

Studia theodisca XIII

Theodor Fontane • Johann Wolfgang Goethe • Thomas Mann

Franz Kafka • Gerhart Hauptmann • Hans Hoffmann

Novalis • Sigmund Freud • Friedrich Theodor Vischer

Christian Dietrich Grabbe • Johann Spies

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. XIII (2006)

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 XIII

Theodor Fontane • Johann Wolfgang Goethe • Thomas Mann
Franz Kafka • Gerhart Hauptmann • Hans Hoffmann
Novalis • Sigmund Freud • Friedrich Theodor Vischer
Christian Dietrich Grabbe • Johann Spies

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

- Wolfgang Nehring – *Die Kulturbourgeoisie und ihre Kritiker. Zum literarischen Spektrum der Gründerzeit* p. 9
- Stefano Giordani – *Le lettere di Werther e i loro destinatari. Per una rilettura de «I dolori del giovane Werther»* p. 21
- Alessandro Costazza – *Franz Kafka. Die Kunst der Lüge und die Lüge der Kunst* p. 57
- Fausto Cercignani – *«Ferrea è la sentenza della Chera». Gerhart Hauptmann e la Tetralogia degli Atridi* p. 79
- Rainer Hillenbrand – *Realistischer Idealismus. Hans Hoffmanns Geschichten aus Korfu* p. 111
- Arturo Larcati – *La nascita del Romanticismo dallo spirito della Empfindsamkeit. Il primo Novalis tra Voltaire e Schiller* p. 139
- Rosalba Maletta – *Hommage an Sigmund Freud (1856-1939) anlässlich der einhundertfünfzigsten Geburtstagsfeier* p. 177
- Ester Saletta – *“Faust” in der englischen und deutschen Literatur: ein Vergleich* p. 195

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

*Die Kulturbourgeoisie und ihre Kritiker
Zum literarischen Spektrum der Gründerzeit*

Die Gründerzeit und das "Gründerzeitliche" sind im literarhistorischen und kulturellen Diskurs wenig angesehen. Wenn hier ein Plädoyer für den Begriff einer literarischen Gründerzeit gegeben werden soll, so geht es nicht um den Versuch einer Umgruppierung von literarischen Epochen und Stilen, nicht um die Absicht, realistische oder moderne Autoren für die Gründerzeit zu reklamieren, sondern darum, den Einfluss von Historie und Zeit auf die verschiedensten literarischen Strömungen und Stilendenzen ins Bewusstsein zu rufen und dadurch einen Zusammenhang jenseits der oft proklamierten Grenzscheidungen aufzuzeigen. Der Begriff der Gründerzeit ist in Misskredit geraten. Bismarck und das Kaisertum des Zweiten Reiches erfreuen sich keiner Beliebtheit. Nicht ganz ohne Berechtigung wird ihnen, besonders dem letzteren, Verantwortung für den Ersten Weltkrieg, die "Urkatastrophe" des 20. Jahrhunderts, angelastet. Die Großbourgeoisie und ihr "Protzertum" sind wegen ihres kapitalistischen Gebarens und ihres schlechten Geschmacks verrufen. Trotzdem bin ich der Meinung, dass die Gründerzeit eine faszinierende und äußerst wichtige Epoche ist, die nicht nur die politische und soziale Welt lange geprägt hat, sondern auch das literarische und kulturelle Leben in Deutschland und in Europa teils im breiten, teils im geheimen Strom durchzieht und durchdringt – eine Epoche, die nicht nur in ihren trivialen Erzeugnissen geschmäht, sondern in ihren weiterreichenden Wirkungen begriffen und analysiert werden sollte.

Die eigentlichen Entdecker der Gründerzeit für Literatur und Kultur sind Richard Hamann und Jost Hermand¹. Abgesehen von der großen

¹ Richard Hamann, Jost Hermand, *Gründerzeit: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Band 1, München 1971. Vgl. auch die Aufsätze: Jost Hermand, «Der gründerzeitliche Parvenü», in: *Aspekte der Gründerzeit*. Ausstellung in der Akademie der Künste

Sammlung *Realismus und Gründerzeit: Manifeste und Dokumente* in der Materialienreihe *Epochen der deutschen Literatur*², (die mehr zum Realismus als zur Gründerzeit beiträgt,) chronologisch dieser Dokumentation noch vorausgehend, sind Hamann und Hermand die einzigen, die das Thema energisch angegangen sind. Dennoch – durch ihren negativen Ton, durch die geradezu gehässige Ablehnung von allem, was mit Reichsgründung und nationaler Identität zusammenhängt, durch die einseitige Orientierung an der «fortschrittlichen», d.h. der sozialistischen oder naturalistischen Moderne, entziehen die Autoren sich selbst wieder den Boden. Besonders Hermand zeichnet sich mehr als Ankläger aus denn als Interpret der Texte und Zeugnisse, die er in bewundernswerter Belesenheit ins Gedächtnis ruft.

Was ist die Gründerzeit und welche Dimensionen hat sie? Wenn Sie einen älteren *Großen Brockhaus* befragen, ja selbst noch eine «aktualisierte» Ausgabe von 1984, so werden da «die Jahre 1871-73» aufgerufen, die Zeit der großen Spekulationen und Firmengründungen, die mit dem «Gründerkrach», dem Zusammenbruch der Börse, endet. Immerhin weiß die neuere Auflage schon, dass «in weiterem Sinn» die «Jahrzehnte nach der Reichsgründung» so bezeichnet werden³. Damit wird der ursprünglich rein ökonomische Begriff politisch-historisch gefasst. Die oben genannten *Manifeste und Dokumente* von Realismus und Gründerzeit reichen bis 1880⁴ und greifen damit sowohl für den Realismus als auch für die Gründerzeit immer noch zu kurz. In der neueren Geschichtswissenschaft rechnet man die Gründerzeit etwa bis 1890⁵, also durch die gesamte Bismarck-Epoche hindurch. Da die gesellschaftlichen Verhältnisse, die philosophischen Ideen und die kulturellen Lebensformen noch darüber hinaus fortwirken und fast ungebrochen den Geist der wilhelminischen Jahre bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges bestimmen, kann man «im weiteren Sinn» die Jahre bis 1914 in die Betrachtung einbeziehen.

(Berlin) 8. Sept. bis 24. Nov. 1974, S. 7-15; Jost Hermand, «Zur Literatur der Gründerzeit», in: J. H., *Von Mainz nach Weimar*. Stuttgart 1969, S. 211-249; Jost Hermand: «Grandeur, High Life und innerer Adel: "Gründerzeit" im europäischen Kontext», *Monatshefte* 69 (1977), S. 100-118.

² *Realismus und Gründerzeit: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*, hrsg. von Max Bucher u.a., 2 Bde. Stuttgart, Bd. I 1976, Bd. II 1975.

³ *Der Große Brockhaus*, 15. Auflage, Bd. 7, Leipzig 1930, S. 720. *Der Große Brockhaus*, Aktualisierte 18. Auflage in 26 Bänden, Bd. 9, Wiesbaden 1984, S. 45.

⁴ Einige Zeugnisse sind aus den frühen 80er Jahren.

⁵ Vgl. Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*. 2. Band, *Machtstaat vor der Demokratie*, München 1992.

Der Krieg von 1870-71 und die Reichsgründung sind die unmittelbare Voraussetzung der zahlreichen Unternehmensgründungen, die für den Namen "Gründerjahre" Pate gestanden haben. Dieser Krieg und die Begründung des Deutschen Reiches selbst basieren einerseits auf dem feudal-militärischen Geist des preußischen Staates, andererseits auf dem nationalen und liberalen Geist des Nachmärz – Kräften, die freilich nach der Etablierung des Einheitsstaates auseinander streben. Die Politik der liberalen Parteien wird bald für die Krise von 1873 verantwortlich gemacht, und das Ansehen der Nationalliberalen verfällt. Bismarck, der Sohn eines ost-elbischen Junkers und einer bürgerlichen Mutter hatte an beiden Tendenzen, dem militärischen Preußentum und dem liberalen Denken, teil und förderte die Annäherung von Großbürgertum und Aristokratie, d.h. die Feudalisierung des Unternehmertums und die Kapitalisierung des Adels.

Die stärkste intellektuelle Bewegung zur Deutung der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit im 19. Jahrhundert war der Historismus, die vornehmste Wissenschaft die Geschichtswissenschaft. Historiker, Dichter und Denker suchten nach einer Legitimation des neuen Reiches in der Vergangenheit. Es lag natürlich nahe, an das Heilige Römische Reich Deutscher Nation anzuknüpfen, das neue deutsche Reich aus dem mittelalterlichen Kaisertum herzuleiten. Aber man ging noch weiter zurück – in die germanische Frühzeit. Kaiser Wilhelm wird auf Bildern bisweilen als germanischer Recke oder Gott dargestellt, von Odins Raben umflattert; Bismarck gilt manchen, Bewunderern wie Spöttern, als neuer Hermann der Cherusker; Gustav Freytag verfolgt in den *Abnen* deutsches Schicksal von der Völkerwanderung bis in die eigene Zeit, und Richard Wagner erneuert den Nibelungen-Mythos zum «Kunstwerk der Zukunft». Die liberalen Intellektuellen suchen den Anschluss an *ihre* Tradition, an den klassischen Idealismus zu bewahren. Ein Scherer oder Gervinus sind nicht bereit, liberale und klassische Werte dem Reichsdenken oder der Heroisierung Bismarcks zu opfern, wie es etwa der Bismarck-Bewunderer Treitschke tut, der dann auch nach Leopold von Rankes Tod (1886) für seine Verdienste um das Reich und den Kanzler zum «Historiographen des preußischen Staates» ernannt wird. Die Neo-Konservativen suchen, klassische Ideale an die neue Situation anzupassen. Der klassische Glaube an Ordnung, Harmonie, an das Gute und Schöne lässt sich leicht adaptieren und – trivialisieren. Das Klassizistische in Kunst und Literatur erscheint als eine der prominentesten Tendenzen der Epoche.

Vielleicht das wichtigste Vorbild für die eigene Zeit wird aber die Renaissance, die Jacob Burckhardt 1860 in seinem epochemachenden Buch *Kultur der Renaissance* als Beginn der Moderne, als Epoche des Individua-

lismus wiederentdeckt hat. So bestimmt Burckhardt selbst von der Reichsgründung eine Verödung der geistigen und kulturellen Kräfte erwartet – seines Erachtens schließen kulturelle und politische Macht einander aus – so sehr haben die Dichter, Architekten und Maler der Gründerzeit doch die eigene Zeit im Stil der Renaissance abgespiegelt, so gern haben sich die großen Männer am Ende des Jahrhunderts in den Renaissance-Menschen der Vergangenheit wiedererkannt. Der ‐Renaissancismus‐ wird in Literatur und Kunst eine zentrale Komponente.

Das oberste Kriterium für die Entsprechung von Vergangenheit und Gegenwart, für die Korrespondenz von Vorbild und Nachfolge liegt in der Größe. Germanische Heldengestalten, klassische Dichter, immoralistisch sich auslebende Renaissance-Fürsten haben wenig mehr als ihre Monumentalität gemeinsam. Wenn Herman Grimm Goethe darstellt, so ist nicht viel von dem dichterischen Rang des Autors die Rede, aber umso mehr von Goethes Größe, die einer ‐gewaltigen Naturerscheinung‐ gleicht⁶. Goethe hat der wunderbaren Gegenwart, dem ‐vereinten und freien‐ Deutschland ‐vorgearbeitet‐. Er gehört zu den vornehmsten ‐Gründern der Deutschen Freiheit‐. – Solche Gründer und Repräsentanten der Größe und Freiheit Deutschlands wollen sie alle sein, die Großbürger, die sich zur staatstragenden Klasse zu profilieren suchen – selbst wenn die Freiheit sich hauptsächlich auf den kommerziellen Liberalismus beschränkt; denn die Freiheit rangiert letztlich doch an zweiter Stelle hinter der Größe. Wenn man erst einmal Prestige und Besitz erlangt hat, begehrt man Anschluss an die alten staatstragenden Schichten, trachtet nach Orden, Anerkennung von oben, nach aristokratischer Würde durch Nobilitierung oder wenigstens nach aristokratischem Lebensstil. Aristokratismus als soziales oder geistiges Prinzip gilt unbedingt als erstrebenswertes Lebensziel.

Viele Künstler treten mit dem Anspruch auf, Aristokraten der Kunst zu sein. Der Größte unter ihnen, der den Geschmack der Epoche mehr als irgendein anderer überlebt hat, Richard Wagner, hat seine frühen sozial-revolutionären Leidenschaften abgestreift und residiert in Bayreuth wie ein Fürst über ein Land der Kunst, das er nach eigenen Vorstellungen lenkt und leitet. Er leidet darunter, dass er von Bismarck nicht genügend wahrgenommen wird. Der Maler Lenbach, ab 1882 Franz von Lenbach, gilt als Tizian oder Rubens seiner Zeit. Seine Renaissance-Kopien, seine

⁶ Herman Grimm, *Das Leben Goethes* (1876), neu bearbeitet von Reinhard Buchwald, Stuttgart 1959, S. 3ff. Die der Bearbeitung zum Opfer gefallenen nationalen Passagen nach *Manifeste* (Anm. 2), S. 557-58.

Renaissance-Nachfolge, seine Renaissance-Villa tragen ihm den Ruf unverwüstlicher Produktivität ein und machen ihn zu dem gesuchtesten Künstler und Porträtisten der Münchner hohen Gesellschaft. Der Österreicher Hans Makart schafft sinnenfrohe Historien in barocker Tradition und sein Ansehen steigt so hoch, dass der Staat ihm ein üppiges Atelier finanziert, das man wie ein Museum besuchen kann. Jedes Haus, das etwas auf sich hält, sucht, wenn es schon kein Bild von dem Meister vorweisen kann, wenigstens ein «Makart-Bukett» getrockneter Blumen zur Schau zu stellen.

Woher angesichts der Überzeugung von der eigenen Größe und des optimistischen Lebenswillens der oft beobachtete Pessimismus kommt, der Philosophie und Kunst der Epoche durchzieht, bleibt rätselhaft. Die Neigung zur Tragödie, zu mythisierenden Untergangsvisionen scheint oft stärker als der Mythos von Fortschritt und Lebenskraft. Sind die Repräsentanten der Gründerzeit sich ihrer Macht und ihrer Lebensfülle doch nicht so sicher? Oder ist das Bekenntnis zum Tragischen, wie Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* meint, gerade Ausdruck von ungebrochener Lebenskraft? Die Großbürger, die Unternehmer und Gründer, mögen den Schock des Gründerkrachs von 1873 nicht völlig verarbeitet haben. Andere scheinen auf den Klassengegensatz, die Angst vor einem aufstrebenden Sozialismus, nervös zu reagieren. Wieder andere sehen den sich verändernden feudalen Verhältnissen misstrauisch zu. – Nach Jahrzehnten der Wirkungslosigkeit beginnt auch das Denken Arthur Schopenhauers Früchte zu tragen, wobei ungewiss bleibt, ob diese Wirkung mehr Ursache oder Symptom des Lebensgefühls der Epoche ist. Richard Wagner reagiert als einer der ersten tief beeindruckt auf diese Philosophie – obwohl es mir zweifelhaft erscheint, dass die *Ring*-Dichtung ohne Schopenhauer ein anderes, weniger resigniertes Ende gefunden hätte. Jedenfalls meint der Dichter/Komponist noch 1880, als er die Liebesbotschaft seines *Parzival* propagiert, dass die Schopenhauersche Philosophie «die vollkommenste Ethik» darstelle und «in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen» sei⁷. – Fraglich bleibt, wie weit tragischer Pessimismus wirklich pessimistisch ist und nicht vielmehr heroische Größe ausdrückt, Größe im Untergang – wie in Felix Dahns berühmtem *Kampf um Rom*. Der tragische Held scheint bedeutender als der komische oder der Normalmensch und die dramatische oder epische Tra-

⁷ Richard Wagner, «Was nützt diese Erkenntnis?» Ein Nachtrag zu *Religion und Kunst*. R. W., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Wolfgang Golther, Bd. 10, 7. Auflage, Berlin, Leipzig o. J., S. 257.

gödie gilt als das höchste und tiefste Genre. Bedeutung aber ist nicht weniger wichtig oder sogar wichtiger als Erfolg. In diesem Sinn konnten die Zeitgenossen sich mit den Helden des Untergangs identifizieren.

Eine der interessantesten Fragen ist, welche Rolle Nietzsche im Zusammenhang der Gründerzeit spielt. Es ist bekannt, wie wenig Nietzsche Bismarck und das von ihm begründete Deutsche Reich liebte; wie wenig er das kapitalistische großbürgerliche Denken achtete und wie kritisch er allem Historismus gegenüberstand. Nietzsche war gegen alle Bewegungen und alle Strömungen des Zeitalters, die äußeren Erfolg hatten oder wenigstens Resonanz bei der Menge. Jede Menge, *jeder* Anhang der Vielen sind ihm suspekt. Geschichte, Reich, Christentum und Sozialismus erscheinen alle ähnlich problematisch, allein schon dadurch, dass sie sich erfolgreich durchgesetzt haben. Der ursprünglich verehrte Richard Wagner wird ihm fragwürdig nicht erst, als er sich zum Kreuz bekennt, sondern bereits als er Gefolgschaft sucht und findet, als er sich zum musikalischen Großmeister erhebt. – Zugleich vertritt Nietzsche jedoch einen radikalen Größenkult. Die Griechen, die eine Hochkultur auf den Schultern des Sklaventums begründet haben, sind sein Vorbild. Die "Sklavenmoral" des Christentums aber wird verworfen und bekämpft, weil sie den großen Menschen herabziehen will. Der Einzelne, der Einsame, der Zarathustra, der den Übermenschen sucht und den Willen zur Macht und den Krieg lehrt, sind seine Helden. Jost Hermand glaubt deshalb in Nietzsche die Zentralgestalt des gründerzeitlichen Parvenü erkennen zu können, des egozentrischen und egoistischen Aufsteigers mit einer «darwinistisch-kapitalistisch-imperialistischen Parvenügesinnung»⁸. Darin liegt zweifellos eine ideologische Vereinfachung. Verselbstung – ja, egoistisch imperialistisches Aufsteigertum – nein, das lässt sich kaum verifizieren. Die Widersprüche Nietzsches so einseitig auszulegen, erscheint unerlaubt. Nietzsche ist zugleich Kritiker und Repräsentant der Gründerzeit. Das Schillernde an Nietzsche, das Bedenkliche wie das Bedenkenswerte seiner Gedanken, sind ja das Faszinosum, das moderne wie postmoderne Denker bis heute in seinen Bann zieht. Der sozial-darwinistische «Modephilosoph der Gründerzeit»⁹ Eduard von Hartmann wird dagegen kaum noch beachtet.

Keine der literarischen Richtungen, welche die Jahrzehnte von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende prägen, verleugnet das Gründerzeitliche. Wie der historische Roman bei Gustav Freytag und Felix Dahn in die germanische Vergangenheit einsteigt, um die Gegenwart tiefer

⁸ «Der gründerzeitliche Parvenü» (Anm. 1), S. 14.

⁹ *Manifeste und Dokumente* (Anm. 2), Bd. 2, S. 104.

zu begreifen, wurde schon erwähnt. – Aber auch die bekannten poetischen Realisten, die Prosa-Dichter Keller, Storm und Raabe bleiben nicht unberührt. Keller verhält sich melancholisch-kritisch. Sein *Martin Salander* (1886) zeugt dafür, dass die Prinzipien der Gründerzeit keineswegs auf Deutschland beschränkt sind, sondern einen gemeineuropäischen (und amerikanischen) Zeitgeist charakterisieren. Der Roman warnt vor dem merkantilistisch-kapitalistisch korrupten Geist, der die idyllischen Träume seines Helden von einer fortschrittlichen Schweizer Demokratie unterminiert. Theodor Storm gestaltet in dem Hauke Haien seines *Schimmelreiters* den großen Einzelnen, der ehrgeizig die stumpfe Gesellschaft und die mächtige Natur herausfordert, siegreich erscheint, um letztlich doch zu unterliegen. Zwischen heroischem Selbstgefühl und Verblendung bleibt sein Charakter, bleibt seine Größe in einer über die Zeiten hinweg fesselnden Ambivalenz. In keiner anderen Erzählung ist Storm dem Geist der Gründerzeit so nahe. Der Pessimismus im Werk Raabes scheint den Autor mit den tragischen Tendenzen des Zeitalters zu verbinden. Aber dieser Pessimismus ist nicht dem heroischen Geist der Gründerzeit verpflichtet, sondern eher mittelständisch, tiefer dem bürgerlichen Ethos des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts verbunden.

Zwei andere literarische Größen stehen schon am Rande des gründerzeitlichen Realismus. Paul Heyse stellt seine genaue Beobachtungsgabe und seine Darstellungskunst in den Dienst eines klassizistischen Idealismus. Seine Novellenkunst, die dem 80-jährigen noch den Nobelpreis eintrug, als er von den jungen Autoren der Moderne längst verworfen war, sucht das Allgemeine, Gültige, Schicksalhafte in vollendeter Form zu fixieren. – Conrad Ferdinand Meyer, der gewöhnlich zu den großen Realisten gezählt wird, repräsentiert das Gründerzeitliche stärker als alle anderen. Ein Bismarck-Anhänger und Bewunderer der Reichsgründung, psychisch labil, doch die Größe verehrend, folgt er seinem Landsmann Jacob Burckhardt in die Welt der Renaissance und schreibt bedeutende historische Novellen über immoralistische Fürsten, Krieger, Kirchenvertreter und faszinierende Frauen, an deren Ehrgeiz und Leidenschaft sich das Lesepublikum berauschen kann.

Die Moderne, die um 1890 einsetzt, ob sie als Naturalismus figuriert oder als dessen Widerpart – als Dekadenz, Symbolismus, Impressionismus, Ästhetizismus und Jugendstil – macht eigentlich Front gegen Gründerzeit und Realismus. Ein neues Sozialgefühl auf der einen Seite, ein verändertes Lebensgefühl auf der anderen, ein neues Verhältnis zur Form hier wie dort scheinen mit Historismus und gründerzeitlichem Pathos aufzuräumen. Aber sind die Autoren wirklich frei von dem Erbe, das sie vor-

finden? Warum schreibt der Autor des *Anatol*, Arthur Schnitzler, ein nüchtern-ironischer, gegenwartskritischer Schriftsteller im Jahre 1899 ein Ausstattungsstück wie *Der Schleier der Beatrice*, ein Renaissance-Drama, in dem Lebensrausch und Todestaumel, Tatmenschen und Traumphantasie prächtig miteinander konkurrieren? Ursprünglich sollte das Stück in einem Wiener Milieu um 1800 spielen, aber geradezu von selbst gibt sich eine der Hauptpersonen «als das zu erkennen, was sie eigentlich ist, als einen Fürsten der Renaissance», heißt es in Schnitzlers Aufzeichnungen¹⁰. Auch Hofmannsthal, der Historismus und Renaissancismus heftig abgeurteilt hat¹¹, beginnt mit *Gestern*, einem Stück «zur Zeit der großen Maler» und im Stil «der sinkenden Renaissance»¹², obwohl die Renaissance hier keinen Augenblick den Schein der Authentizität sucht und sich freimütig als spielerischer Impressionismus zu erkennen gibt. Aber auch *Der Tod des Tizian* und *Die Frau im Fenster* kleiden sich ins Renaissance-Kostüm. – Und woher kommt Georges Anspruch auf Größe, auf aristokratische Würde des Dichtertums? Der Dichter wird zum höheren Wesen, zur Führungsgestalt in einer trivialen Welt stilisiert. Ist das wirklich nur französisch inspirierter Ästhetizismus? Zumindest der Einfluss der wiederentdeckten Hölderlin und die Gedanken Nietzsches sind wahrnehmbar und weisen auf den gründerzeitlichen Kontext. – Selbst der Naturalismus, der als krasses Gegenbild zur Gründerzeit gilt, entzieht sich nicht völlig deren Suggestion. In Max Kretzers bedeutendem Roman *Meister Timpe* zeigt sich der alte, ehrliche Handwerker, der durch Technisierung und Industrialisierung ebenso wie durch Betrug und kapitalistische Machenschaften zerstört wird, zugleich von den Kräften, die ihn ruinieren, fasziniert.

Abschließend soll diese Skizze mit dem Blick auf ein einzelnes Werk abgerundet werden. Sicher ist jedem Leser aufgefallen, dass der Name Fontanes noch nicht erwähnt wurde, obwohl er doch den bedeutendsten deutschen Erzähler zur Zeit der Gründerjahre bezeichnet. Er wurde für die Schlussbetrachtung aufgespart. *Frau Jenny Treibel* ist derjenige Roman des Autors, der am unmittelbarsten unseren Problemkreis thematisiert. Das Werk entstand in den Jahren 1891-92, und aus verschiedenen Andeutungen im Text lässt sich erschließen, dass die Ereignisse 1886/7 spie-

¹⁰ Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, hrsg. von Robert O. Weiss, Frankfurt 1967, S. 383.

¹¹ Vgl. zum Beispiel seine Kritik «Conrad Ferdinand Meyers Gedichte» in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller, *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt 1980, S. 56-66.

¹² Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* (Anm. 11), *Gedichte, Dramen I*, Frankfurt 1979, S. 212.

len¹³. Doch kann man überhaupt von "Ereignissen" reden? Eigentlich geschieht wie so oft bei Fontane fast nichts: eine oder im Grunde zwei Dinner-Partys werden beschrieben, dann eine Landpartie, eine verunglückte Verlobung, die ganz undramatisch in der Hochzeit mit einem anderen Partner endet. Wie gewöhnlich projiziert Fontane alles Politische und Soziale ins Familiäre, in die Privatsphäre seiner Figuren, und alle Probleme entfalten sich im Gespräch. Der Autor liebt nicht die große Geste, sondern das menschliche Detail. Großes und Großspuriges wird auf den Boden der Normalität reduziert, was das Gründerzeitliche in gewisser Hinsicht einschränkt. Mag der Gehalt auch der Epoche angehören – Fontanes Prosa-Stil ist nicht gründerzeitlich. In manchen seinen Balladen, obwohl sie aus der Frühzeit des Dichters stammen, steht er der Gründerzeit formal näher.

Die Hauptfiguren des Romans gehören zwei deutlich unterschiedenen Klassen an: Der Kreis um den Kommerzienrat Treibel oder genauer: um die Kommerzienrätin Frau Jenny Treibel vertritt das Geldbürgertum, der Zirkel des Professors Schmidt das Bildungsbürgertum. Beide Gruppen verkehren ungezwungen miteinander, wobei jede sich der anderen überlegen glaubt. Die Geldbürger werden noch nach zwei Typen unterschieden, der Berliner und der Hamburger Variante, die trotz prinzipieller Gemeinsamkeit wieder miteinander konkurrieren, da die eine stolz auf ihre Vitalität ist, die andere auf ihre größere Eleganz.

Treibel ist Fabrikbesitzer, und sein Reichtum geht auf Vater und Großvater zurück, also auf Zeiten vor den eigentlichen Gründerjahren. Auch sein Titel Kommerzienrat, der bedeutenden Finanzleuten, Industriellen und Großkaufleuten verliehen wurde, reicht schon in ältere Zeiten hinab, aber als «nach dem Siebziger Kriege die Milliarden ins Land kamen und die Gründeranschauungen selbst die nüchternsten Köpfe zu beherrschen anfangen»¹⁴, baut er sich auf seinem Fabrikgelände eine elegant-modische Villa mit Park und eine zweite für seinen älteren Sohn Otto, den er mit einer ebenso oder *fast* so reichen, jedenfalls zur Geldaristokratie gehörenden Hamburgerin verheiratet. Sein Wohlstand wächst in demselben Maße wie die Schornsteine auf dem Fabrikhof. Reichtum allein genügt ihm jedoch nicht mehr, er trachtet nach "Größe", nach einem neuen Titel – *Geheimer* Kommerzienrat, Konsul oder dgl. – nach Orden und Ehre, und

¹³ Vgl. den Bezug auf Schliemanns Buch über Mykenä, das 1886 erschien. Ferner Hinweise auf Gladstone als abermaligen englischen Premier (1887).

¹⁴ Theodor Fontane, *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*, Bd. 4, München 1974, S. 306.

er hofft auf dem Umweg über die Politik, die ihm im Grunde völlig egal ist, diese Auszeichnungen zu erlangen. Seine Frau Jenny, die aus kleinsten Verhältnissen stammt, diese Herkunft aber durch den Pomp ihres Auftretens Lügen straft, ist noch ehrgeiziger, rangbewusster, aufstiegsorientierter als er. Während er dem Prestige seines Hauses und seiner politischen Karriere nachzuhelfen versucht, indem er sich zwei ältliche adlige Damen vom Hof «verschreibt», d.h. sie als Ehrengäste zu seinen Dinner-Partys einlädt, erträumt sie sich zur Frau ihres jüngeren Sohnes Leopold nicht nur eine reiche, sondern zugleich eine aristokratische Schwiegertochter oder wenigstens die Tochter eines «richtigen» Geheimrats oder eines Oberhofpredigers. Aristokratismus oder Persiflage von Aristokratismus hier wie dort. Gerade weil Jenny aus niedrigen Verhältnissen kommt, weil sie ein wirklicher Parvenü ist, kann sie keinen Fußbreit der eroberten Stellung preisgeben und strebt weiter über das Gewonnene hinaus.

Für Treibel ist die heimliche Verlobung seines Sohns Leopold mit der klugen und temperamentvollen Corinna Schmidt, ist eine Schwiegertochter aus einer Professorenfamilie durchaus kein Unglück. Jenny hingegen empfindet eine mittellose Schwiegertochter als Affront, als «Skandal», der die «Ehre» ihres Hauses zu ruinieren droht. Eine ihr unsympathische Hamburgerin, die jüngere Schwester von Ottos Frau Helene, ist ihr hundertmal lieber als eine «unstandesgemäße», d.h. eine besitzlose Frau. Und in dieser Situation vereinigen sich die sonst konkurrierende Berliner und Hamburger Bourgeoisie erstmals und intrigieren zusammen, um ein solches Unheil zu verhindern, um die Höhen der Menschheit nicht mit der Niedrigkeit zu teilen.

Fontane kritisiert den Materialismus und den Snobismus des zeitgenössischen Großbürgertums und gibt ihn der Lächerlichkeit preis. Dreimal identifiziert er Jenny als Bourgeoise. Wenn ein Bourgeois, wie Jost Hermand meint¹⁵, ein Bürger ist, «der über der Wohlfahrt der eigenen Klasse den Rest der Menschheit» vergisst, ein Parvenü dagegen ein Mensch, der «weder die Menschheit noch die eigene Klasse, sondern nur den eigenen Aufstieg im Auge hat», so vereinigt Jenny diese beiden Prinzipien, deren letzteres eigentlich das erstere übertrumpft und aufhebt, in einer einzigen Person. Fontane hat aber noch anderes im Auge. Für ihn ist ein Bourgeois nicht nur ein egoistischer, durch den Egoismus seiner Klasse geprägter Materialist, sondern zugleich eine Person, die Kultur und Gefühl pflegt, um sich über die eigene Herzlosigkeit hinwegzutäuschen. Wo Professor Schmidt mit echter Begeisterung, mit Herz und Seele kulturelle Leistungen

¹⁵ Hermand, «Parvenü» (Anm. 1), S. 7.

wie Schliemanns Ausgrabungen in Mykenä verfolgt, umgeben sich die Treibels auf Partys mit Geist, Poesie und Gesang zu gefälliger Unterhaltung oder standfest erlittener Langeweile. Jenny pflegt die sentimentale Freundschaft mit dem einst von ihr aus Opportunismus sitzen gelassenen Schmidt, und sie singt schmachkend sein Lied von dem Liebesglück, das über Geld und Gold den Sieg davonträgt. Lüge und Selbsttäuschung sind beinahe ununterscheidbar. Bürgerliche Kultur und Sentimentalität fungieren als Fassade des Materialismus – das ist eine Idee des Autors, die das kulturelle Leben der Gründerzeit helllichtig in Frage stellt und bis heute aktuell erscheint. Kunst wird zum Alibi von Kunstbanausen, die sie verinnahmen und verfälschen.

Fontane bemerkt und verurteilt die Verlogenheit und Härte der Klasse, die er darstellt. Aber trotz aller Kritik ist der Roman keine gesellschaftskritische Attacke auf die reichen Bürger, sondern ein humoristischer Spiegel seiner Zeit. Fontanes kritische Perspektive auf das Großbürgertum wird ausbalanciert durch die Selbstpersiflage der Bildungsbürger. Der Autor stellt bis zu einem gewissen Grad *sine ira et studio* dar; er lässt die Gestalten gewähren und erfreut sich und den Leser an ihren komischen Sprüngen. Der reiche Kommerzienrat Treibel ist trotz seines Materialismus kein Unmensch wie seine Frau, sondern in der Tiefe ein verständnisvoller, recht denkender Mann, der an den alten Briest erinnert. Und die pompöse Jenny, so gefährlich und widernatürlich sie manchmal erscheint, versöhnt doch auch wieder durch ihr freches Selbstbewusstsein und ihren Mutterwitz und letztlich auch dadurch, dass sich so viel Witziges an sie anknüpfen lässt. Deshalb kann der Roman auch versöhnlich enden mit der "richtigen" Hochzeit zwischen Corinna und dem jungen Archäologen Marcel und mit der drolligen Trunkenheit der drei alten Herren Treibel, Schmidt und Sänger Krola. Georg Lukacz und andere beklagen Fontanes «gesellschaftliche Richtungslosigkeit» oder das «Pläsierliche» seiner Romane¹⁶. Sie wollten den Autor schärfer und zorniger. Ich bin nicht überzeugt, dass ein scharfes Pamphlet letztendlich wirksamer wäre als das amüsante, ironisch-kritische Gesellschaftsbild, das uns der Dichter hinterlassen hat.

¹⁶ Georg Lukacs, «Der alte Fontane», in G. L., *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1952, S. 266. – Gottfried Benn, in Helmuth Nürnberger, *Fontane in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1968, S. 170.

* * *

Stefano Giordani
(Vicenza)

Le lettere di Werther e i loro destinatari
Per una rilettura de «I dolori del giovane Werther»

Mi propongo di svolgere uno studio sull'importanza della finzione epistolare ne *I dolori del giovane Werther*. Grazie al successo straordinario che ebbe fin dal suo primo apparire, nel 1774¹, questo libro impose all'attenzione del pubblico la formula del romanzo epistolare a scrivente unico², formula che esaltava in modo particolare alcuni aspetti del romanzo epistolare, influenzati a loro volta dall'evoluzione dello stile epistolare in atto all'epoca. Verso la metà del Settecento, infatti, un radicale rinnovamento dello stile epistolare aveva avuto luogo in vari paesi, e aveva interessato anche la Germania. Il nuovo stile si allontanava con decisione dai modelli precedenti della lettera privata, basati sulle forme adottate nell'ufficialità e nei tribunali (*Kanzleistil*), con i loro schemi retorici solidi e ordinati, oppure sulle convenzioni complicate e frivole del *galanter Stil*, e si orientava a un nuovo ideale di naturalezza³: manuali di corrispondenza e trattati di precettistica epistolare raccomandavano una lingua prossima a quella in uso negli ambienti borghesi, con notazioni rapide e in certa misura di-

¹ Alla prima versione del romanzo (1774) ne seguì una seconda (1787), della quale Goethe stesso curò nel 1824 l'edizione commemorativa per il cinquantesimo della pubblicazione del romanzo. Le osservazioni e le citazioni di questo articolo fanno riferimento alla seconda versione.

² Fino al *Werther*, il caso più illustre di questo tipo era costituito dalle *Lettres portugaises*, romanzo epistolare di Gabriel-Joseph de Guilleragues, apparso anonimo a Parigi nel 1669 e a lungo considerato la traduzione di un autentico epistolario. Attraverso le traduzioni (prima traduzione inglese: 1678, tedesca: 1751) e le molte imitazioni ebbe grande importanza per l'evoluzione del genere attraverso il Settecento.

³ Sull'argomento: W. Voßkamp, *Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert*, in DVJS 45 (1971)1, pp. 80-116; D. Brüggemann, *Gellert, der gute Geschmack und die üblen Briefsteller*, in DVJS 45 (1971)1, pp. 117-149; A. C. Anton, *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

scontinue, ordinate a creare ad arte l'effetto di un piacevole disordine, come suggeriva Ch. F. Gellert, uno dei più influenti sostenitori del nuovo orientamento⁴. I tratti innovativi del nuovo stile, in particolare la pratica della piacevole discontinuità, aperta alla mutevolezza degli stati d'animo e alla imprevedibilità degli umori e degli eventi, si mettevano per così dire al servizio di un'altra caratteristica tipica della scrittura epistolare: la sua costitutiva, duplice dialogicità⁵. Lo scrivente epistolare infatti si trova in ogni momento in un duplice dialogo: da una parte le sue dichiarazioni sono dirette al destinatario della lettera, dall'altra esse contribuiscono alla comprensione dello scrivente per i propri casi e alla continua ridefinizione del proprio Io, che, come è stato osservato, è sempre un prodotto di finzione. Inoltre la parola del personaggio scrivente presenta di solito, oltre al carattere di affermazione diretta al destinatario, anche, in certa misura, il carattere di *risposta* alla parola di quello; essa infatti lascia intravedere affermazioni, obiezioni, consigli provenienti dal destinatario, e attraverso di essi permette di scorgere il suo mondo di valori; per cui il lettore percepisce anche il romanzo epistolare a scrivente unico non come un monologo ma come un dialogo⁶. Tutto questo ha ricevuto finora scarsa attenzione da parte degli studiosi del *Werther*⁷: i destinatari delle lettere di Werther sono stati per lo più ignorati, o la loro funzione nel romanzo è stata ritenuta irrilevante⁸, con la conseguenza di considerare il principale tratto tipologico

⁴ Ch. F. Gellert, *Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* (1751), sul quale cfr. A. C. Anton, cit., p. 16 – 24. Il richiamo alla naturalezza non deve far dimenticare che l'elaborazione del nuovo stile epistolare avveniva attraverso la rimediazione di precedenti letterari e poetologici: Voßkamp fa risalire il precetto stilistico della «naturalezza» di Gellert a modelli classici e alla poetica del classicismo francese, in particolare al modello epistolare di Mme de Sévigné (W. Voßkamp, cit., p. 85), Anton vi vede una ripresa diretta della poetica di Boileau, nella quale il «beau desordre» era raccomandato per l'*ode* (A. C. Anton, cit., p. 6 nota 5). Quanto alla lingua da usare, Gellert consigliava di scrivere «nicht so wohl [...], wie ein jeder im gemeinen Leben reden, sondern wie eine Person im Umgange ohne Zwang sprechen würde, welche die Wohredenheit in ihrer Gewalt hätte» (C. F. Gellert, citato in D. Brüggemann, cit., p. 140).

⁵ W. Voßkamp, cit., p. 99.

⁶ Sulla parola epistolare influenzata dalla parola del destinatario, cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, p. 266 segg.

⁷ Qualche accenno alla presenza nel romanzo dell'amico e corrispondente di Werther hanno dedicato, tra gli altri: L. Mittner (*Il «Werther», romanzo antivertheriano*, in Id., *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi* [1950], Torino 1960, pp. 44-90, qui p. 54); E. Trunz (*J. W. Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 6., München 1982, Nachwort [von E. Trunz], p. 550 s.); W. Voßkamp (cit., p. 90 nota 65).

⁸ «Sein Briefpartner bedeutet ihm nicht viel mehr als der Adressat eines nach außen gestülpten Selbstgesprächs» (P. Pütz, *Werthers Leiden an der Literatur*, in W. J. Lillyman (a

e strutturale del romanzo, la componente *epistolare*, a sua volta del tutto irrilevante per la lettura e la comprensione dell'opera, che viene letta come una raccolta di lettere-monologo senza possibile risposta⁹. Uno studio che intenda esplorare la funzione del momento epistolare ne *I dolori del giovane Werther* – cioè che intenda leggere questo romanzo senza prescindere arbitrariamente dalla forma che gli è propria – deve necessariamente cogliere il rapporto che intercorre tra Werther e i destinatari delle sue lettere, pensati non come personaggi che agiscono *accanto* a lui sulla scena del romanzo, ma come istanze la cui efficacia passa attraverso il loro dialogo con lui – che agiscono, per così dire, *attraverso* di lui.

Nella lettera che apre il romanzo – siamo ai primi di maggio del 1771 – Werther accenna molto sommariamente ai motivi del viaggio che l'ha allontanato dall'amico destinatario delle sue lettere, un molto settecentesco *confidente del cuore*:

Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein! Ich weiß, du verzeihst mirs.¹⁰

A partire dalla sua nuova *lontananza*¹¹, Werther ridefinisce il rapporto con l'amico: l'affetto di sempre lo spinge a rivolgersi a lui, ma al tempo stesso affiora una paradossale gioia di essergli lontano, sentimento che Werther attribuisce alla capricciosa insondabilità del *cuore*. Il cuore è dun-

cura di), *Goethes Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin-New York, 1983, pp. 55-68, qui p. 57).

⁹ «Die Briefe Werthers sind lyrische Monologe, auf die wir uns angemessene Antworten nicht mehr vorstellen können» (G. Mattenklott, articolo *Briefroman*, in *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 4 (1740-1786), Reinbek 1980, pp. 185-203, qui p. 197).

¹⁰ J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Insel Verlag, Frankfurt/Main 1973. Le citazioni dalle lettere di *Werther* sono contrassegnate da un numero romano che indica il Primo o il Secondo Libro (secondo la suddivisione adottata a partire dall'edizione del 1787), seguito dalla data della lettera in cifre arabe: I, 4.5.

¹¹ Werther non offre inizialmente alcun tipo di informazione sul *luogo* in cui si trova, che pertanto è, per il lettore, un luogo, per così dire, puramente negativo, semplice lontananza dal luogo della sua residenza abituale, del quale pure non abbiamo, in tutto il romanzo, alcun tipo di informazione salvo il fatto che si tratta di una *città* (cfr. II, 5.5). A questo proposito osserva C. Wellbery (*From Mirrors to Images: The Transformation of Sentimental Paradigms in Goethe's The Sorrows of Young Werther*, in *Studies in Romanticism*, 25 (1986)2, pp. 231-249, qui p. 236 s.) che, a differenza di quanto avveniva nel romanzo sentimentale, nel quale le determinazioni di luogo e spazio riconducevano in genere a uno spazio geograficamente concreto e concettualmente unificato, nel *Werther* si hanno «enclavi spaziali» che tendono ad essere nient'altro che proiezioni dell'immaginazione di Werther.

que la fonte della contraddittorietà di Werther, e per questo egli chiede la comprensione dell'amico. Ma passando a parlare delle circostanze che lo hanno indotto ad allontanarsi dal suo ambiente, la prosa della lettera si fa sempre più accidentata e contraddittoria:

Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. Konnt ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete! Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht ihre Empfindungen genährt? hab ich mich nicht an den ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergötzt, hab ich nicht – (I, 4.5)

Il tono di Werther rivela l'appartenenza a un ambiente culturale nel quale una certa misura di autoironia è d'obbligo; il lettore avverte però che è necessario guardare *più a fondo* dell'apparente futilità delle circostanze qui accennate. Va notato che Werther, dopo avere rivolto vaghe accuse verso non meglio precisati "legami" («meine übrigen Verbindungen»), sembra sorpreso di tanta compiacenza verso se stesso, e subito si corregge: ammette di sentirsi colpevole, di avere perduto la propria integrità morale di fronte a se stesso – ammissione che lascia intravedere un'abitudine a un accurato autoesame¹², al punto che gli argomenti a favore della sua colpevolezza si impongono quasi involontariamente a un Io che pure tenta di minimizzarli¹³. Il lettore comprende che Werther non potrà disfarsi tanto facilmente di questo disgusto per il proprio Io colpevole, e che per questo cerca il conforto nell'amico:

Ich will, lieber Freund, ich verspreche dirs, ich will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkauen, wie ichs immer getan habe; ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein. Gewiß, du hast recht, Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen,

¹² J.-J. Anstett (*Werthers religiöse Krise*, in P. Herrmann (a cura di), *Goethes "Werther": Kritik und Forschung*, Darmstadt 1994, pp. 163-173, qui p. 167) pone la «Lust an Bekenntnis und Selbstanalyse» di Werther in relazione con la cultura del pietismo.

¹³ Quanto si può comprendere o intuire dalle frammentarie parole di Werther a proposito della vicenda, e dell'ambiente nel quale si consuma, sembra avere i tratti leggeri della galanteria settecentesca: parlare di autoesame e di senso di colpa potrebbe dunque sembrare eccessivo. Tuttavia, il fatto che, nel finale del romanzo, troviamo la *Emilia Galotti* aperta sul leggio di Werther suicida, chiarisce senza incertezze che Werther sente profondamente la problematica della colpa, che segna profondamente anche il finale.

wenn sie nicht – Gott weiß, warum sie so gemacht sind – mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen. (I, 4.5)

Attraverso la parola di Werther, che le frequenti anafore mostrano sempre più convulsa e ansiosa, traspare il mondo di valori dell'amico, che intuiamo orientato a una saggezza di matrice antica, secondo la quale l'uomo deve vivere in modo conforme al senso dei propri limiti: godere delle gioie del presente, distogliere per quanto possibile lo sguardo dai mali, evitare gli eccessi dell'immaginazione e la pena dei dolorosi ricordi¹⁴. Werther sembra deciso a far proprie queste massime, di per sé lontane dalla sua assoluta dedizione al «cuore», ma grazie alle quali può sperare di minimizzare e rendere indolore il suo senso di colpa¹⁵. È comprensibile che accordi all'amico un ruolo, oltre che di confidente, di maestro¹⁶, di fronte al quale riconosce gli errori passati e promette di migliorare («ich verspreche dirs, ich will mich bessern»). Che gli insegnamenti dell'amico si scontrino in lui con certe resistenze, per ora non precisate, si nota peraltro già dall'andamento di questa lettera, tutta strappi e brusche interruzioni; e ben presto sarà chiaro che Werther parlerà all'amico come a un «maestro» di saggezza classica soprattutto per metterlo a parte, come confidente del cuore, delle proprie *difficoltà* ad essere un seguace di tale saggezza.

Se fino a questo punto la parola di Werther ci ha fatto indirettamente comprendere qualcosa della cultura e del mondo di valori dell'amico, al successivo capoverso la figura dell'amico compare in una posizione di schermo e di mediazione rispetto all'istanza rappresentata dalla *madre*:

Du bist so gut, meiner Mutter zu sagen, daß ich ihr Geschäft bestens betreiben und ihr ehstens Nachricht davon geben werde. Ich habe

¹⁴ W. Erhart (*Beziehungsexperimente: Goethes "Werther" und Wielands "Musarion"*, in DVJS 66 (1992)2, pp. 333-360, qui p. 336), che trascura completamente il ruolo che Werther, qui e altrove, conferisce all'amico, parla a questo proposito di «das ... fast epikureische Projekt Werthers», mentre nella lettera successiva Werther gli sembra «das *carpe diem*-Motiv gar zu ernst genommen zu haben».

¹⁵ Cfr. a questo proposito l'opinione di H. R. Jauß (*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M 1982; trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. 2°, Bologna 1988, pp. 289-364, qui p. 359) secondo il quale nel *Werther* (come pure nella *Nouvelle Héloïse*) viene tentata, «da discolpa dell'uomo incolpato», ma il tentativo fallisce per l'inopinato ritorno sulla scena del romanzo dei «dogmi cristiani del peccato, della giustificazione e della grazia» che si credevano «travolti dal processo di emancipazione» lanciato dalla cultura illuminista.

¹⁶ Cfr. L. Mittner, cit., p. 54.

meine Tante gesprochen und bei weitem nicht das böse Weib gefunden, das man bei uns aus ihr macht. Sie ist eine muntere, heftige Frau von dem besten Herzen. Ich erklärte ihr meiner Mutter Beschwerden über den zurückgehaltenen Erbschaftsanteil; sie sagte mir ihre Gründe, Ursachen und die Bedingungen, unter welchen sie bereit wäre, alles herauszugeben, und mehr als wir verlangten – [...] Und ich habe, mein Lieber, wieder bei diesem kleinen Geschäft gefunden, daß Mißverständnisse und Trägheit vielleicht mehr Irrungen in der Welt machen als List und Bosheit. Wenigstens sind die beiden letzteren gewiß seltener. (I, 4.5)

Il fatto che l'amico sia pregato di precedere Werther nel tranquillizzare la madre e nel trasmetterle una rassicurante relazione preliminare sul primo colloquio con la zia, colloca la madre in un'aura di distante terribilità, alla quale Werther non osa per ora rivolgersi direttamente. Per contro la zia, antagonista della madre nella contesa sull'eredità, riceve una connotazione positiva: l'incontro con questa «donna di ottimo cuore» sembra rivelare a Werther un'inattesa benignità del mondo. Il lettore sente affiorare in Werther il desiderio di un rinnovato patto di fiducia con un mondo sul quale il male getti un'ombra più piccola e non determinante: a *quel* mondo Werther potrebbe finalmente accettare di appartenere, una volta recuperata la sua perduta dignità. Scrivere all'amico significa dunque anche tenere temporaneamente a bada l'istanza rappresentata dalla madre, rinviare il confronto con lei a un momento più propizio, a un punto del futuro verso il quale converge idealmente anche l'intenzione di «migliorare» espressa poco sopra. In quel futuro punto di convergenza, Werther *tornerà*: la sua *fuga* dal proprio ambiente terminerà, la distanza che lo separa dall'amico sarà annullata, ed egli rientrerà in possesso della propria piena legittimità di fronte a se stesso, della quale ora è temporaneamente privato.

Nella tensione tra sentirsi colpevole e tentare di restaurare la propria incolpevolezza va collocato anche il tema del godimento della natura, che domina la parte conclusiva di questa prima lettera. Si sarà osservato come l'insorgere del senso di colpa fosse immediatamente seguito dalla diversione verso il programma di godere del presente e accantonare ogni preoccupazione del passato, massima che a prima vista sembra accordarsi in modo perfetto con quel gratificante contatto con la natura che Werther sostiene di avere nel luogo dove ora si trova:

Übrigens befinde ich mich hier gar wohl, die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauerndes Herz. (I, 4.5)

– ma il ritorno di Werther nel grembo della natura ha i tratti della fuga di un cuore ferito e ancora dolorante, e il più grande dei doni che la natura può fargli è pur sempre quello della solitudine¹⁷. Non a caso il luogo privilegiato del contatto di Werther con la «bellezza indicibile della natura» (I, 4.5) è dapprima un ambiente circoscritto e protetto: un giardino. Già appartenuto al defunto Conte di M., questo giardino non sembra progettato da un giardiniere professionista ma da un «cuore sensibile», ed è quindi congeniale a Werther, che – come abbiamo visto – sente di essere soprattutto «un cuore»: nel giardino, il cuore potrà rientrare nei suoi diritti, dopo aver tracciato intorno a sé un limite invalicabile rispetto a un mondo che l'ha ferito e insozzato. Werther parla di sé come del benefico «signore del giardino», dotato di un'onnipotenza in miniatura:

Bald werde ich Herr vom Garten sein; der Gärtner ist mir zugetan,
nur seit den paar Tagen, und er wird sich nicht übel dabei befinden.
(I, 4.5)

Sono queste le parole conclusive della prima lettera, e sembrano annunciare che la vita di Werther nel suo nuovo luogo di residenza sarà poco più di un piacevole gioco a ritrovare la propria perduta integrità di fronte a se stesso¹⁸.

Werther si appella alla saggezza dell'amico e maestro, ma anche alla sua benevolenza e in certa misura alla sua complicità, contro tutto ciò che ferisce il cuore o lo fa sentire in colpa. Nelle lettere indirizzate all'amico può trovare posto il racconto dei modi in cui Werther cerca di «migliorare» («ich verspreche dir, ich will mich bessern»), ma vi si notano anche dubbi e incoerenze, argomentazioni paradossali e sragionamenti, manifestazioni di fragilità e di instabilità: il tutto esposto con simpatica *nonchalance*, attuazione dei principi di naturalezza della nuova epistolarità. Il rapporto che si instaura con l'amico tende dunque a privilegiare l'indeterminato, il provvisorio, il revocabile, fino a costituire una sorta di alibi perché essi regnino non solo nelle lettere ma *anche nella vita* di Werther; la cui fuga dal proprio

¹⁷ C. Wellbery (cit., p. 236) osserva che nel *Werther*, a differenza di quanto avviene nella letteratura sentimentale o nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, la natura non impersona un ordine che si ponga in continuità con l'ordine morale e sociale, ma può essere esperita soltanto come qualcosa che si colloca al di fuori dei confini della sfera normativa socialmente definita.

¹⁸ Il lettore ritroverà più oltre questo giardino, insieme con un ricordo della prima emozione che esso aveva suscitato in Werther: «Ich fühle es noch, wie heimlich mir ward, als ich zum ersten Male an einem hohen Mittage hineintrat; ich ahnete ganz leise, was für ein Schauplatz das noch werden sollte von Seligkeit und Schmerz» (I, 10.9).

ambiente in circostanze determinate tende ad assumere il carattere di fuga permanente dal mondo degli altri. Così nelle lettere successive egli non racconta più nulla della propria attività di «signore del giardino», condizione che lo impegnerebbe a dare almeno un saggio delle proprie reali capacità; invece si sottrae a qualsiasi oggettivazione di sé, e al tempo stesso si rivela alla ricerca di un contatto con dimensioni più essenziali. Ad esempio, a proposito della «sua arte», il disegno, Werther scrive:

Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhi-
gem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte
jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Ma-
ler gewesen als in diesen Augenblicken. (I, 10.5)

Werther si compiace dunque di un'affermazione (doppiamente) paradossale: la grande quiete di cui gode gli rende impossibile disegnare, e ciononostante, o forse proprio per questo, egli è ora più artista di quanto non lo sia mai stato. Se si dichiara immerso nella natura fino all'annientamento di ogni residua facoltà creativa, Werther rivela tuttavia non di volere attingere nuovo vigore dalle inesauribili fonti del positivo, che l'epoca collocava senz'altro nella natura¹⁹, bensì di essere attratto – seppure inconsapevolmente – da quella negatività che, in modi diversi, oscuramente avverte al fondo della propria esperienza della natura²⁰. Da un'altra lettera traspare come l'amico tenti di ricondurre Werther alla dimensione spirituale che in passato li ha accomunati: si offre infatti di inviargli i suoi libri, le sue letture di sempre:

Du fragst, ob du mir meine Bücher schicken sollst? – Lieber, ich bitte dich um Gottes willen, laß mir sie vom Halse! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst. (I, 13.5)

Werther si mostra scettico nei confronti delle funzioni di guida e di esortazione che il suo ambiente di provenienza riconosce ai libri, e spiega di volersi limitare ormai alla lettura del solo Omero, inteso però, assai sog-

¹⁹ Wellbery, cit., p. 233 s.

²⁰ Accettare e ammirare tutte incondizionatamente le forme della natura come fa Werther – osserva J.-J. Anstett – richiede di mettere almeno temporaneamente a tacere il proprio io: il che ha solo l'apparenza illusoria dell'affidarsi alla natura e ricevere da essa nuove energie, mentre in realtà è un atto di forza su di sé, che riafferma l'io e impedisce un suo completo dissolversi nel cosmo (J.-J. Anstett, cit., p. 166). L'enfasi di Werther sul proprio immergersi nella natura va letta dunque come una *parola* carica di intenzionalità, rivolta al suo destinatario epistolare.

gettivamente, come una ninna-nanna («Wiegengesang») che plachi e addormenti la sua persistente inquietudine. Il rifiuto di riprendere le letture di un tempo sembra voler sottolineare un desiderio di immediatezza associabile al motivo del cuore che sente ed agisce da sé in modo autentico²¹, tipico del modo in cui Werther si presenta costantemente all'amico. Werther sostiene inoltre di dedicare ogni cura a quel suo cuore così straordinariamente inquieto, a costo – ne è consapevole – di sembrare infantile, e peggio: di doversi vergognare di fronte alla *gente* che per lui conta: «Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet. Sage das nicht weiter; es gibt Leute, die mir es verübeln würden» (I, 13.5). È dunque il *cuore* a sbarrare a Werther la via di quel *ritorno* che nella prima lettera sembrava certo, anche se solo sottinteso.

Altre lettere, che aprono con parole come «Die geringen Leute des Ortes kennen mich schon und lieben mich, besonders die Kinder» (I, 15.5), o come «Ich habe allerlei Bekanntschaft gemacht, Gesellschaft habe ich noch keine gefunden» (I, 17.5), mostrano di rispondere a ripetute insistenze dell'amico perché Werther prenda contatto con la gente del posto; probabilmente l'amico pensa che rivolgere uno sguardo da osservatore attento e oggettivo al mondo circostante aiuterebbe Werther a sfuggire alle proprie inquietudini. Ma l'incontro con il popolo (che in effetti avviene) genera in lui una percezione ancor più netta della propria particolarità, per cui ogni tentativo, per quanto riuscito, di fraternizzare con il popolo può avvenire soltanto nell'oblio di sé, ovvero – sostiene Werther – dev'essere considerato un equivoco:

Wenn ich mich manchmal vergesse, manchmal mit ihnen die Freuden genieße, die den Menschen noch gewährt sind, [...] das tut eine ganz gute Wirkung auf mich; nur muß mir nicht einfallen, daß noch so viele andere Kräfte in mir ruhen, die alle ungenutzt vermodern und die ich sorgfältig verbergen muß. Ach, das engt das ganze Herz so ein – Und doch! mißverstanden zu werden, ist das Schicksal von unser einem. (I, 17.5)

Il pensiero delle molte altre energie, che a suo dire dormono in lui inutilizzate, serve a Werther di alibi per tacciare di «malinteso» e invalidare qualsiasi partecipazione alla vita del popolo, e dunque per muovere un altro passo in direzione della fuga dal mondo degli altri. Werther rifiuta di vedere riflessa la propria immagine nel mondo degli altri, preferisce pensarsi come una verità ancora inespressa e perennemente differita. Ma al-

²¹ W. Erhart, cit., p. 337.

meno una volta – racconta – gli è stata concessa la visione della propria pienezza: quando ancora viveva l'amica, infinitamente rimpianta; grazie a lei, Werther avrebbe ricevuto la rivelazione, o la conferma, di essere *infinito come la natura*, e come tale irriducibile a un dato oggettivo:

Konnt ich nicht vor ihr das ganze wunderbare Gefühl entwickeln, mit dem mein Herz die Natur umfaßt? War unser Umgang nicht ein ewiges Weben von der feinsten Empfindung, dem schärfsten Witze, dessen Modifikationen, bis zur Unart, alle mit dem Stempel des Genies bezeichnet waren? Und nun! – (I, 17.5)

La realtà in cui Werther accettava di riconoscersi era dunque quella offerta dallo specchio, non importa se e quanto illusorio o deformante, che gli tendeva l'amica: situazione non certo riducibile a puro *consumo* di sensazioni e godimenti erotici, se in essa trovava riconoscimento quel senso della propria infinitezza che caratterizza Werther. In presenza dell'amica – scrive – «mi sembrava di essere più di quel che ero, perché ero tutto ciò che potevo essere» (I, 17.5). Se dunque l'occasione immediata delle peregrinazioni di Werther, della sua fuga da un'immagine di sé che egli non accetta di riconoscere come definitiva, va ricercata nei fatti succintamente riferiti nella prima lettera, il suo rifiuto di accettare il reale come dotato di piena validità e autorità trova sostegno nel ricordo del rapporto con l'amica e della morte di lei, morte che ha rotto lo specchio nel quale egli *accettava* di vedersi riflesso, ha distrutto la sola realtà che egli fosse disposto a riconoscere come tale ma che rimane una componente irrinunciabile del suo desiderio²². Solo con una punta di ironia Werther può dunque accettare le raccomandazioni dell'amico a scrivere le sue lettere in modo più ordinato e oggettivo, come si legge in chiusura della lettera del 17.5.1771:

Leb wohl! der Brief wird dir recht sein, er ist ganz historisch. (I, 17.5)

– dove «historisch», come spiegano i commentatori, vale «aderente ai fatti»²³ ovvero «oggettivo, narrativo»²⁴. Della realtà alla quale l'amico vor-

²² Segnaliamo la lettura dell'episodio proposta da Ph. Forget (*Aus der Seele geschrie(b)en? Zur Problematik des Schreibens in Goethes Werther*, in id. (a cura di), *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte*, München 1984, pp. 130-180, qui p. 169): a una «rimozione» (della pienezza vissuta da Werther con l'amica), operata grazie al programma enunciato nella prima lettera («... und das Vergangene soll mir vergangen sein»), segue un «ritorno del rimosso» (la pienezza vissuta con l'amica ritorna nella figura di Lotte), da cui l'importanza strutturante dell'episodio per il romanzo.

²³ K. Rothmann (a cura di), J. W. Goethe, *Die Leiden des Jungen Werther. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1987, p. 15.

²⁴ E. Trunz, cit., p. 641.

rebbe ricondurlo lo sconcerza la limitatezza («Einschränkung»), «i limiti ristretti in cui sono rinchiusa le facoltà pratiche e indagatrici dell'uomo» (I, 22.5). Werther prende le distanze da quella nozione tutta oggettiva e concreta di *felicità* che sa essere condivisa dall'amico, secondo cui «i più felici sono coloro cui è dato di vivere alla giornata come i fanciulli» (ibid.), ovvero coloro che conquistano posizioni redditizie perché danno «nomi altisonanti alle proprie meschine attività, o addirittura alle proprie passioni, e le mettono in conto al genere umano come grandiose imprese per la sua salute e la sua prosperità» (ibid.) – un'idea di felicità contro la quale Werther lancia una condanna piena di sdegno moralistico e di ripulsa estetica; e aggiunge: chi condivide questa condanna può continuare a vivere solo prendendo interiormente le distanze dalla vita, e conservando *nel cuore* «il dolce sentimento della libertà e di poter lasciare questo carcere quando vorrà» (ibid., mio corsivo). La possibilità del suicidio gli sembra essere dunque la migliore garanzia che il mondo degli altri non potrà mai impadronirsi di lui fino al punto di travolgerlo, anzi, che in esso egli potrà vivere come per gioco, un gioco revocabile a piacere. In effetti, anche se le lettere seguenti rivelano una marcata adesione allo scrivere «historisch», la scrittura di Werther all'amico assume sempre più il carattere di un'attività di resistenza al reale, per delegittimarlo e per sottrarsi a qualsiasi serio impegno²⁵. A questo stato di cose corrisponde *la capanna*:

Du kennst von altersher meine Art, mich anzubauen, mir irgend an einem vertraulichen Ort ein Hüttchen aufzuschlagen und da mit aller Einschränkung zu herbergen. Auch hier hab ich wieder ein Plätzchen angetroffen, das mich angezogen hat. (I, 26.5)

La capanna non appartiene all'ordine del progettare e del realizzare, a cui appartiene ad esempio l'idea di divenire «signore del giardino»²⁶, ma è piuttosto un simulacro di progetto o di realizzazione. Essa consacra un

²⁵ Il nome dell'amico e corrispondente di Werther, *Wilhelm*, compare soltanto a partire da questa lettera del 22.5.1771, nella quale il disaccordo di Werther con l'amico e mentore appare per la prima volta in termini espliciti, accompagnato da un primo accenno esplicito al tema del suicidio. Fino a questo punto Werther aveva usato soltanto appellativi anonimi: «Bester Freund», «Lieber» e simili.

²⁶ L'immagine del «signore del giardino» sta ormai per tutto ciò che la vita degli altri ha di estraneo: «wer da sieht, wie artig jeder Bürger, dem es wohl ist, sein Gärtchen zum Paradiese zuzustutzen weiß» (I, 22.5) – scrive Werther – costui avrà davanti agli occhi un mondo senza valore. In una lettera successiva si parla dei «gelassenen Herren» del buon vivere impegnati a proteggere, con le «Dämme und Ableiten» dell'ordine sociale, i loro «Gartenhäuschen, Tulpenbeete und Krautfelder» dalle temute inondazioni dello «Strom des Genies» (I, 26.5).

luogo di elezione, *Wahlheim*, collocato in una posizione «molto interessante» al centro della geografia immaginaria dell'idillio²⁷, ed è l'icona dell'abitare il mondo in termini affatto disimpegnati, da visitatore e da spettatore, rafforzando la sensazione della propria assoluta autonomia (Werther non ci abita, ci passa soltanto qualche ora di solitudine e di lettura). Costruire la capanna significa sottolineare la natura transitoria della propria presenza: non dovremmo dimenticare che, nelle sue lettere a Wilhelm, Werther scrive come qualcuno che è solo temporaneamente *via*, ma che prima o poi *ritornerà*, anche se questo ritorno appare sempre più ostacolato e rinviato. D'altro lato, la capanna non è solo edificata materialmente a *Wahlheim*: essa poggia su quello spazio immaginario che in Werther è *libero* in quanto ha al centro – come abbiamo visto – la possibilità del suicidio. Infine, questo spazio transitorio della partecipazione disimpegnata al mondo degli altri è il luogo dal quale Werther si racconta per lettera all'amico²⁸. Nelle lettere successive, sotto la spinta dell'inquietudine incessante che Werther alberga in sé, vediamo questo luogo popolarsi di figure e di storie che egli racconta e rielabora. C'è, tra gli altri, un giovane contadino che racconta del suo amore per la ricca vedova, presso la cui fattoria lavora e che spera di sposare. Per quanto la storia non sia delle più sublimi, e i sentimenti del giovane – pur nel racconto di Werther – possano sembrarci non troppo nobili e disinteressati, Werther trasfigura immediatamente il giovane contadino in un'immagine ideale carica di positività morale e di innocenza; senza mancare di accennare alla natura incompiuta della propria trascrizione epistolare dell'episodio:

Ja, ich müßte die Gabe des größten Dichters besitzen um dir zugleich den Ausdruck seiner Gebärden, die Harmonie seiner Stimme, das heimliche Feuer seiner Blicke lebendig darstellen zu können. (I, 30.5)

– poi, prevenendo il probabile richiamo dell'amico ad attenersi ai fatti, e rivelandosi ancora e sempre inquieto per la sua perduta integrità di fronte a se stesso, aggiunge:

Schelte mich nicht, wenn ich dir sage, daß bei der Erinnerung dieser Unschuld und Wahrheit mir die innerste Seele glüht, und daß mich

²⁷ Cfr. I, 26.5.

²⁸ Non a caso l'unico luogo del quale apprendiamo il nome, *Wahlheim*, è quello in cui Werther ha costruito la capanna, mentre quello in cui realmente risiede (e in cui si trova anche il *giardino* di cui inizialmente si era detto «signore») rimane anonimo.

das Bild dieser Treue und Zärtlichkeit überall verfolgt, und daß ich, wie selbst davon entzündet, lechze und schmachte (I, 30.5).

Gli piacerebbe – scrive Werther – conoscere anche la vedova oggetto di un desiderio tanto *vero e incolpevole*, ma poi si corregge: forse è meglio «vederla» solo attraverso gli occhi del suo innamorato («vielleicht erscheint sie mir vor meinen eigenen Augen nicht so, wie sie jetzt vor mir steht, und warum soll ich mir das schöne Bild verderben?»; I, 30.5). L'atteggiamento di Werther può sembrare mistificatorio: ma egli trepida per quelle figure che, dal suo disimpegnato punto di osservazione di Wahlheim («Es ist wieder Wahlheim, und immer Wahlheim, das diese Seltenheiten hervorbringt»; I, 30.5), gli appaiono come le preziose tracce di una realtà *ideale e più vera*, che il suo sguardo di cittadino disincantato potrebbe distruggere. Tramite il suo assenso estetico e morale al desiderio del giovane contadino, e dunque per imitazione del desiderio altrui, si è venuta instaurando in Werther la situazione emotiva dell'*essere innamorato* in modo del tutto indipendente dall'esistenza del suo oggetto²⁹. In questa condizione di spirito Werther, di lì a poco, fa la conoscenza di Lotte³⁰.

Se dopo due settimane le lettere di Werther riprendono, ciò si deve, a quanto pare, soprattutto alle insistenze dell'amico:

Warum ich dir nicht schreibe? – Fragst du das und bist doch auch der Gelehrten einer. Du solltest raten, daß ich mich wohl befinde, und zwar -. (I, 16.6)

Werther è dominato da un'indicibile contentezza, e questo ha determinato una battuta d'arresto dello scambio epistolare con Wilhelm; e la cosa è attribuita – con la franchezza consueta nei rapporti con l'amico e maestro – ancora una volta al cuore: «Ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht» (I, 16.6). La sua nuova conoscenza è Lotte, figlia dello *Amtmann*³¹ locale e già promessa a un giovane funzionario dell'amministrazione statale. Per Werther non è facile passare dalla pienezza della vita *in vista di Lotte* al racconto, dalla viva dialogicità dell'esistenza al dialogo verbale della scrittura epistolare: «Ich bin vergnügt und also kein guter Historienschreiber» (ibid.). Quando finalmente ci riesce – dopo avere scartato vari esordi di intonazione idealizzante, tentati sulla falsariga di quanto aveva fatto con il giovane contadino di Wahlheim («Einen Engell»,

²⁹ Sulla «natura imitativa del desiderio» cfr. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano 1965 [1961], p. 54.

³⁰ L. Mittner (cit., p. 63) ha messo in rilievo la significativa prossimità dei due episodi.

³¹ Funzionario con competenze amministrative e giudiziarie.

«So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viele Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Tätigkeit»; *ibid.*) ma subito definiti «chiacchiere ripugnanti» («garstiges Gewäsch») – il suo stile si fa piacevolmente preciso, dettagliato e oggettivo, e Werther descrive tutta una serie di piccole scene che vedono in azione Lotte. Da queste nitide prove narrative, e da altre contenute nelle lettere seguenti, emerge una figura di donna che porta l'impronta duplice del desiderio di Werther: un desiderio che si rivolge con grande intensità al proprio oggetto, ma che al tempo stesso deve appagare la più nascosta ansia di Werther di restaurare la propria piena legittimità di fronte a se stesso.

Fin dal primo incontro, la figura di Lotte sostituisce la *natura* nel ruolo – ideologico-simbolico ancor prima che direttamente emozionale – di istanza incondizionata alla quale Werther si dirige nella sua fuga da ogni realtà determinata: «da allora – scrive all'amico – sole, luna e stelle possono farsi tranquillamente i fatti loro: io non so se sia giorno o se sia notte, e il mondo intero scompare intorno a me» (I, 19.6)³². Anche il lieve gioco di Wahlheim sta per essere travolto senza scampo. Lotte non appartiene a Wahlheim: dal luogo in cui Werther ha stabilito la sua immaginaria dimora poetica al luogo in cui vive Lotte³³ c'è una piccola ma significativa distanza: mezz'ora di strada (I, 21.6). Da Lotte, la capanna di Wahlheim riceve un senso e una legittimazione *dall'esterno*: «Se avessi immaginato, quando sceglievo Wahlheim come meta delle mie passeggiate, che si trovasse così vicino al cielo!» (*ibid.*); e la capanna è invasa da immagini che in qualche modo riflettono Lotte e la sua alacrità domestica: «Così anche il vagabondo più irrequieto sente alla fine nostalgia della patria, e trova nella sua capanna, sul petto della sua sposa, nella cerchia dei figli e nel lavoro per nutrirla quella gioia che aveva cercato invano nel vasto mondo» (*ibid.*). Werther continua naturalmente a parlare a Wilhelm della sua vita a Wahlheim, dove – racconta – «nell'orto della trattoria colgo da me i miei piselli dolci, mi siedo a sgranarli e intanto leggo il mio Omero» (*ibid.*), ma ben presto troverà più piacevole vivere la vita limitata («Einschränkung»), di cui la capanna è il simbolo, nella casa di Lotte, a giocare con i suoi fra-

³² Cfr. la lettera I, 18.8, nella quale Werther (senza accusare in alcun modo Lotte) rimpiange la perdita di quella piena partecipazione alla natura, di cui aveva scritto a Wilhelm nelle lettere I, 4.5 e 10.5.

³³ Il lettore ha già appreso che Lotte vive con il padre – funzionario governativo (*Amtmann*) – e otto fratelli minori di lei in un castello di caccia, dove la famiglia si è trasferita dopo la morte della madre, a un'ora e mezza dal luogo in cui risiede Werther (cfr. I, 17.5), ma a soltanto mezz'ora da Wahlheim (I, 21.6).

telli più piccoli (I, 29.6), dal momento che il fidanzato di lei per ora è lontano. Se tuttavia Lotte spodesta in Werther tanto la natura (in cui *immergersi* o *perdersi*) quanto la capanna di Wahlheim (in cui *rifugiarsi*), questo avviene non perché Lotte riesca a dargli la certezza (o l'illusione) di essere *amato*, ma perché, pur involontariamente, lo sottrae ai suoi velati tentativi di perdersi e di dimenticarsi, si contrappone alla segreta brama di autoannientamento che essi celano, e lo istiga a una rinnovata attenzione per se stesso. Così quando si sente rimproverare da Lotte il suo «eccessivo partecipare a tutte le cose, e che sarebbe stato la mia rovina, e che avrei dovuto avere riguardo per me», Werther commenta: «Oh che angelo! Per amor tuo, devo vivere!» (I, 1.7). Egli non smetterà fino all'ultimo di sperare che l'«autentico interessamento» di Lotte «per me e per il mio destino» sia senz'altro una manifestazione di amore (I, 13.7); certo è però che, nello sguardo e nelle parole di Lotte, egli scorge di essere – per usare una nota formula – riconosciuto come soggetto da parte di un altro soggetto; e si sente autorizzato a *riconoscersi* a sua volta:

Und wie wert ich mir selbst werde, wie ich – dir darf ichs wohl sagen, du hast Sinn für so etwas – wie ich mich selbst anbete, seitdem sie mich liebt! (I, 13.7).

Werther pensa dunque di avere in Lotte una *testimone* che confermi e convalidi la sua vita e la renda finalmente *reale*, vale a dire ineluttabile e sacra, cosa impossibile a un maestro di miglioramento e perfezionamento in senso eudemonistico come Wilhelm. Tuttavia, se grazie a Lotte Werther ha l'impressione di ritrovare finalmente se stesso – «dort fühl ich mich selbst» (I, 21.6) – d'altro lato finisce per dipendere in misura crescente da lei, che senza volerlo si insinua sempre più a fondo quale mediatrice tra Werther e se stesso. Ben presto egli è *in ansia* per il riconoscimento che gli viene da Lotte: confessa a Wilhelm di struggersi anche solo per *uno sguardo* di lei (I, 8.7), si affligge di vederla insensibile non al suo amore, ma *alle sue sofferenze* (II, 21.11) – ed è profondamente commosso quando può dire: «Sente ciò che io soffro» (II, 24.11). Lo preoccupa di sentire affiorare dentro di sé il desiderio di impadronirsi di Lotte con la forza, cosa che potrebbe turbare quel rapporto e renderlo impossibile (I, 16.7), ma poi lo angoscia anche notare come quel desiderio indegno sia ostacolato *soltanto* da una debolezza che gli sembra, se possibile, ancora più indegna («Nein, mein Herz ist so verderbt nicht! Schwach! schwach genug! – Und ist das nicht Verderben?»; *ibid.*). Il *riconoscimento* da parte di Lotte genera dunque angoscia in Werther; quando questo avviene, egli immagina di trasformare

il proprio rapporto con Lotte in un'idealità incorporea, e afferma che Lotte per lui è *sacra*³⁴: «Sie ist mir heilig. Alle Begier schweigt in ihrer Gegenwart» (ibid.). Se l'*altra* Lotte, quella concreta, risvegliava il desiderio e a volte faceva nascere l'intenzione di soddisfarlo anche con la forza, la Lotte *sacra* avrebbe dunque il potere di far tacere ogni brama, ovvero di orientare il suo desiderio in direzione di una trasfigurazione. Da questo momento in avanti, le lettere di Werther raccontano, in modi più o meno fedeli al narrare «historisch» caro a Wilhelm, lo sviluppo della relazione tra Werther e Lotte, ma al tempo stesso documentano il progredire di una costruzione simbolica che ha al suo vertice la Lotte «sacra», angelicata e sublime.

Il quadro fin qui tratteggiato si arricchisce con l'arrivo di Albert, il fidanzato di Lotte. La lettera del 30 luglio 1771, in cui Werther ne dà notizia all'amico, si distacca da quelle immediatamente precedenti per la sua struttura molto più disordinata, segnata da frequenti contraddizioni e improvvisi cambi di tono. Da alcuni indizi il lettore comprende che questa lettera è stata scritta in momenti diversi, ciascuno caratterizzato da una diversa opinione sul da farsi³⁵. L'inizio, scritto all'annuncio dell'arrivo di Albert, è perentorio: «Alberto è arrivato, e io me ne andrò, fosse pure il migliore e il più nobile degli uomini» (I, 30.7); ma il seguito, scritto dopo avere finalmente fatto la conoscenza del nuovo venuto, ne parla come di «una brava, cara persona, alla quale non si può non voler bene» (ibid.); anche perché Albert ha qualità che Werther riconosce di non avere, ma che la cultura a cui egli stesso appartiene considera essenziali: «il suo contegno tranquillo – ammette – contrasta in modo molto vivo con l'inquietudine del mio carattere»; ma forse ancor più perché Albert mostra di avere stima di lui: «mi considera una persona assennata». La presenza cordiale e ferma di Albert, quel suo identificarsi – almeno agli occhi di Werther – quasi con il *reale* stesso, sembra promettere a Werther un riconoscimento più ampio e credibile di quello che finora ha ricevuto dalla sola Lotte. Nonostante Werther ammetta che la sua «gioia di stare vicino a Lotte è perduta» prevale dunque l'idea di rimanere, o almeno di rinviare la partenza: e definisce

³⁴ Come nota G. Sasse, dichiarare Lotte «sacra» si accompagna ad attribuire un carattere sacro anche al proprio amore per lei. (G. Sasse, *Woran leidet Werther? Zum Zwiespalt zwischen idealistischer Schwärmerei und sinnlichem Begehren*, in *Goethe Jahrbuch*, 116 (1999), pp. 245-258, qui p. 252), il che significa – aggunderemo – collocare l'intera vicenda al livello del sacro.

³⁵ Cfr. nota seguente.

«fantocci» («Strohänner»)³⁶ coloro che vorrebbero indurlo a rassegnarsi e ad abbandonare la posizione (partirà solo quaranta giorni dopo). Questo singolare stato di cose suscita però le critiche di Wilhelm. Nella lettera dell'8.8.1771, Werther constata, con sincero stupore, che l'amico ha letto un'allusione a se stesso nella condanna di Werther per chi gli consigliava di rassegnarsi e partire, e che in un momento di esasperazione ha chiamato «fantocci». Werther respinge però l'*aut aut* al quale Wilhelm ritiene di dovere ricondurre il suo problema: se con Lotte hai qualche speranza, fa' il possibile perché sia tua, ma se non ne hai alcuna cerca di liberarti di un sentimento che finirebbe per consumare del tutto le tue energie; un approccio che vorrebbe ricondurre Werther a giocare la sua partita nel mondo degli altri e ad accettare il suo verdetto. Ma Werther si sente troppo debole per questo: ormai è chiaro che le sue energie trovano in Lotte un sostegno irrinunciabile, *contro* il quale egli non sembra in grado di prendere una decisione, come un malato indebolito dalla malattia non sa più «metter fine con una pugnolata al proprio tormento» (I, 8.8); espressione che, nella sua ambiguità, può venire letta come allusione sia alla partenza che al suicidio – quel suicidio che Werther ha considerato finora come l'unica vera via d'uscita dalla realtà importuna³⁷. Ma il suicidio è divenuto molto più improbabile nel mondo di Lotte e di Albert, troppo diverso, per equilibrio e impegno etico, dalla disimpegnata capanna di Wahlheim: così, al termine della lettera, Werther si dichiara disposto a partire se si dovesse offrire un'occasione per farlo³⁸: «wenn ich wüßte wohin? ich gehe wohl» (ibid.).

Le lettere di Werther ce l'hanno mostrato finora oscillante tra le proprie ragioni e le posizioni dell'amico e confidente, cosa che lo rende sempre più dipendente non dai giudizi o dai consigli dell'amico, ma dallo scambio epistolare stesso. Questo si è alimentato di opinioni, polemiche, esortazioni e provocazioni dell'uno e dell'altro dei due corrispondenti, con

³⁶ Si noti come, in un caso come questo, il romanzo epistolare – riprendendo una caratteristica della scrittura epistolare vera e propria, e in particolare della «nuova» scrittura epistolare del Settecento (cfr. nota 4) – porti sulla pagina ciò che nella coscienza del personaggio scrivente non può ancora avere trovato chiara definizione, per cui l'eroe scrivente ne fa una prima esperienza proprio nel comunicarlo al destinatario. Riprendo qui un'osservazione di A. Haverkamp, *Illusion und Empathie. Die Struktur der "teilnehmenden Lektüre" in den Leiden Werthers*, in E. Lämmert (a cura di) *Erzählforschung: Ein Symposium*, Stuttgart 1982, pp. 243-268, qui p. 254.

³⁷ Cfr. I, 22.5.

³⁸ Da diverso tempo sia la madre che Wilhelm vedrebbero con favore una sua partenza per una carriera diplomatica «mit dem Gesandten nach ***» (I, 20. 7).

la conseguenza di differire sempre più il confronto di Werther con la realtà esterna: lungi dal *servirsi* semplicemente delle lettere all'amico per confidargli i propri casi e per esporgli i propri dubbi sul da farsi, Werther si rivela sempre più irretito dalla relazione epistolare; finché un'occhiata casuale al proprio *diario*, testo estraneo al flusso delle lettere, gli offre per un attimo un punto di osservazione su se stesso esterno alla deriva epistolare. Dalle pagine del diario emerge una consapevolezza piena e puntuale dei fatti, che Werther esita a riconoscere come propria:

ich bin erstaunt, wie ich so wissentlich in alles, Schritt vor Schritt, hineingegangen bin! Wie ich über meinen bisherigen Zustand immer so klar gesehen und doch gehandelt habe wie ein Kind, jetzt noch so klar sehe, und es noch keinen Anschein zur Besserung hat. (I, 8.8. Abends)

Nulla gli ha nascosto la sua situazione, eppure qualcosa gli ha impedito di prendere atto che ne era perfettamente a conoscenza; nulla gli ha nascosto ciò che stava facendo, eppure qualcosa gli ha impedito di capire che agiva «come un bambino»; e anche adesso, pur rendendosi conto di ogni cosa, parla della propria vita in termini impersonali («Wie ... *es* noch keinen Anschein zur Besserung *hat*»; mio corsivo), come se la guardasse da uno spazio separato da quello in cui si svolge ed egli non potesse avere alcuna influenza su di essa. Le lettere successive mostrano come il demone dell'epistolarità sappia nutrirsi anche delle immagini del mondo di Lotte e Albert, pur così fattivo e pervaso di senso del dovere. Werther, scrivendone all'amico, tenta di comporre quel mondo nell'immagine di un ipotetica *famiglia*, della quale egli vorrebbe, anzi potrebbe fare parte a pieno titolo (e nella quale ad Albert spetterebbe un ruolo di particolare importanza):

Ein Glied der liebenswürdigen Familie zu sein, von dem Alten geliebt zu werden wie ein Sohn, von den Kleinen wie ein Vater, und von Lotten! – dann der ehrliche Albert, der durch keine launische Unart mein Glück stört; der mich mit herzlicher Freundschaft umfaßt; dem ich nach Lotten das Liebste auf der Welt bin -. (I, 10.8)

– ma subito dopo coglie il lato paradossale della situazione, il momento di *negazione di sé* che essa (e in particolare il suo rapporto di amicizia con Albert) implica:

Wilhelm, es ist eine Freude uns zu hören, wenn wir spazieren gehen und und einander von Lotten unterhalten: es ist in der Welt nichts Lächerlicher erfunden worden als dieses Verhältnis, und doch kommen mir oft darüber die Tränen in die Augen. (I, 10.8)

C'è peraltro qualcosa, nei valori di quell'ambiente d'origine che Werther non ha mai sconfessato, che lo porta ad apprezzare la solidità di un Albert nonostante il disgusto che prima, in veste di abitatore della capanna di Wahlheim, ha espresso contro i cittadini solidi e benestanti³⁹: «Non so se ti ho già scritto che Albert resterà qui e riceverà dalla corte, dove è molto benvenuto, una carica con un ottimo stipendio. Quanto a precisione e solerzia nei doveri del suo ufficio, ne ho visti pochi come lui» (I, 10.8). Questo non impedisce che Werther senta talora il desiderio di provocare Albert e di scontrarsi con lui. Una volta, con il pretesto di un viaggio, chiede in prestito ad Albert le sue pistole, e poi, annoiato delle troppo ragionevoli spiegazioni dell'altro («ich [...] verfiel in Grillen», ammette; I, 12.8), se ne punta una alla tempia⁴⁰; nella discussione che ne segue, Werther difende il suicidio e ogni altro delitto passionale, proclama la generale inefficacia della ragione di fronte alla passione (I, 12.8), ma poi interrompe la discussione altrettanto capricciosamente, appellandosi, come altre volte, al «cuore» («O mir war das Herz so voll»; *ibid.*). Con la sua narrazione dell'episodio nella lettera, Werther si appella ancora una volta non a Wilhelm, ma al rapporto epistolare con lui, e questa volta contro Albert. Nonostante l'affinità di vedute che il lettore è portato a supporre tra Albert e Wilhelm, i due hanno infatti funzioni dialogiche affatto diverse: Wilhelm è stato per Werther fin dall'inizio il portatore di valori al riparo dei quali poter minimizzare e rendere indolore il suo senso di colpa, e rimane il benevolo complice (involontario) di quella certa qual resistenza al reale *in nome del cuore* che Werther mette in atto nella scrittura epistolare; Albert invece sottolinea ed esalta il momento etico presente nel mondo riunito intorno a Lotte⁴¹, e che Albert dal canto suo, e per motivi che si possono facilmente comprendere, mette la massima cura a rafforzare: «Quando mi racconta della buona e onesta madre di lei – scrive Werther –, di come sul letto di morte avesse affidato a Lotte la propria casa e i propri figli, e Lotte a lui [...]» (I, 10.8; mio corsivo). Ed è proprio Albert ad opporre all'ipotesi del suicidio una chiara condanna morale:

³⁹ Cfr. nota 26.

⁴⁰ L. Mittner (*Storia della letteratura tedesca*, II., Torino 1971, p. 368) osserva che in questo episodio Werther scherza con l'idea di suicidio da «attore inconsapevole, ma perfetto attore [...] soprattutto per impressionare il fidanzato di Lotte».

⁴¹ La Lotte che fin dal primo incontro attrae Werther è quella che gli si presenta «in dem Kreise der lieben muntern Kinder, ihrer acht Geschwister» (I, 16.6).

Du wirst mir zugeben, daß gewisse Handlungen lasterhaft bleiben, sie mögen geschehen, aus welchem Beweggrunde sie wollen. (I, 12.8)⁴²

Fatta propria (almeno fino a un certo punto) la lingua del mondo moralizzato di Lotte e di Albert (ad esempio: «Frau M ... ist sehr schlecht; ich bete für ihr Leben, weil ich mit Lotten dulde»; I, 11.7), Werther ormai guarda a se stesso (almeno in parte) dalla *loro* prospettiva, fino a rimproverarsi che le proprie «energie attive» siano «precipitate in un'inerzia irrequieta» (I, 22.8); dichiara di invidiare la condizione di «un bracciante» oppure le fatiche del probato Albert, che vede «sepolto fra gli incartamenti fino agli orecchi»; e si mostra propenso ad accogliere i consigli di Wilhelm, che da tempo lo sprona ad agire, accettando «quel posto presso la legazione che, come tu mi assicuri, non mi verrebbe rifiutato»⁴³. Ma l'atteggiamento attivo di un Albert, la dedizione di una Lotte ai suoi doveri, non si trasmettono a Werther come valori da vivere in modo autonomo: egli non smette di pensare che il mondo degli altri sia essenzialmente irrilevante («Alles in der Welt läuft doch auf eine Lumperei hinaus»; I, 20.7) e che impegnarsi sia vano. Pur con tutta la sua ammirazione per Albert, la prospettiva di impiegarsi gli ricorda la favola del cavallo che, insofferente della propria libertà, si lascia mettere sella e morso, con il risultato di finire cavalcato a morte (I, 22.8): un apologo sul trionfo del nonsenso. Non può meravigliare allora che Werther rimanga nel suo impiego alla legazione soltanto sei mesi. Molti commentatori hanno visto in questo fallimento la conseguenza della sua incapacità di accettare le regole dell'ufficio, che egli descrive come antiquate e assurde (II, 24.12), e hanno letto questo episodio come la metafora dello scontro di un'intera generazione (o anche di un'intera classe, la nascente borghesia tedesca) contro l'ordine antiquato e opprimente delle piccole corti tedesche e il loro ristretto orizzonte politico⁴⁴. Senza entrare nel merito di queste interpretazioni dell'episodio, vorremmo però osservare come il fallimento di Werther alla legazione faccia segretamente appello al legame che persiste in lui con il mondo di Lotte e Albert e al riconoscimento che da loro gli era venuto: egli non è orientato

⁴² Secondo E. Trunz (cit., p. 577), la posizione di condanna morale del suicidio sostenuta da Albert nel corso della discussione in I, 12.8 era quasi unanimemente condivisa nella Germania dell'epoca. Voci a favore della dignità morale del suicidio, presenti alla stessa epoca, sono state indicate da H. Schöffler, *Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund* [1938], in P. Herrmann, cit., pp. 58-87, qui p. 79 s.

⁴³ Cfr. I, 20.7.

⁴⁴ Rinvio alla discussione critica di queste interpretazioni contenuta in: P. U. Hohendahl, *Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewußtsein*, in *Jahrbuch der deutschen Schillogesellschaft*, 16 (1972), pp. 176-207, qui in partic. pp. 199-207.

a vivere in proprio i *valori* di quel mondo, ma a trarre sostegno dal suo rapporto più o meno *diretto* con esso. In una lettera a Lotte, Werther lamenta di non avere avuto, nella sua nuova situazione, «un solo istante di pienezza del cuore, una sola ora beata» (II, 20.1); ma è Albert – per i motivi esposti sopra – ad essere il destinatario più idoneo di una dichiarazione di intenti nella quale si profila ormai una prospettiva diversa da quella, eudemonistica, sottesa dal rapporto epistolare con Wilhelm. Werther gli scrive:

Ich weiß, ich bin ja auch bei euch, bin dir unbeschadet in Lottens Herzen, habe, ja ich habe den zweiten Platz darin und will und muß ihn behalten. O, ich würde rasend werden, wenn sie vergessen könnte – Albert, in dem Gedanken liegt eine Hölle. (II, 20.2)

Werther riafferma di fronte ad Albert – in termini diretti ed espliciti, non esenti da tracce di linguaggio burocratico – il proprio *status* immaginario nel mondo che si raccoglie intorno a Lotte. Sapersi dimenticato da Lotte sarebbe «l'inferno» perché significherebbe perdere il sostegno insostituibile che Lotte dà al *sensu di sé* di Werther, anche ora che è lontana e che ha ormai sposato Albert (lo apprendiamo da questa stessa lettera); e Werther vuole rendere irrevocabile il riconoscimento che fino a questo momento ha ricevuto da lei, sancirlo ed eternizzarlo così come il matrimonio ha sancito ed eternizzato l'unione di Lotte con Albert.

Su questa premessa, i rapporti di Werther con Wilhelm vengono ripensati in termini almeno in parte nuovi. Wilhelm è dapprima accomunato in un unico «voi» al suo ambiente, in primo luogo alla madre di Werther⁴⁵, e stupisce l'animosità con la quale Werther si sforza di presentare l'incidente diplomatico che gli è occorso alla legazione come un fallimento irreparabile, di cui il suo stesso ambiente, Wilhelm, la madre, porterebbero per intero la responsabilità⁴⁶, per quanto i fatti che Werther stesso racconta nel seguito della lettera possano dare spazio a valutazioni ben diverse⁴⁷. Il lettore ne ricava la sensazione che egli giudichi impossibile mettere a parte l'amico del suo nuovo orientamento di fondo e delle nuove intenzioni che lo animano, impossibile ritrovare per intero quella fiducia nella comprensione, nella benevolenza, e in qualche modo nella complicità di Wilhelm che caratterizzava le lettere della prima parte del romanzo. Qualcosa di

⁴⁵ Cfr. II, 24.3; 19.4.

⁴⁶ «Ihr seid doch allein schuld daran, die ihr mich sporntet und triebt und quället, mich in einen Posten zu begeben, der nicht nach meinem Sinne war» (II, 15.3).

⁴⁷ L. Mittner (*Storia*, cit., p. 81), ad esempio, osserva che l'incidente «fu in realtà provocato inconsapevolmente o semi-consapevolmente da Werther stesso».

decisivo sfuggirà, d'ora in poi, al rapporto epistolare tra i due. Certo, Wilhelm non cessa di essere l'amico e confidente su cui Werther conta per eludere o tenere a bada l'istanza rappresentata dalla madre: gli chiede di informarla con discrezione della propria decisione di licenziarsi dall'impiego (II, 24.3), gli confida di avere temuto che sua madre facesse uso dei suoi buoni rapporti con il ministro per impedire a lui di abbandonare la legazione (II, 19.4). Ed è pur sempre nelle sue lettere a Wilhelm che Werther si propone come *viandante del cuore*, volgendo in positivo quella che si intravede essere stata una reprimenda dell'amico: «Ja wohl bin ich nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr denn mehr?» (II, 16.6). Werther si esprime come chi, proprio in nome del cuore, più che scegliere *accetta* come ineluttabile la prossima meta del suo itinerario. Qualcosa di lui, in fondo, non si è mai allontanato da Lotte, e ora lo attende presso di lei:

Wo ich hin will? das laß dir im Vertrauen eröffnen. Vierzehn Tage muß ich doch noch hier bleiben, und dann habe ich mir weisgemacht, daß ich die Bergwerke im **schen besuchen wollte; ist aber im Grunde nichts dran, ich will nur Lotten wieder näher, das ist alles. Und ich lache über mein eignes Herz – und tu ihm seinen Willen.
(II, 18.6)

Come si vede, Werther non ha cessato di esporsi allo sguardo benevolo dell'amico, proprio come faceva nelle prime lettere del romanzo, anche se a volte tra una lettera e l'altra ci sono ora lunghi periodi di silenzio; nel seguito sarà di una franchezza perfino brutale nel raccontare all'amico anche i più inconfessabili stati interiori, in particolare la sua insofferenza per Albert («Es geht mir ein Schauer durch den ganzen Körper, Wilhelm, wenn Albert sie um den schlanken Leib faßt»; II, 29.7) fino a desiderarne la morte («kann ich mich des Gedankens nicht erwehren: wie, wenn Albert stürbe? Du würdest! ja, sie würde – und dann laufe ich dem Hirngespinnste nach, bis es mich an Abgründe führet, vor denen ich zurückbebe»; II, 21.8), indizio del fatto che in lui è cessato ormai quel vagheggiare il mondo di Lotte e di Albert come idillio nel quale idealmente riconoscersi. Infine compare l'idea che esporre a Wilhelm angosce e turbamenti non abbia più senso, o che forse possa averne uno del tutto nuovo:

warum behalt ich nicht für mich, was mich ängstigt und kränkt?
warum betrüb ich noch dich? warum geb ich dir immer Gelegenheit,
mich zu bedauern und mich zu schelten? Sei's denn, auch das mag
zu meinem Schicksal gehören! (II, 4.9)

La prospettiva eudemonistica, che poneva Werther sotto la guida del-

l'amico, lascia ora il posto a una nuova visione del futuro, come indica l'uso che viene fatto qui del termine "destino" («Schicksal»). Non si tratta più del «destino» che compariva nella prima lettera come un dispettoso faunetto rococò⁴⁸, né di quello che Werther si attribuiva quando scriveva «mißverstanden zu werden, ist das *Schicksal* von unser einem» (I, 17.5; mio corsivo), frase dalla quale traspariva ancora un rapporto disimpegnato con il mondo, bensì di un «destino» inteso come presenza dell'ineluttabile, e innanzitutto della morte, percepibile naturalmente solo per segni, per tracce, da cercare e da leggere come tali. Da questo momento, Werther si racconterà all'amico come chi scopre e comunica i segni che annunciano il proprio destino. Quando il giovane contadino, una delle sue conoscenze di Wahlheim⁴⁹, gli racconta il seguito della sua storia – vistosi respinto dalla padrona ha cercato di violentarla, ed è stato cacciato – Werther sembra ossessionato dal destino di quell'oscuro personaggio, che sente farglisi sempre più vicino: «Könnt ich dir alles recht sagen, damit du fühltest, wie ich *an seinem Schicksale* teilnehme, teinehmen muß! Doch genug, da du auch mein Schicksal kennst» (II, 4.9; mio corsivo); e l'amico diviene ora testimone del destino di Werther e della sua ineluttabilità: «Lies, mein Geliebter, und denke dabei, daß es auch die Geschichte deines Freundes ist. Ja, so ist mirs gegangen, so wird mirs gehn» (ibid.). L'esordio di una delle lettere seguenti: «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt» (II, 12.10) suggerisce al lettore che Wilhelm, allarmato dalla sconcertante evoluzione che le lettere dell'amico rivelano, abbia fatto appello all'ultimo autore classico che questi gli aveva confidato di leggere ancora: Omero⁵⁰. Ma Werther, che leggendo Omero aveva sognato (e rimpianto) un mondo patriarcale ingenuo e felice⁵¹, ora si entusiasma per Ossian, il bardo errante che canta la fine del mondo dei padri travolto da un cupo destino; e immagina di vagare egli stesso per la brughiera, tra il sibilare del vento tempestoso che conduce con sé «gli spiriti dei padri», e di abbandonarsi alla dimensione ossianica fino a porre termine alla propria vita in una cupa scena di sangue:

⁴⁸ Si vedano le espressioni «Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen» e «ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt» (entrambe I, 4.5).

⁴⁹ Cfr. I, 30.5.

⁵⁰ Cfr. I, 13.5.

⁵¹ «Sieh, mein Lieber, so beschränkt und so glücklich waren die Altväter! so kindlich ihr Gefühl, ihre Dichtung! Wenn Ulyß von dem ungemessnen Meer und von der unendlichen Erde spricht, das ist so wahr, menschlich, innig, eng und geheimnisvoll. Was hilft michs, daß ich jetzt mit jedem Schulknaben nachsagen kann, daß sie rund sei?» (II, 9.5).

O Freund! ich möchte gleich einem edlen Waffenträger das Schwert ziehen, meinen Fürsten von der zückenden Qual des langsam absterbenden Lebens auf einmal befreien und dem befreiten Halbgott meine Seele nachsenden. (II, 12.10)

Gli inizi di altre lettere lasciano intuire che Wilhelm muova diverse obiezioni alle idee e agli atteggiamenti di Werther; ad esempio:

Ja, es wird mir gewiß, Lieber! gewiß und immer gewisser, daß an dem Dasein eines Geschöpfes wenig gelegen ist, ganz wenig (II, 26.10)

si fa leggere come risposta a un ammonimento dell'amico – ispirato ancora una volta alla saggezza antica – a non scordare che la natura assegna al singolo un'importanza limitata e transitoria. Ma una tale nozione di natura è ormai impossibile per Werther, sopraffatto dalla sensazione che la forza cieca della *trasformazione* domini incontrastata nella natura e nella vita degli uomini⁵². Se il giorno in cui Lotte era apparsa nella sua vita la natura aveva cominciato a sembrargli indifferente, ora essa gli appare ostile e disumana. Egli ricorda con nostalgia i primi tempi della sua vita nel suo nuovo luogo di residenza come un periodo di contatto gratificante con la natura, e il confronto con il proprio stato presente lo sconcerta:

Bin ich nicht noch eben derselbe, der ehemals in aller Fülle der Empfindung herumschwebte, dem auf jedem Tritte ein Paradies folgte, der ein Herz hatte, eine ganze Welt liebevoll zu umfassen? Und dies Herz ist jetzt tot (II, 3.11)

All'amico che lo esorta a cercare consolazione nella religione (II, 15.11) – consiglio che il lettore può immaginare ispirato anch'esso, come altri di Wilhelm, alla misura classica – Werther obietta che, se è vero che molti sono chiamati a Cristo, il suo destino potrebbe invece essere diverso e più specialmente individuale:

Sagt nicht selbst der Sohn Gottes, daß die um ihn sein würden, die ihm der Vater gegeben hat? Wenn ich ihm nun nicht gegeben bin? wenn mich nun der Vater für sich behalten will? (II, 15.11)

Da questo momento Werther ricorrerà ampiamente alle risorse dell'immaginario religioso per parlare del proprio destino, e ne verrà a sua volta fortemente condizionato⁵³. Werther afferma dunque di andare, come

⁵² Cfr. l'episodio dei noci tagliati (II, 15.9) e la sconsolata contemplazione delle nebbie autunnali (II, 3.11), disposti a formare un crescendo che si accompagna, lettera dopo lettera, all'avanzare della stagione invernale.

⁵³ Cfr. V. Lange, cit., p. 202.

Cristo, incontro alla propria passione, cosa che egli considera caratteristica della natura umana («Was ist es anders als Menschenschicksal, sein Maß auszuleiden, seinen Becher auszutrinken?» *ibid.*)⁵⁴; e di lì a poco Lotte stessa assume ai suoi occhi non più i tratti distintivi della bellezza e della grazia, ma quelli di una figura enigmatica e inquietante: colei che sapeva dargli un pieno riconoscimento della sua individualità sembra ora contemplare pietosa la sua imminente *passione*, con un nuovo, «più ampio» sguardo, colmo di partecipazione e pietà («Ein weit herrlicher Blick [...], voll Ausdruck des innigsten Anteils, des süßesten Mitleidens»; II, 24.11). Una sequenza di peccato e castigo, tipica dell'immaginario religioso, va ormai componendosi sulla pagina della lettera; basterebbe – scrive Werther all'amico – imprimere un solo bacio sulle labbra di Lotte:

siehst du, das steht wie eine Scheidewand vor meiner Seele – diese Seligkeit – und dann untergegangen, diese Sünde abzubüßen – Sünde? (II, 24.11)

Il termine «Sünde» compare improvvisamente sulla pagina, e Werther ne sembra sorpreso: l'ha scritto, ma non l'ha ancora compiutamente *pensato* e non lo accetta ancora; della totalità mitico-fantastica che esso sottende, Werther diventa consapevole *soltanto* grazie al fatto di scriverne all'amico, lettera dopo lettera. Tuttavia anche l'elemento religioso rappresenta nient'altro che *uno* dei momenti attraverso i quali egli prende coscienza dell'irreparabilità della rottura di ogni equilibrio, dopo la caduta di quell'ultima illusione che è stata per lui il mondo di Lotte e di Albert. Un giorno, in campagna, incontra un giovane demente, e poco dopo apprende da Albert la sua storia: il giovane lavorava come scrivano presso il padre di Lotte (lo *Amtmann*), e si è ridotto in quello stato dopo che, innamorato senza speranza di Lotte, è stato cacciato dall'impiego (II, 30.11 e 1.12). Impressiona Werther soprattutto il modo pacato e sereno («gelassen») in cui Albert stesso gli racconta ogni cosa (II, 1.12). Come era avvenuto nel caso del giovane contadino di Wahlheim, Werther si immedesima nella vicenda dello sfortunato di turno, vi legge un'analogia con il proprio destino, mentre la «liebenswürdige Familie»⁵⁵ di Lotte e Albert gli appare sempre più lontana dal potere incarnare un qualsivoglia ordine armonioso del mondo; e la stessa Lotte gli sembra divenuta tutto a un tratto un'im-

⁵⁴ H. R. Jauß (cit., qui p. 358) nota che l'adozione di un'*imagerie* cristiana e la sua utilizzazione (fino alla lettera finale a Lotte) avviene nella chiave di una «provocatoria secolarizzazione della passione di Cristo»; sul tema cfr. J.-J. Anstett, cit., p. 168.

⁵⁵ Cfr. I, 10.8.

magine ossessiva, dalla quale si sente perseguitato («Wie mich die Gestalt verfolgt!»; II, 6.12). Di fronte al *troppo umano* del mondo di Lotte e Albert, Werther vive ora un momento di lucidità che è però soprattutto un *rimpianto* delle illusioni perdute:

Was ist der Mensch, der gepriesene Halbgott! Ermangeln ihm nicht eben da die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht? Und wenn er in Freude sich aufschwingt oder im Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehalten, eben da zu dem stumpfen, kalten Bewußtsein wieder zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren sehnte? (II, 6.12)

Il vecchio alibi di possedere un'individualità eccezionale nell'ordine della *sensibilità*, da «semidio» capace di gioire e soffrire al di là dell'umano, ora è posto di fronte allo sguardo implacabile della coscienza. Con ogni probabilità al lettore non è ancora chiaro a che cosa alluda esattamente Werther con il termine «aufgehalten»: par di vedere che la sua mano viene trattenuta, ma dal far che? Forse il lettore lo sospetta. Quali che siano le sue intenzioni, tuttavia, Werther dovrà ora fare i conti con la coscienza, che ora, contrariato, chiama «ottusa e fredda».

A questo punto la serie delle lettere si interrompe: l'editore (di finzione) interviene in prima persona, dichiarando di volere integrare con il suo racconto gli scarsi documenti autografi di Werther relativi ai suoi ultimi giorni (in tutto tre lettere a Wilhelm e la bozza di una lettera non spedita, una lettera a Lotte, alcuni biglietti). La narrazione finale, alla quale l'editore si accinge, si pone per il lettore come continuazione e attuazione del criterio ispiratore e del progetto editoriale enunciati nel breve paragrafo anteposto alla serie delle lettere, in cui l'editore evidenziava l'accuratezza del proprio lavoro («Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe mit Fleiß gesammelt»)⁵⁶ e delineava lo scenario della ricezione della figura del «povero Werther» da parte del pubblico: «Ihr könnt seinem [Werthers; ndr] Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen. Und du, gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden» (W 8). Werther doveva dunque venire proposto al pubblico come un eroe degno di ammirazione, amore e compianto, il cui amaro destino potesse essere di consolazione per le anime sensibili. Rispetto a questa intenzione, enunciata fin dall'inizio del romanzo e posta in testa alla serie

⁵⁶ J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit. Le citazioni di parti narrate dall'editore sono contrassegnate dalla lettera W seguita dal numero della pagina: W 8.

delle lettere, l'intervento dell'editore come narratore del finale può essere avvertito dal lettore come notevolmente difforme. È vero che l'editore presenta la propria narrazione come null'altro che un ripiego motivato dalla scarsità dei documenti autografi di Werther da questo punto in poi⁵⁷, e sottolinea ancora una volta la propria solerzia nel raccogliere «notizie esatte» dalle persone bene informate, tenendo ben distinti i fatti, su cui tutti i testimoni concorderebbero, dalle opinioni e dai giudizi sui sentimenti dei personaggi, sui quali non ci sarebbe accordo; tuttavia l'editore riferisce poi, e di fatto adotta, solo i giudizi degli amici di Albert. Costoro considerano Werther un malato («Die Harmonie seines Geistes war völlig zerstört»; W 124), oltre che un incauto dissipatore del proprio patrimonio, e trovano che una persona di questo genere non potesse giudicare adeguatamente Albert, uomo retto e pacifico giunto finalmente in possesso di una felicità a lungo sperata. L'obiettivo dell'editore di scoprire le vere cause dell'agire di Werther – «die eigensten, wahren Triebfedern [...] zu entdecken» (ibid.) – si semplifica così in quello di ordinare le testimonianze e i documenti raccolti secondo la logica causale del progressivo aggravarsi di una *malattia*. Questa linea interpretativa non toglie ai casi di Werther la qualità di sofferenza immeritata, ed eroicamente sopportata, affatto in linea con l'idea, espressa nel paragrafo introduttivo del romanzo, che Werther sia figura degna e ammirevole; tuttavia essa ne sminuisce la statura intellettuale, facendone *anche intellettualmente* una vittima delle circostanze e della malattia e privandolo della dignità di un messaggio proprio. L'ipotesi della “malattia” tende inoltre a risalire anche più indietro del periodo coperto dalla narrazione dell'editore, fino a coinvolgere potenzialmente l'intera serie delle lettere che formano il romanzo. Di fronte a questa linea interpretativa i lettori sono destinati a dividersi tra coloro che la vorranno accettare e coloro che la riterranno fuorviante, o almeno riduttiva.

L'editore espone dunque la sua ricostruzione dei fatti, e, data la sua affinità ideologica con il mondo degli «amici di Albert», attribuisce un'importanza determinante, per il peggioramento dello stato di equilibrio di Werther, ai suoi rapporti sempre più difficili con l'ordine del mondo dello *Amtmann* e di Albert. Werther soffre oltremodo quando Albert e lo *Amtmann* oppongono un secco rifiuto alla sua richiesta di usare clemenza al giovane contadino di Wahlheim⁵⁸, la cui disavventura amorosa, nel frat-

⁵⁷ «Wie sehr wünscht' ich, daß uns von den letzten merkwürdigen Tagen unseres Freundes so viel eigenhändige Zeugnisse übrig geblieben wären, daß ich nicht nötig hätte, die Folge seiner hinterlassnen Briefe durch Erzählung zu unterbrechen» (W 123).

⁵⁸ Cfr. I, 30.5; II, 4.9.

tempo, si è conclusa con un omicidio; tanto più che Werther crede di avvertire nelle parole «Nein, er ist nicht zu retten» (W 129), con le quali lo *Amtmann* esclude la possibilità di clemenza per il giovane, una certa animosità contro di sé; questo lo fa sentire sempre più escluso dal mondo al quale avrebbe voluto appartenere, lo conduce a sprofondare in «dolore e inattività» e lo avvicina sempre più «ad una triste fine». Da un biglietto scritto da Werther solo per se stesso, e diligentemente inserito dall'editore a questo punto della narrazione, il lettore viene informato però che Werther prosegue nella tendenza, già predominante nelle lettere dell'ultimo periodo, a cogliere e leggere negli eventi i segni del proprio «destino»: «Du bist nicht zu retten, Unglücklicher! ich sehe wohl, daß wir nicht zu retten sind» (W 129). Così Werther vede in ciò che gli accade in primo luogo un chiaro segno della propria incompatibilità con il mondo di Lotte e di Albert, al quale egli sentiva di appartenere grazie alla sua amicizia con Albert, ma anche alla sua ammirazione per lui, e non solo per la sua operosità ma anche per il suo senso del dovere e della moralità; e dunque il suo conflitto irrimediabile con quell'ordine ideale, rivelato da un successivo biglietto – «Was hilft es, daß ich mirs sage und wieder sage, er ist brav und gut, aber es zerreißt mir mein inneres Eingeweide; ich kann nicht gerecht sein» (i-bid.) – gli rivela come quella parte di lui che è sempre rimasta esclusa e innappagata dal riconoscimento che gli veniva da Lotte e da Albert abbia ormai preso il sopravvento, per di più vergognosamente esposta dal confronto con Albert, mentre a lui non resta altro che confessarsi incapace di giustizia. Con questo biglietto Werther sembra dunque offrire alla propria coscienza – che, come ha scritto nella lettera del 6.12.1772, tiene in sospeso le sue decisioni – un argomento a favore del suicidio-espiazione al quale aveva già accennato⁵⁹. Nelle ultime lettere di Werther all'amico si può osservare un conflitto tra diverse motivazioni al suicidio: a un Werther «ganimedeo»⁶⁰, che guardando un'inondazione travolgere i luoghi di quello che l'anno precedente era stato il suo idillio si smarrisce di fronte all'abisso «nella voluttà di gettare in fondo a quello il mio tormento, la mia pena» (II, 12.12), si contrappongono richiami ad agire senza precipitazione, ma che in effetti non indicano in una direzione diversa: «La mia ora non è ancora suonata, lo sento!» (i-bid.), e ancora: «Non mi biasimo perché ho il coraggio di morire» (i-bid.; mio corsivo). Infine Werther dichiara di vedere nei suoi sensi che «si confondono» e nella fine di ogni capacità di desiderare un ulteriore segno, concreto e definitivo, della fine imminente:

⁵⁹ Cfr. II, 24.11.

⁶⁰ Con riferimento all'inno *Ganymed*, scritto da Goethe in quello stesso anno 1774.

Ich wünsche nichts, ich verlange nichts. Mir wäre besser, ich ginge.
(II, 14.12)

Wilhelm, il confidente e mentore di sempre, viene escluso da qualunque coinvolgimento nel suicidio, ed è destinato ad esserne informato solo a cose fatte. Questa decisione può sorprendere, anche se un'estromissione di Wilhelm dalle intenzioni più riposte di Werther era iniziata da tempo. Dalla minuta di una lettera non spedita, che l'editore inserisce in questo punto della narrazione (W 133), si ricava che Werther in un primo momento pensava di confidare all'amico sia l'intenzione di suicidarsi, sia i suoi ultimi dubbi al riguardo, ma che l'evidenza dell'incomprensione di Wilhelm l'aveva trattenuto dal farlo. Wilhelm infatti – come si intuisce dalla lettera successiva – non ha colto nella frase «Mir wäre besser, ich ginge»⁶¹ che chiudeva la lettera del 14 dicembre (né in altre espressioni usate nelle lettere precedenti) alcuna allusione al suicidio, ipotesi certo profondamente estranea al progetto eudemonistico sotteso al suo rapporto epistolare con Werther; del resto Wilhelm ignora tutto di quella sorta di vergogna di sé che l'amico ha provato nel riconoscersi incapace di *essere giusto* verso Albert, e che ha espresso soltanto nel biglietto a se stesso. Così, a quanto si deduce dalla lettera del 20 dicembre, Wilhelm si è offerto semplicemente di andare a prendere l'amico per riportarlo a casa, quasi a voler porre fine a quella lunga vacanza che evidentemente non fa che nuocere al suo benessere interiore. Werther gli chiede di rinviare di quindici giorni il suo arrivo, escludendolo così, con l'inganno, da qualsiasi interferenza con l'ultima parte degli eventi. Nella stessa lettera lo incarica ancora una volta di fare da schermo tra sé e la madre:

Meiner Mutter sollst du sagen: daß sie für ihren Sohn beten soll und daß ich sie um Vergebung bitte wegen alles Verdrusses, den ich ihr gemacht habe. Das war nun mein Schicksal, die zu betrüben, denen ich Freude schuldig war. (II, 20.12)

Wilhelm appare letteralmente scavalcato da questa ammissione del debito morale di Werther verso la madre, che improvvisamente appare sullo sfondo del discorso di Werther come testimone dell'essenziale della sua vicenda, della quale Wilhelm appare ora come un intermediario senza influsso diretto; ma soprattutto è l'identità dell'*Io epistolare* di Werther, lungamente elaborata nelle lettere inviate all'amico, ad essere messa da parte

⁶¹ La frase, dopo tutto, era molto simile ad altre scritte da Werther in precedenza: «wenn ich nur wüßte wohin? ich ginge wohl» (I, 8.8), dopo l'arrivo di Albert, e «ich muß fort!» (I, 3.9), una volta presa la decisione di andare alla legazione.

nel momento in cui Werther riconferma la sua adesione ai sentimenti di quell'ambiente a cui sia lui che Wilhelm appartengono. È come se la verità, che questa convenzione riveste, non avesse mai smesso di essere vera, e nulla avesse potuto contro di essa la lunga e divagatoria *trance* costituita dalle lettere all'amico. Nell'ultima lunga lettera che Werther scriverà a Lotte ci sarà anche un addio per Wilhelm, con un'ulteriore preghiera di consolare la madre, e con una rassicurazione finale squisitamente borghese, che rivela come Werther, in fondo, non abbia rinnegato nulla dello stile di quell'ambiente che li ricomprende entrambi: «Meine Sachen sind alle in Ordnung» (W 160)⁶².

La destinataria del suicidio di Werther come gesto significante, come parola, sarà dunque Lotte. Il racconto del colloquio del 20 dicembre tra lei e Werther introduce alla lettera fatale: nella sua narrazione, l'editore la inserisce per paragrafi separati, ognuno riferibile a un particolare momento tra il 21 e il 24 dicembre 1772, e tra un paragrafo e l'altro racconta i fatti avvenuti nel frattempo; le affermazioni di Werther appaiono così *spiegate* da quello che, dal punto di vista dell'editore, è il progredire della "malattia" nella sua fase estrema. Con la vicenda del giovane contadino si è consumata la rottura tra Werther e Albert: della vagheggiata «liebenswürdige Familie», presieduta dallo *Amtmann*⁶³, non resta dunque a Werther che il rapporto con Lotte, ma il riconoscimento che gli viene da lei manca di quel fattore stabilizzante costituito da Albert, con la sua visione pacata e oggettiva della realtà. Un invito a cena di Albert viene rifiutato da Werther, che lo scambia per «un insignificante complimento»; ma soprattutto, Albert è privato della possibilità di esercitare la sua influenza moderatrice sulla situazione perché Lotte, sopraffatta dal timore di turbarlo, evita di parlargli con franchezza di Werther, le cui visite a lei mentre Albert è assente vanno facendosi sempre più inquietanti. Le esitazioni di Lotte rivelano che neppure lei crede fino in fondo alla profonda pacatezza del marito, o forse piuttosto che – come precisa il narratore – i rapporti tra Lotte e Albert si sono ormai complicati ed esacerbati al punto di impedire un sereno dialogo tra i due. Dunque non resta che il rapporto tra Werther e Lotte, sul quale pesa ora il fatto che Lotte si dibatta tra la volontà di allontanare Werther, la consapevolezza di quanto egli interiormente dipenda dal suo riconoscimento, e l'affetto che lei stessa sente per lui. Le visite che

⁶² Si noti che queste parole di Werther vengono a coincidere quasi alla lettera con quelle dell'editore, il quale poche righe più sopra ha riferito che, poche ore prima di sparsi, Werther «ging aus und brachte noch kleine Schulden in Ordnung» (W 160).

⁶³ Cfr. I, 10.8.

Werther fa a Lotte finiscono per avere un'importanza decisiva nella vicenda, ma vedono di fronte due personalità ugualmente impreparate ad affrontare situazioni di crisi. Nell'incontro del 20 dicembre Lotte pronuncia giudizi molto severi su Werther: lo taccia di autoinganno («Fühlen Sie nicht, daß Sie sich betrügen, sich mit Willen zugrunde richten!»; W 136); esprime il sospetto che sia proprio l'impossibilità di averla a rendere lei così desiderabile agli occhi di Werther; infine, e nonostante l'aspetto già visibilmente contrariato di Werther, dice di non poter credere che nessun'altra donna al mondo possa soddisfare «i desideri del cuore» di Werther. Lotte infligge così un colpo durissimo alla fierezza di Werther di sentire la propria individualità riconosciuta da lei, e questo sembra far precipitare le cose: tornato a casa, Werther comincia a scrivere la lunga lettera d'addio che terminerà solo all'atto stesso del suicidio. Questo dettaglio sembra confermare in pieno il punto di vista dell'editore: Werther, più che mai fragile a questo punto della sua vicenda, non reggerebbe alle parole di Lotte e quindi deciderebbe di uccidersi. Sappiamo però dallo stesso editore che Werther, fin dal suo ritorno dalla legazione, vede nel suicidio la sua «prospettiva e speranza suprema», ma che si è proibito di farne un gesto arbitrario: «doch hatte er sich gesagt, es solle keine übereilte, keine rasche Tat sein, er wolle mit der besten Überzeugung, mit der möglichst ruhigen Entschlossenheit diesen Schritt tun» (W 133)⁶⁴. Egli pensa dunque il suo gesto come qualcosa da effettuare in pieno accordo con la coscienza, alla quale dovrebbe appartenere interamente, ed ecco che, dopo le parole di Lotte, annuncia di avere trovato il momento appropriato per compierlo:

Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben, und das schreibe ich ohne romantische Überspannung, gelassen, an dem Morgen des Tages, an dem ich dich zum letzten Male sehen werde. (W 138)

Rivolgendosi a Lotte, che potrà leggere la sua lettera solo quando lui sarà morto, Werther parla con l'autorità che gli viene dall'essersi liberato della casualità spiacevole e ingombrante della propria esistenza, alla quale Lotte ha negato il suo riconoscimento. Ora egli sembra voler rispondere dal sepolcro alle sue insinuazioni, ricordandole anzitutto il posto incomparabile che lei ha avuto nella sua vita:

⁶⁴ Qui (e altrove) l'editore supera il limite di ciò che può verosimilmente dire di avere appreso dai testimoni, e scrive piuttosto come un vero e proprio "narratore onnisciente", che conosce i pensieri e i moti interiori del personaggio; o dobbiamo pensare invece che la sua affermazione dipenda dalla interpretazione delle allusioni al suicidio contenute nelle lettere di Werther?

Wenn du dieses liesest, meine Beste, deckt schon das kühle Grab die erstarrten Reste des Unruhigen, Unglücklichen, der für die letzten Augenblicke seines Lebens keine größere Süßigkeit weiß, als sich mit dir zu unterhalten. (W 138)

In secondo luogo egli desidera convincerla che il suo suicidio è ben altro che il gesto disperato di un innamorato deluso: nel suo cuore – rivela Werther – si è insinuata *spesso* e con forza l'idea di uccidere Albert, lei, o se stesso, e infine egli ha deciso per l'ultima soluzione. Sappia dunque Lotte che il suo devoto Werther è terribile ben al di là di quanto lei possa avere immaginato, e che il suo suicidio è il gesto sublime di un uomo che ha saputo guardare in faccia alle più tremende alternative, e infine ha deciso di *sacrificarsi* per lei («Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewißheit, daß ich aufgetragen habe und daß ich mich opfere für dich»; W 138). Ma come sacrificarsi per un amore incompiuto, e come evitare l'obiezione di essersi vilmente sottratto, sia pure con il suicidio, a tutto ciò che di doloroso un tale amore poteva ancora riservargli? Così il giorno dopo (a lettera d'addio già iniziata) Werther torna a far visita a Lotte, e approfittando della commozione che li coglie entrambi alla lettura di alcuni passi di Ossian, che lui stesso ha tradotto, bacia con ardore le labbra di lei, dando così compimento, anche se in termini solo simbolici, al proprio amore. La rottura definitiva, che Lotte annuncia fuggendo spaventata dopo il bacio – «Das ist das letzte Mal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder!» (W 151) – rischia però di distruggere per sempre la costruzione simbolica di Werther, dandogli la certezza che lei voglia definitivamente allontanare dalla propria vita anche il ricordo di lui (si rifiuta anche di dargli un ultimo addio): sappiamo che questo per lui sarebbe l'*inferno*⁶⁵. Werther ha bisogno che Lotte non abbandoni la scena, ha bisogno più che mai del dolore e del pentimento, in una parola, del riconoscimento di lei, perché il suo gesto possa avere valore e non cadere nel vuoto. Nella parte di lettera che scrive dopo questo episodio, egli riprende quindi le ultime parole che ha udito da Lotte per mostrare come esse debbano venire considerate nulle. Che significa infatti «*Questa è l'ultima volta*»? Certo è possibile sentire con grande emozione l'avvicinarsi del momento fatale («Lotte, das ist ein Gefühl ohnegleichen»), ma è forse possibile *esperire* in qualche modo la nozione di «ultimo», riconoscerla come una realtà per il cuore? No, secondo Werther:

das ist der letzte Morgen. Der letzte! Lotte, ich habe keinen Sinn für das Wort: der letzte! Stehe ich nicht da in meiner ganzen Kraft, und

⁶⁵ Cfr. II, 20.2.

morgen liege ich ausgestreckt und schlaff am Boden. [...] Wie kann ich vergehen? wie kannst du vergehen? Wir sind ja! – Vergehen! Was heißt das? Das ist wieder ein Wort! ein leerer Schall! ohne Gefühl für mein Herz. (W 153).

Per il cuore, dunque, l'*ultimo*, l'estremo, l'attimo culminante che non deve né può ripetersi, è senz'altro immortale, e se il giorno precedente Werther ha potuto baciare Lotte e sentire che lei lo amava, allora quell'attimo perfetto, pur così breve, non potrà più essere cancellato. E ancora nel nome del cuore egli enuncia quell'ordine «eterno» che poi sigillerà – ma che per Lotte che lo legge è già irrimediabilmente sigillato – con il suicidio. In esso Albert è il marito di Lotte solo «per questo mondo», mentre Werther, che ha (anche se solo simbolicamente) *peccato* e nel suicidio ha la sua espiazione («Sünde? Gut, und ich strafe mich dafür»; W 154), dichiara, di fronte ai *padri*, «eterno» il suo possesso di Lotte:

Du bist von diesem Augenblicke mein! mein, o Lotte! Ich gehe voran! gehe zu meinem Vater, zu deinem Vater. Dem will ich klagen, und er wird mich trösten, bis du kommst, und ich fliege dir entgegen und fasse dich und bleibe bei dir vor dem Angesichte des Unendlichen in ewigen Umarmungen. (W 154)

In questo pensiero *monstre*, è il «cuore» a reggere l'intero ordine mitico-sacrificale che prende forma sulla pagina di Werther. Egli ne ha composto il quadro riunendo insieme tracce disperate, comparse nel carteggio con Wilhelm, lettera dopo lettera, ma impossibilitate a imporre tutta la loro valenza simbolica finché il dialogo con il progetto eudemonistico di miglioramento, di cui Wilhelm era garante, e con il senso oggettivo della norma, di cui era garante Albert, erano ancora operanti nella costruzione dell'*Io epistolare* di Werther. Eliminati dalla scena questi due destinatari, l'inaccettabile immagine di sé, che affligge Werther fin dalla prima lettera, non può più essere pensata in termini oggettivi, ma soltanto codificata nei termini mitizzanti di una sequenza di «peccato» ed espiazione nell'autosacrificio volto a ottenere il riconoscimento della Lotte «sacra», che ne diventa la destinataria («mi sacrifico per te»).

L'ultima lettera di Werther ha però anche altri destinatari: egli sembra prevedere infatti che questa lettera, dopo essere stata letta da Lotte⁶⁶, diverrà ben presto nota nella cerchia delle sue conoscenze. All'arrivo del suo garzone che gli porta le pistole, chieste in prestito ad Albert col pretesto di

⁶⁶ Il narratore precisa che la lettera fu «trovata dopo la morte di lui sigillata sulla sua scrivania, e fu consegnata a lei» (Cfr. W 137).

un viaggio, Werther sembra trasformarsi in un timido aspirante suicida che chieda venia per l'eccesso che sta per commettere. Abbiamo già detto dei saluti a Wilhelm, e indirettamente alla madre: compaiono a questo punto; ci sono anche saluti per Albert, con una richiesta di scuse per aver «turbato la pace della tua casa»; e poco più avanti, all'avvicinarsi dell'ora scelta per darsi la morte – la mezzanotte – anche il discorso rivolto a Lotte prende una direzione diversa, e Werther riconosce che l'idea di sacrificarsi per lei, poco prima sostenuta con forza, è un desiderio che oltrepassa la portata del suo gesto:

Daß ich des Glückes hätte teilhaftig werden können, für *dich* zu sterben! Lotte, für *dich* mich hinzugeben! Ich wollte mutig, ich wollte freudig sterben, wenn ich dir die Ruhe, die Wonne deines Lebens wieder schaffen könnte. Aber ach! das ward nur wenigen Edeln gegeben, ihr Blut für die Ihrigen zu vergießen und durch ihren Tod ein neues hundertfältiges Leben ihren Freunden anzufachen. (W 162)

Se nelle lettere a Wilhelm non temeva di mostrarsi di opinione mutevole e spesso in contraddizione con se stesso, confidando nella comprensione dell'amico per il suo *troppo umano*, ora Werther non teme di mostrare in quale stato di contraddizione e di incertezza, con quale precarietà di motivazioni, con quale fondamentale sfiducia nel proprio gesto egli si disponga al suicidio. I principi del nuovo stile epistolare settecentesco vengono qui applicati in termini radicali: Werther è più che mai dedito a una scrittura che si abbandona all'incoerenza e all'autocontraddizione, fino a negare significato al gesto col quale sopprimerà la propria vita. Quale tradimento di sé sarebbe per lui, infatti, costringersi a questo punto a un'artificiale revisione delle proprie affermazioni, a un'unità compiuta e posticcia del proprio pensiero: l'unità che ne deriverebbe sarebbe totalmente *altrui*.

L'editore, dal canto suo, sembra potere assicurare la massima unità al proprio racconto. Fedele all'interpretazione della vicenda di Werther e in particolar modo del suo finale come "malattia", l'editore redige dunque con ogni cura, sulla base delle dichiarazioni dei testimoni – il vicino che sente lo sparo nella notte, il servitore che scopre Werther morente e dà l'allarme, il medico, Albert e lo *Amtmann* – una cronaca che riduce la morte di Werther alle sue evidenze esterne: dettagli scrupolosamente esatti, e affatto insensati. Ecco le dodici ore di agonia di Werther, sfigurato dallo sparo e caduto convulsivamente a terra: imprevista ricaduta tra le braccia del caos da parte di colui che aveva avuto cura perfino di disporre che lo seppellissero vestito di quel frac blu e di quel panciotto giallo che Lotte aveva «toccato» e dunque «reso sacri»; ecco il volume della *Emilia Galotti*

aperto sul leggio, forse un ulteriore tentativo da parte di Werther di influenzare l'interpretazione altrui del proprio gesto⁶⁷; ed ecco infine richiudersi su di lui il dolore di Lotte, alla quale avrebbe voluto ridare serenità, e la costernazione di Albert e dello «Amtmann», che aveva frainteso e considerato ostili. Tuttavia la scrittura di Werther rivendica una lettura dell'intera vicenda in termini molto diversi da quelli della "storia di una malattia". Seppure mostrato come inadeguato e soccombente di fronte alla vita, lo scrivere epistolare di Werther forma, con il modello di ricostruzione causale dei fatti adottato dall'editore, un conflitto che avrebbe avuto in seguito importanti sviluppi nella letteratura europea.

⁶⁷ A parere di E. Trunz (cit., p. 600), il riferimento al dramma di Lessing rivela l'intenzione di Werther di orientare l'interpretazione del suo suicidio «nicht als Ausfluß sentimentaler Schwärmerei, sondern als Rettung sittlicher Freiheit»; ma, consapevole del fatto che a ciò non basti l'autorità della sua scrittura quale si è venuta caratterizzando lettera dopo lettera, Werther farebbe appello all'autorità di Lessing: «Aus Werthers Feder wäre ein solcher Hinweis denen, die seinen Tod sehen, belanglos, aus Lessings Feder müssen sie ihn anerkennen».

* * *

Alessandro Costazza
(Milano)

Franz Kafka
*Die Kunst der Lüge und die Lüge der Kunst**

Ich bin ein lügnerischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht anders halten, mein Kahn ist sehr brüchig.¹

Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will, muß Lüge sein.²

“Trübselige Meinung”, sagte K. “Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht”. (KKA-P, 302)

I. Die Kunst der Lüge

Obwohl folgende Überlegungen von Texten ausgehen, die wenigstens auf den ersten Blick nicht zur literarischen Produktion, sondern vielmehr zu den biographischen Zeugnissen zählen³, nämlich von Kafkas *Brief an*

* Dieser Text stellt eine gekürzte Fassung des Vortrages dar, den ich am 27.4.2004 an der Universität Kiel gehalten habe. Der Vortrag kann von Internet – allerdings ohne die dazugehörige PowerPoint-Präsentation – abgeladen werden (<http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/literatur20jhd.asp>). Um den Charakter des Vortrages beizubehalten, habe ich mich darauf beschränkt, die Quellenangaben für die zitierten Stellen hinzuzufügen, indem ich hingegen auf eventuelle Verweise auf die Sekundärliteratur verzichtet habe.

¹ F. Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Vorlobungszeit*. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a.M. 1976, S. 755. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert, mit Seitenangabe direkt im Text nach der Abkürzung BF.

² Franz Kafka, *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe*. Hrsg. von J. Born, G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit. Frankfurt am Main 1982 ff., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, S. 62. Im folgenden verweist die Abkürzung KKA, gefolgt von den Zusatzbuchstaben S, P, D, NI, NII sowie von den Seitenangaben auf jeweils folgende Textbände: *Das Schloß, Der Proceß, Drucke zu Lebzeiten, Nachgelassene Schriften und Fragmente I, Nachgelassene Schriften und Fragmente II*.

³ Es ist bei Kafka ohnehin schwer, wenn nicht sogar unmöglich, eine scharfe Trennungslinie zwischen fiktiven und nicht-fiktiven, literarischen und nicht literarischen Texten zu ziehen.

den Vater und von seinem Briefwechsel mit der Verlobten Felice Bauer, so besteht meine Absicht dabei weder darin, das literarische Werk aus der Biographie des Autors zu erklären, noch in dem umgekehrten Versuch, Kafkas Biographie aus seinen Werken zu erschließen. Mein Interesse gilt ausschließlich der Beleuchtung der literarischen Strategien dieser Texte und nicht der Nachprüfung ihres biographischen Hintergrunds.

1.1. Der Brief an den Vater

Kafkas *Brief an den Vater*, den er erst im November 1919, im Alter von 36 Jahren, geschrieben und nie abgeschickt bzw. dem Vater nie überreicht hat, gilt allgemein als eines der wichtigsten autobiographischen Zeugnisse Kafkas: gerade dieser «Riesenbrief» trägt aber in Wirklichkeit alle Zeichen des Fiktionalen. Zwar beteuert Kafka im Brief immer wieder sein unbedingtes Streben nach Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, doch gerade diese wiederholten Beteuerungen sind nichts anderes als ein offensichtlich rhetorischer Gestus, der eher zur Vorsicht bei der Beurteilung des Geschriebenen mahnen müßte. Kafka selbst hat die wahre Natur dieses Briefes deutlich erkannt, als er ihn in einem Brief an Milena Jesenská einen «Advokatenbrief» nannte, der voll «advokatorischer Kniffe» ist⁴.

Worin diese «advokatorischen Kniffe» bestehen, ist unschwer zu erkennen. Kafka will sich in diesem Brief über sein bis dahin in jeder Hin-

ten zu ziehen. Er selbst hat bekanntlich nicht so streng zwischen den verschiedenen Formen seines schriftlichen Ausdrucks unterschieden, indem er oft die gleichen Schriftträger sowohl für Tagebucheintragungen, Erzählungen oder Romanfragmente verwendet hat. Kafkas Tagebücher enthalten darüber hinaus keine im engeren Sinne privaten und individuellen Betrachtungen, sondern stellen vielmehr eine Art von Arbeitsbuch dar, in dem u.a. auch viele der sowohl posthum als auch bereits zu Lebzeiten veröffentlichten Erzählungen enthalten sind. Nachdem Max Brod in seinen ersten Ausgaben von Kafkas Werken noch versucht hatte, nach Kriterien der inneren Harmonie und Abgeschlossenheit zwischen den verschiedenen Textsorten zu unterscheiden, neigen die jetzt vorhandenen *Kritische Ausgabe* und *Historisch-kritische Ausgabe* von Kafkas Werken mit unterschiedlich großer Stringenz dazu, den unfertigen, fragmentarischen Charakter des Werkes zu restituieren, indem sie etwa die nicht veröffentlichten Erzählungen in ihren ursprünglichen Kontexten, d.h. in den Tagebüchern, in den sogenannten Oktavheften oder in den sonst von Kafka selbst eingerichteten Konvoluten neben anderen Notizen, Bemerkungen, Anfängen usw. belassen. Die dadurch bewirkte, teilweise irritierende Atomisierung von Kafkas Werk ermöglicht immerhin eine um so klarere Einsicht in die grundsätzliche Einheitlichkeit seines Stils, die ihrerseits ein Beweis dafür ist, daß nicht nur Romane oder Erzählungen, sondern alles Geschriebene für ihn letztendlich «Literatur» war.

⁴ F. Kafka: *Briefe an Milena*. Erweiterte Neuausgabe. Hrsg. von J. Born und M. Müller. Frankfurt a.M. 1986, S. 99.

sicht mißlungenes Leben Rechenschaft geben und schiebt jede Verantwortung ausnahmslos auf den Vater. Dabei möchte er aber auch den Vater von jeder Schuld freisprechen und beteuert immer wieder und bis zum Überdruß dessen Unschuld: nicht aus böser Absicht hätte der Vater so negativ auf ihn gewirkt und in ihm v.a. ein grenzenloses Schuldbewußtsein, ein Gefühl der Nichtigkeit und eine absolute Lebensunfähigkeit hervorgerufen, sondern vielmehr aus der Notwendigkeit seiner physischen und psychischen Verfassung heraus, die sich auf ein schwaches und übersensibles Kind nicht anders hätte auswirken können. Dieser Freispruch ist aber nur scheinbar, denn in Wirklichkeit wirft Kafka dem Vater Tyrannei, Unempfindlichkeit, Herrschsucht, Unerzogenheit, Ungerechtigkeit, Zweideutigkeit, mangelnde Religiosität, Überheblichkeit usw. vor, um dann nach jedem schweren Vorwurf das gerade Gesagte nur zum Schein und nur beschränkt wieder zurückzunehmen bzw. zu relativieren. Indem sich aber Kafka als das perfekte Ergebnis der Erziehung seines Vaters betrachtet, enthebt er sich selbst jeglicher Verantwortung und wirft die ganze Schuld ungeteilt auf den Vater (KKA-NII, 159f.).

Gegen Ende des Briefes gibt Kafka sogar dem Vater das Wort und läßt ihn die «advokatorischen Kniffe» offen aufdecken. Der hier bloß fiktive Vater erkennt deutlich, daß Kafka sich in diesem Brief von aller Schuld und Verantwortung freispricht und gleichzeitig auch so «übergescheit» und «überzärtlich» sein möchte, den Vater selbst von jeder Schuld freizusprechen:

Natürlich gelingt Dir das letztere nur scheinbar (mehr willst du ja auch nicht) und es ergibt sich zwischen den Zeilen trotz aller «Redensarten» von Wesen und Natur und Gegensatz und Hilflosigkeit, daß eigentlich ich der Angreifer gewesen bin, während alles, was Du getrieben hast, nur Selbstwehr war. Jetzt hättest du also durch deine Unaufrichtigkeit genug erreicht, denn Du hast dreierlei bewiesen, erstens daß Du unschuldig bist, zweitens daß ich schuldig bin und drittens daß Du aus lauter Großartigkeit bereit bist, nicht nur mir zu verzeihn, sondern, was mehr und weniger ist, auch noch zu beweisen und es selbst glauben zu wollen, daß ich, allerdings entgegen der Wahrheit, auch unschuldig bin. (KKA-NII, 214f.)

Es wäre schwer, eine bessere Beschreibung des sophistischen, «advokatorischen» Mechanismus zu geben, der dem ganzen Brief zugrunde liegt. Der «Vorwurf der Unaufrichtigkeit» (KKA-NII, 216), der den vorwiegend rhetorischen Gestus des Briefes und somit auch seine Wirkung entschieden in Frage stellt, wiegt aber schwer und muß unbedingt zurückgewiesen

werden. Kafkas Antwort ist daher noch subtiler, sophistischer und irgendwie pervers. Er leugnet nämlich eine «gewisse Berechtigung des Einwurfes» nicht, bemerkt aber zugleich, daß «dieser ganze Einwurf» nicht eigentlich vom Vater, sondern von ihm selbst kommt und insofern ein Beweis seines Selbstmißtrauens aber auch seines unbedingten Strebens nach Wahrheit ist. Kafka versucht mit anderen Worten den Vorwurf des Vaters dadurch zu entkräften, daß er ihn selbst vorwegnimmt, um auf diese Art und Weise die eigene Aufrichtigkeit unter Beweis zu stellen.

1.2. Briefe an Felice

Genau den gleichen «advokatorischen», d.h. höchst zweideutigen Charakter wie der *Brief an den Vater* besitzt auch das zweite wichtigste autobiographische Zeugnis Franz Kafkas, nämlich die über 500 Briefe, die er größtenteils in wenig mehr als zwei Jahren an die Verlobte Felice Bauer geschrieben hat. Die Tatsache, daß Elias Canetti in seinem Buch *Der andere Prozeß* diesen Briefwechsel als eine Art Roman bzw. als den Vortext zum *Prozeß*-Roman von Kafka lesen konnte, ist insofern gar nicht erstaunlich, sind doch diese Briefe bereits an und für sich Literatur.

Man kann auf den ersten Blick nicht behaupten, daß Kafka in diesen Briefen Felice belogen und ihr etwas vorenthalten habe. Die Tatsache aber, daß in seinem vorletzten Brief an sie, nach einer mehr als fünfjährigen, sehr schwierigen Beziehung – sie hat sogar zu zwei, freilich nach einem knappen Monat wieder aufgelösten offiziellen Verlobungen geführt – Kafka die Frage aufwirft, ob er Felice belogen habe, muß zumindest aufhorchen lassen. Und dies um so mehr, als Kafkas Antwort letztendlich positiv ausfällt: er habe zwar so wenig wie nur möglich gelogen, sagt er, und fügt aber gleich relativierend hinzu: «vorausgesetzt, daß es überhaupt „sehr wenig Lügen“ geben kann». Und er fährt fort: «Ich bin ein lügnerischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht anders halten, mein Kahn ist sehr brüchig» (BF 755).

Wenn wir hier Kafka glauben wollen, müssen wir uns fragen, worin dann diese Lüge bestand. Denn er hat Felice niemals die «dunklen» oder schwierigen Seiten seiner Natur verschwiegen. Ganz im Gegenteil, hat er sie von den allerersten Briefen an und dann über die Jahre hinweg fast tagtäglich gewarnt und versucht, sie von sich abzuschrecken: er hat ihr von seiner Literaturbesessenheit geschrieben und von seiner «Zeiteinteilung» ausführlich berichtet, die keine Möglichkeit eines gemeinsamen Zusammenlebens zuließ, von seiner schwachen und kränklichen Konstitution sowie von seiner egoistischen und asozialen Natur. Vor der ersten Verlo-

bung hat er sogar an ihren Vater geschrieben und sich vor ihm erniedrigt und sich selbst angeklagt.

Er hat Felice also nie verschwiegen, daß er nur für die Literatur Interesse hatte und daß er ohne Literatur nicht leben konnte, weil er nicht etwa «einen Hang» zur Literatur hatte, sondern selbst durch und durch Literatur war. Und wenn Felice manchmal Verständnis für seine eigenartige Lebensführung zeigte und ihm etwa schrieb, sie würde sich an ihn gewöhnen und vielleicht sogar neben ihm sitzen, während er schreibt, hat er sie noch entschiedener vor den Kopf gestoßen und jenes berühmte Bild seiner Vorstellung vom Schreiben entworfen, das sie endgültig hätte abschrecken sollen:

Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir, stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen. Was ich dann schreiben würde! Aus welchen Tiefen ich es hervorreißen würde! Ohne Anstrengung! Denn äußerste Konzentration kennt keine Anstrengung. (BF, 250)

Hätte Kafka deutlicher sein können? Wahrlich kaum. Die Lüge, von der er selbst am Ende des Briefwechsels redet, findet aber woanders und auf unterschiedliche Art und Weise statt. Denn die Briefe, in denen diese und ähnliche Warnungen stehen, enthalten ausnahmslos auch andere, ganz entgegengesetzte Signale. Bereits im neunten Brief, in dem Kafka Felice «einige für mich heikle Dinge», d.h. seine «Zeiteinteilung» und sein Leben für die Literatur mitteilt, wechselt er bezeichnenderweise von der Ansprache «gnädiges Fräulein» zu «liebes Fräulein Felice» über. Und genau zehn Tage später bittet er sie dann sogar darum, ihm nicht mehr zu schreiben und wechselt diesmal von der Höflichkeitsform zum «Du» über. Es ist klar, daß Kafka ein Doppelspiel treibt, indem er Felice desto mehr vor sich selbst und vor einer Verbindung mit ihm warnt, je mehr er sich ihr nähert. Diese Strategie wird von Kafka bis zum Äußersten getrieben. Selbst den Brief, in dem er Felice von seinem Bedürfnis schreibt, allein in einem tiefen Keller mit Schreibtisch und Schreibzeug zu leben, beschließt er mit den versöhnenden Worten: «Was meinst Du, Liebste? Halte Dich vor dem Kellerbewohner nicht zurück!» (BF, 250).

Kafka selbst bemerkt zwar diese Doppelbödigkeit seiner Briefe, die das in sich widersprechende Ziel verfolgen, «Dich gleichzeitig von dem Ernst der zwei Bitten [zu] überzeugen: “Behalte mich lieb” und “Hasse mich!”» (BF, 341). Etwas später schreibt er an Felice sogar ausdrücklich: «Was will ich denn nur von Dir? Was treibt mich hinter Dir her? Warum lasse ich nicht ab, folge keinem Zeichen? Unter dem Vorwand, Dich von mir befreien zu wollen, dränge ich mich an Dich» (BF, 398). Diese Erkenntnis verändert jedoch keinesfalls sein Verhalten, denn genau einen Tag später schreibt er ihr den eigenartigsten aller erdenklichen Heiratsanträge: indem er nämlich den Antrag mit einer Rekapitulation aller seiner psychischen und physischen Schwächen begleitet, klingt seine abschließende Frage eher wie eine Bedrohung denn als ein Versprechen: «Willst Du unter den obigen, leider nicht zu beseitigenden Voraussetzungen überlegen, ob Du meine Frau werden willst? Willst Du das?» (BF, 400).

Da auch diese Androhung nicht wirkt, ergreift Kafka regelrecht die Flucht und fährt Anfang September nach Wien und von dort nach Triest, Venedig und weiter nach Riva am Gardasee, wo er im Sanatorium eine Liebesgeschichte mit der bis vor kurzem noch unbekanntem 18jährigen Schweizerin Gerti Wesner erlebt. Der Brief, in dem Kafka am Ende des Jahres Felice auch diese zehntägige Affäre beichtet, ist wiederum ein höchst erstaunlicher Brief: in ihm erreicht die Zweideutigkeit und das gewohnte Double-bind seinen Höhepunkt. Kafka schreibt nämlich an Felice, daß er ohne sie nicht leben kann und daß seine sonstigen Einwände gegen die Heirat, sein Bedürfnis nach Einsamkeit und seine Berufung auf die Literatur nur eine Konstruktion waren. Er will sie, so wie sie ist, und zwar auch mit ihren schrecklichen Überlegungen über die Verluste, die die Heirat für beide mit sich bringen würde, welche in Wirklichkeit von ihm stammen. Daraufhin erzählt er ihr von seiner Liebesgeschichte mit der jungen Frau, welche aber über Kafkas angebliches Streben nach der Heirat mit Felice unterrichtet gewesen sein soll. Einen Tag später bittet dann Kafka, scheinbar gegen jede Logik, Felice wieder um ihre Hand und bezeugt feierlich: «Die Ehe ist die einzige Form, in der die Beziehung zwischen uns erhalten werden kann, die ich so sehr brauche» (BF, 488).

Die Beispiele dieses bewußten oder unbewußten Doppelspiels Kafkas ließen sich leicht vermehren, aber der Mechanismus scheint mir deutlich genug zu sein. Man muß jedoch mindestens noch zwei weitere Strategien erwähnen, die die Zweideutigkeit von Kafkas Aussagen in seinen Briefen begründen und womöglich noch erhöhen. Die erste Strategie ist jener der «Literarisierung». Es kann nämlich keinen Zweifel darüber geben, daß Kafka seine Situation und vor allem den unüberwindbaren Kontrast zwi-

schen Leben und Literatur bewußt stilisiert hat. Wenn er z.B. den schon erwähnten Kellerbewohner-Brief schreibt, so schreibt er dort in jeder Hinsicht «Literatur». Als bloße «Literatur» und aus diesem Grund auch nicht allzu ernst muß aber auch Felice diese so wie viele andere Vorstellungen Kafkas verstanden haben. Hätte sie aber andererseits überhaupt eine Chance gehabt, sie anders zu interpretieren? Wie konnte sie an Kafkas Selbstanklagen und seine Warnungen an sie glauben, wenn in seinen Briefen gleichzeitig auch ganz andere Töne angeschlagen wurden und wenn er vor allem fortfuhr, ihr jeden Tag und manchmal sogar zweimal am Tag zu schreiben?

Gerade darin besteht aber der dritte Mechanismus der Täuschung. Denn die Häufigkeit und die Beständigkeit der Briefe Kafkas mögen Felice in die Irre geführt haben. Sie wird nämlich mit Sicherheit gemeint haben, wie es auch nahe liegend und logisch ist, daß die Briefe ein Zeugnis von Kafkas Interesse an ihr waren, und hat hingegen nicht verstanden, daß sein Interesse in Wirklichkeit nur den Briefen selbst galt. Nicht sie war der Zweck und die Briefe das Mittel dazu, sondern genau umgekehrt: sie selbst war nur Mittel zum Zweck und dieser Zweck war, wie Kafka ihr schon tausendmal gesagt hatte, nur die Literatur, zu der für Kafka auch die Briefe selbst zählten.

Kafkas Hang zur «Literarisierung» wird in den selteneren Briefen aus dem zweiten Abschnitt seiner Beziehung mit Felice noch deutlicher. Bereits in seinem ersten Brief nach einer langen Unterbrechung erfindet Kafka, nachdem er noch einmal und entschiedener als in allen Briefen zuvor die Ursache des Scheiterns ihrer Beziehung auf seine «Pflicht» zurückgeführt hat, über seine Arbeit zu wachen, den faustschen Mythos der «zwei Seelen in meiner Brust» sozusagen von Neuem: «Es waren und sind in mir zwei, die miteinander kämpfen. Der eine ist fast so wie Du ihn wolltest [...]. Der andere aber denkt nur an die Arbeit, sie ist seine einzige Sorge» (BF, 617). Auch hier, wie bereits bei dem Bild des «Kellerbewohners», macht Kafka nur Literatur. Denn er weiß viel zu genau und sagt es sogar ausdrücklich, daß gar «kein wirklicher Kampf» je stattgefunden hat, weil der erste, der sozusagen welt- und lebenszugewandte Kämpfer, vom anderen völlig abhängig ist, sich nur über dessen Erfolge freuen und über seine Mißerfolge trauern kann.

Dieses Bild der zwei Kämpfer wird dann von Kafka noch im vorletzten Brief an Felice wieder aufgenommen, als Kafka den Blutsturz, den er im August gehabt hatte und der den Anfang seiner Tuberkulose bedeutete, als Folge des Kampfes zwischen dem «guten» und dem «bösen» Kämpfer in ihm deutete. Das Blut sei zwar vom «Guten» vergossen wor-

den, «um Dich zu gewinnen», schreibt er, würde aber vom «Bösen» ausge-
nützt, um im Kampf endgültig zu siegen. Kafka scheint also auf der Seite
des «Guten» und somit auf jener Felices zu stehen, und den Sieg des «Bö-
sen» für eine Niederlage zu halten, wenn er «diese Krankheit im geheimen
gar nicht für eine Tuberkulose» hält, «sondern für meinen allgemeinen
Bankrott» (BF, 756). Wenig später gesteht er jedoch Felice, daß «die an-
gebliche Tuberkulose» in Wirklichkeit «eine Waffe [ist], neben der die fast
zahllosen früher verbrauchten, von der “körperlichen Unfähigkeit” bis zur
“Arbeit” hinauf und bis zum “Geiz” hinunter in ihrer sparsamen Zweck-
mäßigkeit und Primitivität dastehen» (BF, 757).

Wenn aber die Krankheit eine Waffe ist, kann sie unmöglich das Re-
sultat eines inneren Kampfes sein, sondern ist vielmehr ein Mittel zum
Zweck. Und dieser Zweck scheint diesmal nicht einmal mehr die Arbeit
zu sein, welche vielmehr zusammen mit der «körperlichen Unfähigkeit»
und dem «Geiz» zu den «früher verbrauchten», noch ganz primitiven Waf-
fen gezählt wird. Die Tuberkulose scheint also vielmehr eine Waffe gegen
Felice selbst und gegen das zu sein, was sie repräsentierte, nämlich die Ehe
und das Leben.

Der «unwürdige und falsche Mythos» der zwei Kämpfer, wie ihn etwa
Canetti genannt hat⁵, gehört also zu jener «Komödie», die Kafka – nach ei-
genem Zugeständnis im Tagebuch – damals in Zürau vor Felice gespielt
hatte: dieser Mythos ist bloß «Literatur» bzw. «Lüge» und diente Kafka nur
dazu, Felice sozusagen über ihre endgültige Niederlage hinwegzutrusten.
Nur aus Mitleid versucht er sie zu überzeugen, daß sie zwar verloren aber
immerhin eine Chance gehabt hat. Kafka weiß jedoch allzu genau, daß er
darin lügt, weil nie ein Kampf in ihm stattgefunden hat und weil Felice nie
auch nur die winzigste Chance eines Sieges je gehabt hat. Und gerade weil
er wußte, daß er log, führte er in diesem Brief jene sonst kaum erklär-
bare Überlegung über seine Lügenhaftigkeit ein, die ihn schließlich gestehen
läßt: «Ich bin ein lügnerischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht
anders halten, mein Kahn ist sehr brüchig» (BF, 755).

Aufrichtiger als in seinen Briefen scheint Kafka im literarischen Werk
gewesen zu sein, etwa in der Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922), in der er
das Verhältnis von Leben und Kunst thematisiert. Die Hauptleistung der
immer mehr in Vergessenheit geratenen Hungerkunst besteht nämlich
nach dieser Erzählung gerade in der Schwierigkeit, auf die Nahrung und
somit, auf einer symbolischen Ebene, auf das Leben selbst zu verzichten.
Für den echten Künstler wird aber dieser Lebensverzicht durch den nar-

⁵ Elias Canetti: *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. München 1984, S. 109.

zißbischen Genuß, den ihm die Aufmerksamkeit und die Bewunderung des Publikums verursachen, reichlich belohnt. Würde ihm aber das Publikum die gleiche Aufmerksamkeit und Bewunderung entgegenbringen, wenn es die Wahrheit wüßte, daß nämlich der Nahrungs- und Lebensverzicht ihn gar keine Anstrengung und keinen Kampf kostet, daß er für ihn vielmehr sogar ein Genuß ist? Nur zum Schluß, mit seinem letzten Lebenshauch, bittet der Hungerkünstler um Verzeihung für seine Lebenslüge: Sie hätten ihn nicht bewundern sollen, sagt er, «weil ich hungern muß, ich kann nicht anders» (KKA-D, 348). Heißt das aber, wenn man die Erzählung auf eine methodologisch freilich unstatthafte Art und Weise auf Kafka zurückbezieht, daß auch er nicht anders konnte und daß auch er also durch seine Lebenslüge der zwei Kämpfer möglicherweise «bewundert» werden wollte?

«Nicht anders» leben kann aber auch der Trapezkünstler aus der Erzählung *Erstes Leid* (1922), der «Tag und Nacht auf dem Trapeze blieb» und dem die unvermeidlichen Reisen, bei denen er entweder auf schnellen Rennautos von Ort zu Ort gebracht wurde oder aber im Zug «die Fahrt oben im Gepäcknetz verbrachte», eine wahrhafte Qual waren. Dieses Leben führte er «nicht aus Mutwillen so», weil er «eigentlich nur so sich in dauernder Übung erhalten, nur so seine Kunst in ihrer Vollkommenheit bewahren konnte» (KKA-D, 317f.). Der Künstler will also nicht, sondern muß schlechthin fern von der Erde und fern vom Leben bleiben.

Die Kunst stellt also für den Künstler keine Wahl dar: sie ist vielmehr ein Schicksal, das er notgedrungen und ohne Kampf annehmen muß. So hat etwa auch Barnabas, der Bote des Schlosses im Roman *Das Schloß*, gar keine Wahl: obwohl er ununterbrochen von Zweifeln über den Sinn seines Botendienstes geplagt ist, kann er nicht umhin, jeden Tag zum Schloß zu gehen und dort Tag für Tag auf eine vielleicht nie kommende Botschaft zu warten, über deren Wert und Wahrhaftigkeit er nie sicher sein wird. Zugunsten dieser Tätigkeit vernachlässigt er Familie und Arbeit und verzichtet v.a. auf die Heirat und auf die Gründung eines Hausstandes (KKA-S, 352). Er kann aber nicht anders, weil der Vorfall, der den Fluch über seine Familie gebracht und ihn zu dieser Tätigkeit bestimmt hat, d.h. die Abweisung von Seiten seiner Schwester Amalia eines anzüglichen Antrages des Schloßbeamten Sortini, schon früher stattgefunden hatte, als er noch ein Kind war und «sehr wenig von dem Ganzen verstand» (KKA-S, 330).

Bereits der Name des Schloßbeamten, «Sortini», der auf das italienische «sorte», d.h. Schicksal hinweist, unterstreicht das Schicksalhafte und Verhängnisvolle seiner «Berufung». Die Tatsache dann, daß Amalias Abwei-

sung ausgerechnet am 3. Juli (KKA-S, 295), d.h. genau am Geburtstag Kafkas stattgefunden hat, zeigt ganz offensichtlich, wie sehr Kafka, der von der Stunde seiner Geburt an zum gleichen Schicksal verurteilt worden war, sich mit Barnabas identifizierte.

Die wahre und tiefe Natur dieser schicksalhaften Literaturbesessenheit Kafkas hat wohl dessen spätere wichtige Briefpartnerin Milena Jesenská in aller Deutlichkeit erkannt, als sie in einem Brief an Max Brod Anfang August 1920 das Leben Kafkas als «ein solch determiniertes Sein an und für sich», charakterisierte, dessen «Askese [...] durchaus unheroisch» war⁶. Freilich bescheinigt Milena Jesenská in dieser tiefblickenden Charakterisierung Kafka eine absolute Unfähigkeit zu lügen:

Gewiß steht die Sache so, daß wir alle dem Augenschein nach fähig sind zu leben, weil wir irgendeinmal zur Lüge geflohen sind, zur Blindheit, zur Begeisterung, zum Optimismus, zu einer Überzeugung, zum Pessimismus oder sonst was. Aber er ist nie in ein schützendes Asyl geflohen, in keines. Er ist absolut unfähig zu lügen, so wie er unfähig ist, sich zu betrinken. Er ist ohne die geringste Zuflucht, ohne Obdach. Darum ist er allem ausgesetzt, wovor wir geschützt sind. Er ist wie ein Nackter unter Angekleideten. Es ist das alles nicht einmal Wahrheit, was er sagt, was er ist und lebt. Es ist solch ein determiniertes Sein an und für sich, von allen Zutaten entledigt, die ihm helfen könnten, das Leben zu verzeichnen – in Schönheit oder in Elend, einerlei. Und seine Askese ist durchaus unheroisch – hierdurch allerdings um so größer und höher. Jeder “Heroismus” ist Lüge und Feigheit.⁷

Milena hat sicherlich in vielem Recht, v.a. wenn sie die Ungeschützt-heit, die «transzendente Obdachlosigkeit» – um einen Begriff von Lukács zu benützen – sowie den unheroischen Charakter Kafkas beschreibt. Sie übersieht jedoch, daß auch Kafka einer Illusion, einer Zuflucht, ja einer Lüge bedarf, um zu leben: und diese Zuflucht, in der die Lüge sozusagen zu Hause ist, war für ihn grade die Literatur. Kafka war also nicht im moralischen Sinne ein «lügenhafter Mensch», wie er sich selbst definiert, sondern vielmehr deswegen, weil er durch und durch Literatur war und weil die Literatur nicht anders als Lüge – nach Nietzsche – «im außermoralischen Sinne» sein kann, d.h. bewußte Konstruktion.

⁶ F. Kafka: *Briefe an Milena* (s. Anm. 5), S. 380.

⁷ Ebd.

II. Die Lüge der Kunst

Daß das Thema der Lügenhaftigkeit kein bloß moralisch-privates Problem darstellte, sondern Kafka auch in einem allgemeineren, philosophischen und ästhetischen Sinn beschäftigte, zeigen gerade die aphoristischen Eintragungen des dritten und vierten Oktavheftes, die Kafka kurz nach dem letzten Brief an Felice, teilweise noch in Zürau niederschrieb und in denen die Frage des Verhältnisses von Kunst und Wahrheit eine zentrale Rolle spielt. Ich begnüge mich hier damit, drei Aphorismen daraus zu zitieren, die den Sinn seiner ästhetischen Reflexion gut zusammenfassen. Kafka schreibt:

Kannst du denn etwas anderes kennen als Betrug? Wird einmal der Betrug vernichtet, darfst du ja nicht hinsehen oder wirst zur Salzsäule. (KKA-NII, 139)

Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will, muß Lüge sein. (KKA-NII, 69)

Die Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendetes: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts. (KKA-NII, 62)

Der Mensch hat also demnach keinen Zugang zur Wahrheit, weil die Erkenntnis der Wahrheit ihn vernichten würde. Es bleibt ihm also nur der Betrug oder die Lüge, um einigermaßen zur Wahrheit zu gelangen. Dieser Betrug oder diese Lüge sind aber nichts anderes als die Kunst, welche zwar die Wahrheit im weitesten Sinne widerspiegelt, aber nur auf eine entstellte Art und Weise, d.h. «auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht».

Selbst drei kurze Erzählungen, die sich zwischen diesen aphoristischen Bemerkungen befinden, können als Ausdruck dieser philosophischen und ästhetischen Reflexion gelesen werden, indem zwei von ihnen von einem Betrug und die dritte von der Unzugänglichkeit der Wahrheit handeln. *Die Wahrheit über Sancho Pansa* (KKA-NII, 38) – die Titel der Erzählungen stammen alle von Max Brod – erzählt nämlich von einem Betrug, durch den Sancho Pansa seinen Teufel, dem er dann den Namen Don Quichote gegeben hat, anhand von Ritter- und Räuberromanen von sich abgelenkt hat. Noch deutlicher aber rettet sich der «listenreiche» Odysseus durch einen äußerst subtilen Betrug vor den Sirenen. Zumindest nach dem Vorspann der Erzählung soll diese Rettung zwar die Folge von «unzulänglichen, ja kindischen Mitteln» sein, da Odysseus auf die an sich wirkungslosen Ketten, die ihn an den Mast seines Schiffes banden, sowie auf das

Wachs, das er sich – im Gegensatz zur Sage – in die Ohren stopfte, vertraute und dadurch die «schrecklichere Waffe», die die Sirenen gegen ihren listenreichen Gegner einsetzten, nämlich ihr Schweigen, gar nicht bemerkte. Nach einer anderen Version soll aber Odysseus das Schweigen der Sirenen wohl bemerkt haben und diesen Betrug durch einen raffinierteren Betrug überlistet haben, indem er «ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten» haben soll (KKA-NII, 42). In beiden Fällen führt der Betrug vielleicht nicht zur Wahrheit, dient aber letztendlich dem Überleben.

Das Thema der dritten Geschichte ist nicht mehr der Betrug, sondern die Unzugänglichkeit der Wahrheit für den menschlichen Verstand. Nach dem Vorspann soll die Sage deswegen «im Unerklärlichen enden», weil sie «aus einem Wahrheitsgrund» kommt und «das Unerklärliche zu erklären» versucht (KKA-NII, 69). Die vier verschiedenen Versionen, die hier von der Sage des am Kaukasus festgeschmiedeten Prometheus erzählt werden, bilden in Wirklichkeit eine Progression von der Strafe und dem Schmerz zur Vergessenheit und Grundlosigkeit bis hin zur Sinnlosigkeit des «unerklärlichen Felsgebirges» (KKA-NII, 70). Die wirkliche Strafe des Helden der Aufklärung, der den Menschen die göttliche Vernunft geschenkt hatte, scheint also gerade im progressiven Sinnloswerden seiner Strafe und in der abschließenden Niederlage der Rationalität angesichts des stummen Seins des «unerklärlichen Felsengebirges» zu bestehen. Diese Niederlage der hermeneutischen Vernunft, die nicht zufällig an den resignierten Ausspruch des Geistlichen im *Prozeß* erinnert, der alle Interpretationen der unveränderlichen Schrift als «Ausdruck der Verzweiflung» betrachtet (KKA-P, 298), weist auf den tieferen Grund von Kafkas Poetik und von dessen «Realismus» hin.

II.1. *Sprachskepsis*

Die Poetik Franz Kafkas geht von der für die Moderne schlechthin zentralen Erfahrung der Sprachskepsis aus, wie sie etwa in Hofmannstahls sogenanntem *Brief von Lord Chandos* oder noch früher in Nietzsches Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* paradigmatisch formuliert wird. Der moderne Mensch spürt, daß die Wirklichkeit ihm plötzlich abhanden gekommen ist und daß seine religiösen, wissenschaftlichen oder ideologischen Systeme nur Konstrukte sind, die ihm zwar das Überleben ermöglichen, indem sie ihm aber den Zugang zur Wirklichkeit oder zu einer wie auch immer gearteten Wahrheit eher erschweren. Selbst die Spra-

che erweist sich als bloße Funktion der Gründung und des Überlebens des Ichs: indem sie ein Netz von Allgemeinbegriffen, die ursprünglich Metaphern waren, über die chaotische und unfafßbare Wirklichkeit wirft, um diese in ein Raster zu ordnen und dadurch erst faßbar zu machen, begründet die Sprache auch die Einheit des sonst in tausend atomisierten Empfindungen zerfließenden Subjekts. Die Kunst reagiert nun auf diese Entlarvung des metaphysischen Betrugs jedes religiösen, wissenschaftlichen oder auch nur sprachlichen Erklärungsmusters dadurch, daß sie den konstruktiven Charakter der Sprache unterstreicht und bewußt neue Erklärungsmuster entwirft. Der Nihilismus wird somit seit Nietzsche und bis zu Bennis «formfördernder Gewalt des Nichts» zum produktiven Faktor, der freilich, wie etwa die Beispiele Bennis und Kafkas zeigen, ganz unterschiedliche Lösungen zuläßt.

Kafkas Bewußtsein von dieser Problematik geht am deutlichsten aus seinem frühen Text *Beschreibung eines Kampfes* (1904; 1907) hervor, aus dem er die zwei Erzählungen *Gespräch mit dem Beter* und *Gespräch mit dem Betrunkenen* (1909) separat veröffentlichte. Sowohl in der Rahmenerzählung als auch in den mehrmals verschachtelten Binnenerzählungen geht es praktisch um die gleiche Thematik, d.h. um die Schwierigkeit eines stets von Auflösung bedrohten Subjekts, die eigene Identität vor einer ihn anstürmenden und überrollenden Wirklichkeit zu behaupten. Diese Problematik wiederholt sich dann auch auf der formalen Ebene, indem auch die scheinbar objektive Wirklichkeit als eine von der erzählten Figur bewußt konstruierte Szenerie entlarvt wird.

Die jeweiligen Figuren sowohl der Rahmen- als auch der Binnenerzählungen tragen ähnliche Züge und werden etwa als «eine Stange in baumelnder Bewegung [...] mit einem schwarz-behaarten Schädel oben» (KKA-NI, 129), als «Schatten ohne feste Grenzen» (KKA-NI, 92) oder als jemand beschrieben, der «aus gelbem Seidenpapier [...] silhouettenartig» herausgeschnitten ist und deswegen weder Haltung noch Meinungen haben darf, weil er «sich nach dem Luftzug biegen [muß], der gerade im Zimmer ist» (KKA-NI, 97). Diese Inkonsistenz des Subjekts bewirkt auch, daß die Wirklichkeit ihm sehr oft «zu anstrengend» erscheint, so daß es wiederholt in einer kindlichen Regression (*Kinder auf der Landstraße*), in der Müdigkeit bzw. im Traum oder in der Phantasie Zuflucht sucht (KKA-NI, 137; 139; 147f.). Die Wirklichkeit kommt ihm darüber hinaus als äußerst zerbrechlich vor und es sieht überall Häuser einstürzen, die Spitze des Rathausturms kleine Kreise beschreiben und die Laternenpfähle sich wie Bambus biegen (KKA-NI, 92f.).

Das Gefühl, das das Subjekt dabei ergreift, ist dann jenes einer «See-krankheit auf festem Lande», das auch von der sonst Ordnung schaffenden Sprache nicht mehr unter Kontrolle gehalten werden kann:

Ist es nicht dieses Fieber, diese Seekrankheit auf festem Lande, eine Art Aussatz? Ist Euch nicht so, daß Ihr vor lauter Hitze mit den wahrhaftigen Namen der Dinge Euch nicht begnügen könnt, davon nicht satt werdet und über sie jetzt in einer einzigen Eile zufällige Namen schüttet. Nur schnell, nur schnell! Aber kaum seid Ihr von ihnen weggelaufen, habt Ihr wieder ihre Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die Ihr den "Turm von Babel" genannt habt, denn Ihr wolltet nicht wissen, daß es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und Ihr müßt sie nennen: "Noha, wie er betrunken war". (KKA-NI, 89f.)

Die Sprache hat offensichtlich ihre stabilisierende Funktion verloren und ist wieder zu jenem «wankenden Heer von Metaphern» geworden, die sie nach Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* ursprünglich gewesen sein soll.

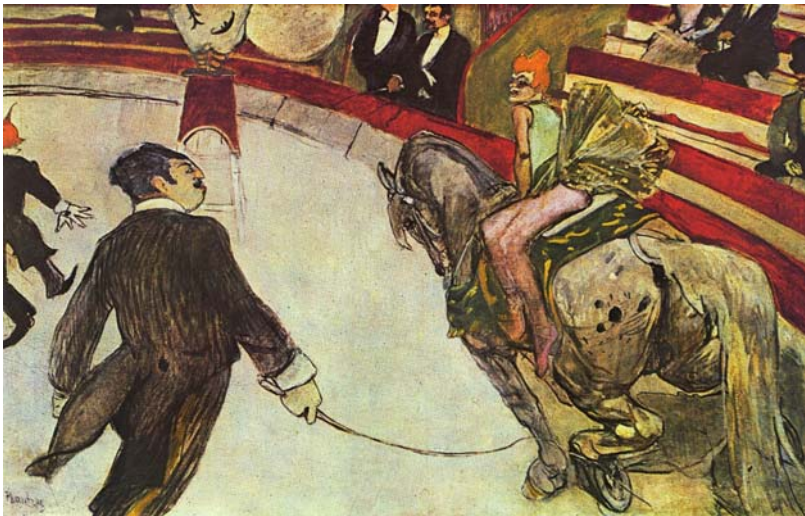
Bei diesem allgemeinen Zerfall des Subjekts, der Wirklichkeit und selbst der Sprache, scheint dem Subjekt eine einzige Möglichkeit zu bleiben, nämlich jene, die Wirklichkeit als eine Art von Kulisse selbst zu entwerfen. So läßt etwa der Ich-Erzähler der ersten Binnengeschichte die Landstraße «steiniger und steiler» werden und einen «starken Gegenwind in langen Stößen in uns blasen» (KKA-NI, 72ff.). Wenig später läßt er den Weg wieder «flacher werden» und «einen massig hohen Berg aufstehen, dessen Plateau mit Buschwerk bewachsen an den Himmel grenzt», vergißt aber dabei, «den Mond aufgehen zu lassen, der schon hinter dem Berg lag, wahrscheinlich zürnend wegen der Verzögerung» (KKA-NI, 75). Diese Rekonstruktion der Wirklichkeit muß sich aber ihres ironischen Charakters stets bewußt bleiben, d.h. reine «Belustigung» sein und keine Wahrheit, sondern nur «Scherz und Unterhaltung» anstreben (KKA-NI, 110). Denn auch die zu ernsthafte Huldigung der Wirklichkeit, welche etwa vom götzenartigen «Dicken» in der Binnengeschichte getrieben wird, indem er seinen Tribut an die eitlen Landschaftselemente durch deren Lobpreisung zu zahlen glaubt, führt letztendlich in die Katastrophe, wenn er zum Schluß vom reißenden Wasser in die Tiefe hinab gezogen und von der Wirklichkeit überrollt wird (KKA-NI, 111f.).

Nicht von ungefähr trägt der zweite Teil der Erzählung den signifikanten Titel: *Belustigung, oder Beweis dessen, daß es unmöglich ist, zu leben*. Gerade weil es nämlich unmöglich ist, zu leben, bleibt nur die Belustigung,

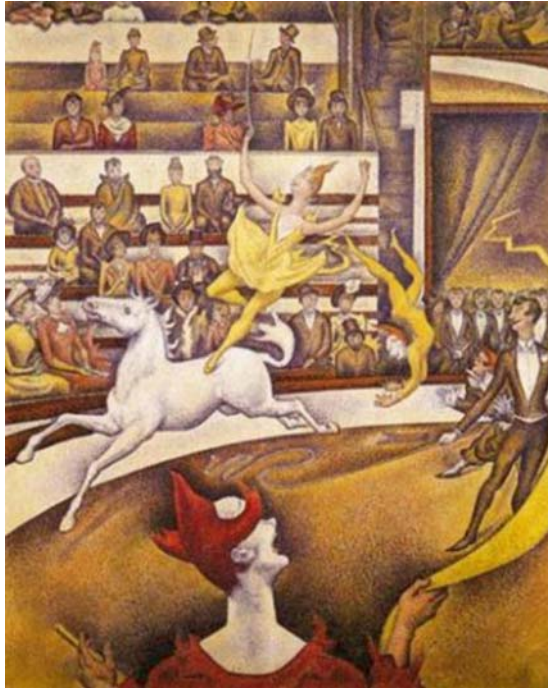
nur der fratzenhafte Realismus oder jene «metaphysische Farce» übrig, als welche man Kafkas Werk wiederholt definiert hat.

II.2 Realismus

Welche konkrete Auswirkungen eine solche Auffassung der Sprache und der Wirklichkeit auf die literarische Darstellung haben kann, möchte ich hier paradigmatisch an einer der vielleicht bekanntesten Erzählungen Kafkas verdeutlichen. Es handelt sich um die Erzählung *Auf der Galerie*, die oft gerade wegen ihres bis in eine rhythmische Nachahmung des Dargestellten reichenden Realismus gelobt worden ist. In dieser Erzählung werden aber in Wirklichkeit zwei unterschiedliche Darstellungen eines Geschehens ausgerechnet zu dem Zweck miteinander verglichen und gegeneinander gestellt, um deren Wirklichkeitsanspruch aufzuheben. Diese Aufhebung erweist sich dann insofern als zweifach ironisch, als selbst die einzelnen Bilder an und für sich nicht so “wirklich” sind, weil beide vielmehr nach zwei Gemälden jeweils von Toulouse-Lautrec und Georges Seurat nachempfunden sind.



Das Gemälde von Toulouse Lautrec ist zweifellos «realistischer» als jenes von Seurat: es zeigt uns die Muskulatur des Pferdes, seine Schwere, die mit der Zierlichkeit der Reiterin kontrastiert, und wir glauben fast seine hart aufschlagenden Hufe zu hören, während wir zugleich die Brutalität des Pferdedresseurs mit seiner knallenden Peitsche sehen. Auf dem Bild von Seurat ist hingegen nichts wirklich und alles ist nur Arabeske, die Reiterin, das Pferd, der Clown im Vordergrund, der in der Luft hängende



Akrobat und selbst die sich schlängelnde Peitsche. Indem aber Kafka diese beiden Bilder als Vorbild nimmt, invertiert er bezeichnenderweise deren Wirklichkeitsgehalt: Die erste, nach Toulouse-Lautrec gezeichnete “Wirklichkeit” ist nur scheinbar bzw. hypothetisch: sie wird zwar ganz konkret dargestellt und wir glauben sie sogar im galoppierenden Rhythmus des langen Satzes zu hören, aber sie wird nur im Konjunktiv als eine vielleicht irgendeinmal existierende Möglichkeit erzählt. Nur wenn das so wäre, dann würde «vielleicht» der Galeriebesucher ...

Auf der Galerie

Wenn irgendeine hinfallige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe

durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters. (KKA-D, 262f.)

Der nächste, noch viel längere Satz, der mit einer entschiedenen Verneinung des vorhergehenden beginnt – «Da es aber nicht so ist» –, wird hingegen im Indikativ Präsens, im Tempus der absoluten Wirklichkeit erzählt und endet mit einer zusätzlichen Zusicherung: «da dies so ist». Das idealisierte Bild von Seurat wird also als absolute Wirklichkeit beschrieben.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie eine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begiebt, sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann [...], schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück, mit dem ganzen Zirkus teilen will – (KKA-D, 263)

Diese klare und unmißverständliche Unterscheidung zwischen zwei entgegengesetzten Wirklichkeiten wird dann allerdings durch das rätselhafte Verhalten des Galeriebesuchers plötzlich in Frage gestellt:

da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen. (KKA-D, 263)

Warum sollte er aber weinen, noch dazu «ohne es zu wissen» und «wie in einem schweren Traum versinkend», wenn es wirklich so wäre, daß die idyllische Darstellung der Wirklichkeit über der ersten, bloß hypothetischen siegt? Bedeutet sein Weinen also, daß die zweite, scheinbar so objektive Wahrheit bloß ein Traum, vielleicht eine Wunschvorstellung, eine künstlerische Idealisierung wie das Bild Seurats war? Oder stellt umgekehrt das erste, realistischere Bild den «schweren Traum» dar, in dem er versinkt?

Die Fragen müssen natürlich offen bleiben, aber die Zuversicht des Lesers über die Wahrheit des Wirklichen ist, wie jene des Galeriebesuchers selbst, zumindest stark erschüttert.

Eine andere Definition des Realismus von Kafka findet man neuerlich in J. M. Coetzees *Elisabeth Costello*. Die fiktive Schriftstellerin Elisabeth Costello definiert hier nämlich den Begriff des modernen «Realismus» ausgerechnet am Beispiel von Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*⁸, in der bekanntlich der Affe Rotpeter in Form eines Monologs über sein «äffisches Vorleben» bzw. über seine «Menschwerdung» berichtet. Nach Elisabeth Costello kann man dabei nicht wissen, was wirklich in der Erzählung passiert, ob wirklich ein Affe zu den Menschen spricht, oder nicht vielleicht ein Mensch zu anderen Menschen, ein Affe zu anderen Affen oder nicht sogar ein Papagei zu anderen Papageien. Und sie fügt hinzu:

There used to be a time when we knew. We used to believe that when the text said, «on the table stood a glass of water», there was indeed a table, and a glass of water on it, and we had only to look in the word-mirror of the text to see them.

But all that has ended. The word-mirror is broken, irreparably, it seems. [...] The words on the page will no longer stand up and be counted, each proclaiming «I mean what I mean!» [...] There used to be a time, we believe, when we could say who we were. Now we are just performers speaking our parts.⁹

Es fällt nicht schwer, hinter diesen Worten genau die Erfahrung jener Sprachskepsis zu erkennen, die wir schon am Beispiel von Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* gesehen haben. Es scheint mir allerdings fraglich, ob man diesen modernen “Realismus” Kafkas gerade an einer monologischen Erzählung, der man viele andere wie etwa *Der Bau*, *Forschungen eines Hundes* usw. an die Seite stellen könnte, exemplifizieren kann. Denn eine Erzählung in der ersten Person ist *per definitionem* immer subjektiv. Gerade bei den Erzählungen in der dritten Person, die scheinbar objektiver sind oder sein sollten, zeigt sich aber die Eigentümlichkeit von Kafkas Realismus.

Denn wenn Kafka etwa in seinen drei Romanen scheinbar objektiv in der dritten Person erzählt, erzählt er in Wirklichkeit immer und ausschließlich nur aus der Perspektive der fiktiven Figur, so daß man im eigentlichen Sinne eher von einer «erlebten Rede» sprechen sollte. An keiner Stelle seiner Romane tritt ein Erzähler auf, der das Geschehen kommentiert, für seine Wirklichkeit bürgt oder sie ironisch in Frage stellt, der sich

⁸ Vgl. J. M. Coetzee: *Elisabeth Costello: Eight Lessons*. New York 2003, S. 18ff.

⁹ Ebd., S. 19.

an den Leser wendet und ihm ein Zeichen gibt oder ihn sogar in die Irre führt. Der Leser ist aber dadurch ausschließlich auf die perspektivische Deutung des Romanhelden angewiesen, die sich aber meistens nicht als solche zu erkennen gibt.

Der Anfang des Romans *Der Prozeß* ist wohl berühmt und bekannt genug: «Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet». Hinter der scheinbar objektiven Darstellung einer Handlung verbirgt sich in Wirklichkeit eine höchst subjektive Deutung: Denn nur K. kann denken, daß ihn jemand «verleumdet haben» mußte, weil er, zumindest nach seinem subjektiven Gesichtspunkt, nichts «Böses getan» hatte. Bereits hier beginnt allerdings seine fehlerhafte Interpretation, die ihn schließlich sogar zum Tode führen wird (KKA-P, 7).

Die Wirklichkeit, die in Kafkas Romanen dargestellt wird, ist, mit wenigen Ausnahmen, nicht die Wirklichkeit, sondern vielmehr eine Deutung derselben von Seiten des Helden. Und Kafkas Helden weisen auch eine besondere Begabung auf, die Wirklichkeit sowie die vielen Reden oder Mitteilungen anderer Personen, die in Kafkas Romanen sehr zahlreich sind, zu mißverstehen. Der Kafkasche Held bewegt sich stets wie ein Fremder in einer Welt, die er nicht versteht. Da der Leser aber nur diesen einzigen Gesichtspunkt kennt, ist auch er dazu verdammt, durch die Augen des Helden auf eine minutiös, scheinbar objektiv beschriebene Wirklichkeit zu blicken, die ihm deswegen unbegreiflich, fremd und oft sogar absurd vorkommt. Es ist jedoch nicht die Wirklichkeit selbst, die unbegreiflich oder absurd ist, sondern nur ihre Widerspiegelung in den Augen des Protagonisten, die der Leser aber für eine objektive Wirklichkeit zu halten verführt ist.

Aus dieser sozusagen perspektivistischen Charakteristik von Kafkas "Realismus" entsteht auch jene unendliche Deutbarkeit oder «unauflösbare Vielsinnigkeit» seiner Texte, die schon oft hervorgehoben worden sind. Vor allem in seinen Romanen, aber auch in manchen Erzählungen findet sich nämlich eine große Anzahl von Signalen, Mitteilungen und Reden, die vom eingeschränkten Gesichtspunkt des Protagonisten unweigerlich falsch interpretiert werden und gerade dadurch zu immer neuen Deutungen Anlaß geben. Kafkas Texte werden dadurch sehr oft zu einer hermeneutischen Provokation: jeder Text verlangt nach Auslegung, aber in keiner einzelnen Interpretation befindet sich die Wahrheit, weil jede einzelne Interpretation nur eine atomisierte, sozusagen fratzenhafte Widerspiegelung der Wahrheit und somit eine Täuschung ist.

Dieses hermeneutische Gesetz wird am deutlichsten von Kafka selbst im vorletzten Kapitel des *Prozeß*-Romans anhand der unterschiedlichen Interpretationen der später *Vor dem Gesetz* betitelten Parabel demonstriert.

II.3 Die Niederlage des hermeneutischen Verstandes

Der ganze Roman erzählt im Grunde nichts anderes als eine Niederlage des Verstandes oder besser, wie es im letzten Kapitel, kurz vor K.'s Hinrichtung heißt, des «ruhig einteilenden Verstand[es]».

Bereits bei seiner unerwarteten Verhaftung in seinem Zimmer zeigt sich Josef K. v.a. durch die plötzliche Unordnung, die in sein sonst geregeltes Leben eintritt, gestört. Gerade diese Unordnung, die Irrationalität des Geschehens und später der Schmutz, die Nachlässigkeit und die dubiose Moralität des Gerichts sollen aber andererseits in K.s Augen einen Beweis für die Inkonsistenz der Verhaftung und des angeblich gegen ihn eingeleiteten Prozesses darstellen. Obwohl K. im Laufe des Romans wiederholt auf sein Mißverständnis der Situation hingewiesen wird, hält er an seiner Logik unbeirrt fest und wird nur durch Müdigkeit- oder Schwindelanfälle, d.h. vom seinem Körper, dem «Anderen der Vernunft», eines Besseren belehrt: «Wollte etwa sein Körper revolutionieren» – fragt er sich nach einem dieser Anfälle – «und ihm einen neuen Prozeß bereiten, da er den alten so mühelos ertrug?» (KKA-P, 107).

Natürlich weigert sich K. mit allen seinen Kräften, den Empfehlungen des Malers Titorellis oder gar jenen des Advokaten Huld zu folgen, die ihm nahelegen, sich mit der Irrationalität der Umstände abzufinden; für den Kaufmann Block, der längst auf seinen Verstand verzichtet hatte und nun «der Hund des Advokaten» geworden war, empfindet er nichts als Abscheu (KKA-P, 166). Es gehört allerdings zur bitteren Ironie des Romans, daß K. selbst, am Ende seines angestregten Kampfes und nachdem er sich noch auf dem Weg zu seiner Hinrichtung aufgemuntert hatte, der Rationalität treu zu bleiben – «das einzige, was ich jetzt tun kann, ist, bis zum Ende den ruhig einteilenden Verstand behalten?» (KKA-P, 308) –, gerade mit den Worten sterben mußte: «Wie ein Hund!» sagte er, es war als sollte die Scham ihn überleben» (KKA-P, 312).

Die endgültige Niederlage erfährt K.s «ruhig einteilender Verstand» allerdings bei der Interpretation der Parabel, die ihm der «Gefängniskaplan» im Dom erzählt. Es handelt sich also um eine sozusagen «hermeneutische» Niederlage.

Nach dieser Parabel bittet ein «Mann vom Lande» den Türhüter um Eintritt in das Gesetz. Dieser antwortet ihm aber, daß er ihm jetzt keinen

Eintritt gewähren kann und malt ihm später, als der Landmann durch das offen stehende Tor in das Innere zu blicken versucht, die unüberwindlichen Schwierigkeiten aus, denen er begegnen würde, wenn er trotzdem versuchen sollte, einzutreten. Der Mann vom Lande verbringt alsdann sein ganzes Leben vor dem Tor und erst kurz vor seinem Tod, wenn es dunkel um seine Augen geworden ist und er einen «unverlöschlichen» Glanz aus der Tür kommen sieht, wagt er den Türhüter zu fragen, warum in der ganzen Zeit noch niemand dort nach Einlaß verlangt habe. Daraufhin antwortet ihm der Türhüter, daß jene Tür nur für ihn bestimmt war und daß er sie daher bald auch schließen werde (KKA-P, 292ff.).

K. identifiziert sich gleich mit dem Mann vom Lande und schreibt dem Türhüter und somit dem Gesetz die Schuld der Täuschung zu, wird aber vom Geistlichen gewarnt, nicht «übereilt» zu urteilen, weil er «die Geschichte im Wortlaut der Schrift erzählt» hat und «von Täuschung steht darin nichts» (KKA-P, 295). Eine solche Behauptung scheint auf den ersten Blick der Funktion zu widersprechen, die der Geistliche der Parabel einfürend zugeschrieben hatte, nämlich K. deutlich zu machen, was «in den einleitenden Schriften zum Gesetz» zu dessen Art der Täuschung über das Gericht steht. Auch die Tatsache, daß selbst der Geistliche in der unmittelbar darauf folgenden exegetischen Diskussion den Beweis zu führen versucht, daß nicht der Landmann, sondern sogar der Türhüter «der Getäuschte» sei, scheint in Widerspruch dazu zu stehen. Der Geistliche relativiert allerdings auch die Bedeutung jeglicher Interpretation, da «richtiges Auffassen einer Sache und Missverstehen der gleichen Sache [...] einander nicht vollständig aus[schließen]» und während «die Schrift [...] unveränderlich» ist, sind «die Meinungen [...] oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber» (KKA-P, 297; 298). Es gibt nämlich auch Auslegungen, die besagen, «daß die Geschichte niemandem ein Recht gibt, über den Türhüter zu urteilen», weil er nämlich «ein Diener des Gesetzes» ist und als solcher «dem menschlichen Urteil entrückt» (KKA-P, 302). K. kann aber bezeichnenderweise eine solche Suspendierung des Urteils nicht akzeptieren und antwortet darauf mit äußerster Empörung: «“Trübselige Meinung”, sagte K. “Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht”» (KKA-P, 302).

Hier wird die Parallelität zum Romangeschehen deutlich. So wie K. im Laufe des Romans sich nie entschließen konnte, sein Urteil über das Gericht zu suspendieren, um sich mit den «vorhandenen Verhältnissen» abzufinden, weil er vielmehr an seiner rationalen Wahrheit festhielt und nach ihr das ganze Gericht reformieren wollte, so kann er auch angesichts der

Legende nicht umhin, nach seinen rationalen Kategorien die Täuschung in der Geschichte selbst zu suchen.

Wie der Geistliche aber ausdrücklich gesagt hatte, ist in der Geschichte nie von Täuschung die Rede. Wenn nämlich die Tür für den Mann vom Lande bestimmt war, so ist dieser nicht getäuscht worden, weil er dadurch, daß er sein ganzes Leben vor dem Tor gewartet hat, sein Schicksal erfüllt hat, wie ihm etwa der zum Schluß aus der Tür dringende unverlöschliche Glanz unmißverständlich bestätigt. Die «Täuschung» muß also außerhalb der Geschichte selbst und zwar in K.s Interpretation gesucht werden, der sich über den Sinn der Geschichte genau so täuscht wie in seinem Urteil über das Gericht: in beiden Fällen hält er nämlich an einer rationalen Ordnung und an der Wahrheit fest und kann sich unmöglich mit der Notwendigkeit und der Relativierung eines jeden Urteils abfinden. Die Quelle dieser Täuschung ist aber gerade der «einteilende Verstand», auf den K. bis zum Schluß nicht verzichten kann.

Fausto Cercignani
(Milano)

«*Ferrea è la sentenza della Chera*»
Gerhart Hauptmann e la Tetralogia degli Atridi

Nell'ultima parte di una lunga carriera letteraria che attraversa l'età guglielmina, la repubblica di Weimar, il nazionalsocialismo e la caduta della dittatura, dopo aver riscosso numerosi successi con drammi di stampo ora naturalistico (*I tessitori*), ora simbolistico (*La campana sommersa*), ora ibrido (*L'ascesa al cielo di Hannele*)¹, Gerhart Hauptmann (1862-1946) si sentì sempre più attratto dalla mitologia greca, e in particolare dalle figure che animano la tormentata saga degli Atridi. Così, nel luglio 1940 il settantottenne scrittore slesiano iniziò quella che sarebbe poi diventata la *Tetralogia degli Atridi*. L'intero ciclo fu completato nel novembre 1944, pubblicato per la prima volta in tre diversi volumi tra il 1944 e il 1948 e infine come opera singola nel 1949².

L'interesse di Hauptmann per una dimensione mitica tramite cui rappresentare gli abissi della psiche come pulsioni primordiali dell'essere umano risale però a molti anni prima e riguarda gran parte della sua produzione, tanto che può essere individuato non solo nel suo primo lavoro "fantastico" (il "dramma fiabesco" *La campana sommersa*, 1896), ma anche in opere di carattere sociale scritte sul finire degli anni '80, quali lo studio novellistico *Il casellante Thiel* e il dramma *Prima del sorgere del sole*³.

In questo contesto, il viaggio in Grecia, intrapreso nel 1907, assume un notevole significato⁴, non solo perché rafforzò il panteismo di Hauptmann

¹ *Die Weber* (1892), *Die versunkene Glocke* (1896), *Hanneles Himmelfahrt* (1893).

² Per gli scritti di Hauptmann – insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1912 – si è citato e tradotto direttamente dalla "Centenar-Ausgabe": Hans-Egon Hass, Martin Machatzke e Wolfgang Bungies (curr.), *Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke*, Berlino, Propyläen 1996 [1962-1974] (abbr.: CA I-XI).

³ *Bahnwärter Thiel* (1888) e *Vor Sonnenaufgang* (1889).

⁴ Si veda l'opera autobiografica *Griechischer Frühling* composta nel 1907 e pubblicata l'anno seguente presso l'editore berlinese Fischer.

e gli consentì di ritrovare in Grecia la sua Slesia rurale – da lui sempre immaginata come abitata da divinità pagane –, ma anche perché questa esperienza lo confermò nella convinzione che la tragedia nascesse dal sangue del sacrificio umano⁵ e perché lo indusse a dedicarsi, nello stesso anno, alla composizione del dramma in versi *L'arco di Ulisse (Der Bogen des Odysseus, 1907-1913)*⁶, il primo dei due progetti teatrali di argomento greco portati a compimento.

Le tematiche della mitologia greca caratterizzano anche il dramma “misterico” incompiuto *Demetra (Demeter, 1935-1938)*, il poema *L'eroe (Der Heros, 1938)*⁷ e, naturalmente, *La Tetralogia degli Atridi*, l'ultima grande opera di Hauptmann, concepita con l'ambizione di contribuire in maniera determinante alla tradizione della tragedia tedesca. L'ispirazione che sta all'origine del progetto venne, nel 1940, da un passo del *Viaggio in Italia* di Goethe, là dove il poeta riporta un abbozzo per una “Ifigenia delfica” basata su elementi narrativi di una variante del mito⁸. Il risultato di questa scoperta furono – come spiega lo stesso Hauptmann nella premessa alla prima edizione – i tre atti di *Ifigenia a Delfi*⁹. Le altre parti seguirono come antefatto alle vicende presentate in questo lavoro. Nacquero così, nell'ordine, i cinque atti di *Ifigenia in Aulide* e gli atti unici *La morte di Agamennone* ed *Elettra*¹⁰.

⁵ CA VII, 79 (*Griechischer Frühling*): «[...] das Menschenopfer, das die blutige Wurzel der Tragödie ist».

⁶ Rappresentato per la prima volta nel 1914.

⁷ Si veda sotto, alle note 32 e 142.

⁸ Il passo è datato 19 ottobre [1786]. Proprio durante il periodo del viaggio italiano Goethe stava lavorando alla stesura definitiva dell'*Ifigenia in Tauride (Iphigenie auf Tauris, 1779-1786)*. La variante del mito si trova nelle famose *Fabulae* di Igino (I sec. d.C.), e più precisamente nella centoventunesima.

⁹ Per la premessa alla tragedia (in cui Hauptmann riporta per intero il passo goethiano) si veda CA III, 1026. La prima redazione della *Iphigenie in Delphi* risale al periodo luglio-agosto 1940; la seconda al periodo agosto-settembre 1940. La tragedia venne rappresentata per la prima volta allo Schauspielhaus di Berlino nel novembre 1941 e pubblicata nello stesso anno presso l'editore berlinese Fischer. Per una interpretazione delle differenze tra la prima redazione (CA IX, 1421-1480) e la seconda (CA III, 1025-1090, Paralipomena: CA IX, 1481-1482) si veda Daria Santini, *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie*, Berlino, Schmidt 1998, pp. 33-46.

¹⁰ *Iphigenie in Aulis* fu composta tra il settembre 1940 e il settembre 1943, in un lungo e sofferto susseguirsi di nuovi spunti e ripensamenti (Santini, Hauptmann, pp. 46-71, 74-75). Venne rappresentata per la prima volta al Burgtheater di Vienna nel novembre 1943 e pubblicata a Berlino, presso l'editore Suhrkamp, nel 1944. *Agamemnons Tod* fu scritta tra il luglio 1942 e il gennaio 1944, *Elektra* fra l'ottobre e il novembre 1944 (Santini, Hauptmann, pp. 71-75). I due atti unici centrali furono rappresentati e pubblicati postumi a Ber-

La concezione dell'antichità greca che si esprime nella tetralogia deve moltissimo alle correnti culturali a cavallo tra Ottocento e Novecento. Grazie alle opere di Nietzsche, Bachofen e Rohde¹¹, Hauptmann arrivò a scoprire una greicità più affine al suo modo di sentire, una greicità arcaica e preclassica da contrapporre a quella della tradizione classico-umanistica tedesca. Di quest'ultima non poteva sopportare «l'esangue amore per una greicità esangue»¹² e l'incapacità di vedere il mondo antico come caratterizzato dallo scontro di spaventose forze elementari. L'*Ifigenia in Tauride* di Goethe gli appariva così come un'opera «non elementare», che non lascia nemmeno immaginare «la spaventosità dei Tantalidi», l'orrore di un matricidio o la terribile persecuzione delle Erinni, un'opera che, per di più, ci presenta persone «troppo benedicate, troppo istruite»¹³.

Come già in altri lavori teatrali, Hauptmann procede dunque in maniera del tutto personale anche per quanto riguarda gli aspetti formali della tetralogia: mentre da un lato tende infatti a rispettare certe regole derivate dalla tradizione, dall'altro le infrange, producendo varie contaminazioni di genere o di livello. La dissonanza che viene così a crearsi tra un'astrazione

lino: andarono in scena nel settembre 1947 presso i Kammerspiele des Deutschen Theaters e uscirono in un unico volume di Suhrkamp nel 1948. Le quattro parti della tetralogia furono riunite per la prima volta nell'edizione Suhrkamp del 1949. Tra i tentativi di rappresentare, in forma ridotta, l'intera tetralogia in un'unica serata vanno ricordati quelli di Erwin Piscator (Berlino 1962), di Gerd Udo Feller (Monaco 1986) e di Armin Stolper (Stralsund 1987). Ferma restando la libertà dei singoli registi di reinterpretare a piacimento il ciclo, va detto che nessuno dei quattro testi (e dunque neanche quello dell'*Ifigenia in Aulide*) consente di attribuire a Hauptmann l'intenzione di intervenire criticamente nei confronti del regime nazionalsocialista o di rappresentare avvenimenti collegati alla Seconda Guerra Mondiale.

¹¹ Tra le opere possedute e studiate da Hauptmann troviamo *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche, *Das Mutterrecht* di Bachofen e *Psyche* di Rohde – si veda Peter Sprengel, *Wirksamkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns auf Grund des handschriftlichen Nachlasses*, Berlino, Schmidt, 1982, pp. 379-386

¹² CA VII, 49 (*Griechischer Frühling*): «Ich habe das schwächliche Griechisieren, die blutlose Liebe zu einem blutlosen Griechenland niemals leiden mögen. Deshalb schreckt es mich auch nicht ab, mir die dorischen Tempel bunt und in einer für manche Begriffe barbarischen Weise bemalt zu denken».

¹³ Gli Atridi erano detti anche Tantalidi, essendo Tantalo il capostipite della loro famiglia. Per la citazione, che risale al 1938, si veda Martin Machatzke, *Gerhart Hauptmanns nachgelassenes Erzählfragment "Winckelmann"*, Diss. Berlino 1968, p. 174: «Dies Kunstwerk ist nicht elementar [...] Es zeigt nicht, läßt nicht einmal ahnen die Furchtbarkeit der Tantaliden. Es zeigt nicht den mütterblutbefleckten, erinnyengehetzten Orest [...] Das Grausen ist nirgends wahrhaft da. Hier sprechen allzu wohlherzogene, allzu gebildete Leute [...]».

simbolica e sacrale e un realismo niente affatto poetico è al tempo stesso notevole e controversa¹⁴. Di particolare rilievo appare il contrasto tra le regole della drammaturgia classica (tematica elevata, solennità retorica, rispetto delle unità di tempo, di luogo e di azione, suddivisione in atti e scene, metrica rigorosa)¹⁵ ed elementi tipici del teatro naturalistico, quali l'occasionale linguaggio colloquiale, l'arricchimento psicologico e un'intima partecipazione all'azione – favorita, quest'ultima, da lunghi monologhi e da prolungati segmenti narrativi.

1. *Ifigenia in Aulide*

Gli avvenimenti della tetralogia sono derivati, con importanti innovazioni nell'azione e nella caratterizzazione dei personaggi, dalle antiche tragedie greche. L'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (ca 406 a.C.) muove dalla spedizione dei greci contro Troia, organizzata per liberare Elena, fuggita con Paride durante l'assenza del marito Menelao. La flotta è bloccata nel porto di Aulide da un'improvvisa calma di vento e la dea Artemide pretende da Agamennone il sacrificio cruento della figlia Ifigenia in cambio di un favorevole avvio della spedizione. Mentre l'antica tragedia attribuisce sostanzialmente al caso l'incombere dell'avversa condizione atmosferica, Hauptmann ci presenta una situazione in cui il "semidio" Agamennone, condottiero e gran sacerdote di un intero popolo, si è reso colpevole di sacrilegio nei confronti non solo di una divinità, ma anche del comune sentire, dal momento che ha ucciso una cerva gravida nel bosco sacro di Artemide¹⁶.

¹⁴ Con particolare riferimento all'ultima parte della tetralogia, Claude David, *Gerhart Hauptmanns «Iphigenie in Delphi» und die Krise der Kunst des Dramas*, in Hans Joachim Schrimpf (cur.) *Gerhart Hauptmann*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 278-288 parla addirittura di crisi dell'arte drammaturgica. Peter Delvaux, *Leid soll leben. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns «Atriden-Tetralogie»*, Amsterdam, Rodopi 1994, pp. 180, 196 e 240, rivaluta certi presunti difetti della drammaturgia di Hauptmann inquadrandoli nel filone che porta alla nascita del teatro moderno. Sulla ricezione dell'intero ciclo si veda Peter Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*, Amsterdam, Rodopi 1992, pp. 7-19, 35-58. Per lo stile della tetralogia si legga Donald H. Crosby, *Characteristics of Language in Hauptmann's «Atriden-Tetralogie»*, in «Germanic Review» 40 (1965), 5-16, il cui giudizio positivo è però contestato da Santini, *Hauptmann*, pp. 119-120.

¹⁵ Va peraltro notato che nei cinque atti dell'*Ifigenia in Aulide* viene a mancare anche il rispetto delle tre unità aristoteliche: ogni atto si svolge in una diversa località, e il gran numero di personaggi fa sì che l'azione si sviluppi in maniera piuttosto complessa.

¹⁶ Il particolare è ripreso da un'antica variante del mito, in cui però la cerva non è gravida e Agamennone si vanta di saper tirare con l'arco come la dea della caccia, o addirittura

Ciò spiega l'ira della dea, il suo esilio volontario in Tauride con l'aspetto tenebroso di Ecate¹⁷, la pretesa di Apollo (diffusa dall'oracolo di Delfi)¹⁸ di vedere sacrificata Ifigenia per placare la sorella e l'insieme di segni e di premonizioni che fanno pensare, da un lato, alle oscure forze dell'oltretomba e, dall'altro, alla collera dello splendente Apollo. Il dio della luce ha infatti imposto ai greci una rovente siccità che si aggiunge all'impossibilità di dispiegare le vele. Di secondaria importanza è invece il motivo dell'espiazione del tradimento di Elena, che pure emerge nelle argomentazioni a favore del sacrificio di Ifigenia¹⁹, famosa per la sua bellezza ma prescelta soprattutto per la sua purezza²⁰. Nel finale di Euripide Ifigenia si salva perché all'ultimo momento Artemide mette al suo posto una cerva, mentre nella chiusa di Hauptmann la giovinetta (spesso chiamata Ifianassa)²¹ viene rapita da tre emissarie di Ecate²² e imbarcata sulla «nera

tura di esserle superiore. Questo secondo dettaglio emerge in *Agamemnon's Tod*, là dove l'eroe greco parla del sacrificio cruento di Ifigenia (CA III, 972).

¹⁷ Del volontario esilio parla esplicitamente Pircone nell'*Ifigenia in Delfi*: «[Artemis –] die selbst sich ins Barbarenreich verbannt –» (CA III, 1062).

¹⁸ Per i riferimenti al responso della Sibilla, sacerdotessa di Apollo a Delfi, si veda CA III, 861, 880 *et passim*.

¹⁹ Si veda il discorso del capo degli anziani (CA III, 913) e, successivamente, quello di Calcante (CA III, 917), il quale ovviamente attribuisce all'oracolo di Delfi anche la richiesta di questa espiazione.

²⁰ Da qui l'epiteto «die zweite Helena» (CA III, 853, 860).

²¹ Ifianassa è il nome che compare nell'Iliade accanto a quello delle altre due figlie di Agamemnone: Crisotemi (Crisotemide) e Laodice – Omero, *Iliade*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1984, IX, vv. 144-145.

²² La prima emissaria (o sacerdotessa) di Ecate dichiara di essere «die Kore», la seconda, «die Mutter» e la terza, «die Säugeamme Hekates» (CA III, 938). Il passo ha creato varie difficoltà interpretative: si vedano Felix A. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. Berlino, Schmidt, 1965, p. 157 e Peter Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*, p. 285. Ma dal momento che abbiamo a che fare con un'antichissima apparizione «una e trina» («Dreieinig, dreigestaltig sind wir hier / [...] uralb»), basterà dire che le tre sacerdotesse («Priesterinnen der Hekate», CA III, 937), nel rimandare al triplice aspetto di Ecate (ctonio, lunare, terrestre), alludono alla vicenda di Persefone, con l'intento di anticipare quella di Ifigenia (si confronti più sotto, alle note 32 e 33). In questo senso, la prima figura rappresenta Persefone («die Kore»), che deve dormire nell'oltretomba con Ade, «lo Zeus nero» («der schwarze Zeus»), ma è nutrita dalla luce lunare di Ecate/Artemide («dichtgefüttert durch die Mondfrau»); la seconda rappresenta la madre, ovvero Demetra, chiamata anche «die Große Mutter» (*Agamemnon's Tod*, 971); la terza rappresenta la nutrice di Ecate («die Säugeamme Hekates»), che le ha dato «il latte / della mala povertà, randaglia per le strade» («die Milch / der schlechten Armut, die auf Straßen streunt»). In quest'ultimo caso il riferimento riguarda «Ecate Trivia» e la tradizione delle offerte ai poveri e ai mendicanti presso i crocicchi a lei dedicati (si confrontino le parole di Cassandra nella

nave dei morti»²³ che la porterà nella barbarica Tauride, novella sacerdotessa della divinità ctonia²⁴.

A prescindere da questi particolari, va detto che i cinque atti di Hauptmann differiscono dall'originale nella rielaborazione dell'azione e dei singoli personaggi, così come nello sviluppo di figure non primarie, come quella del nobile Menelao al fianco del fratello Agamennone, oppure quella dell'indomito Achille, amato disperatamente da Ifigenia quasi come simbolo di salvezza. La stessa vitalità caratterizza i personaggi che in Euripide non compaiono direttamente pur essendo in qualche modo coinvolti nella saga degli Atridi (Odisseo, Egisto, Calcante, Testore, Taltibio)²⁵, ma soprattutto distingue due nuove figure, entrambe di notevole spicco: il fido e saggio servitore Critolao e la fedele e impavida nutrice Peito, che si oppone inutilmente a ciò che vede e prevede in quanto figlia della grande sacerdotessa di Ecate nella terra dei Tauri²⁶. Grazie all'approfondimento delle motivazioni di ciascuno e alla varietà dei particolari dell'azione, Hauptmann ci offre un mondo tragicamente complesso in cui guerrieri assetati di vendetta o di potere e donne altrettanto forti (Clitennestra) o pronte a sacrificarsi (Ifigenia, ma anche Peito) vivono sino in fondo lo scontro tra divinità olimpiche e ctonie, tra umana terrestrità e divina onnipresenza, tra volontà del singolo e destino ineludibile, tra desiderio di felicità e decisioni strazianti (come quelle che portano al vaneggiare di Agamennone e alla toccante follia della figlia): fino a una conclusione che, sotto il manto del pietoso intervento divino²⁷, conferma l'implacabilità del fa-

Morte di Agamennone, CA III, 957). È noto che "Kore" significa "giovinetta" e che, per anonomasia, l'appellativo designa di solito Persefone. Ma Hauptmann lo usa anche nel significato suo proprio, per es. nel passo in cui Artemide viene chiamata «die Kore» oltre che «heilige Jungfrau» (CA III, 908). Per il collegamento di Ecate con la luna (dunque con Selene, ma anche con Artemide) si veda sotto, alla nota 30.

²³ «das schwarze Totenschiff» (CA III, 905), in precedenza chiamata «Seelenschiff» (CA III, 866).

²⁴ Peito anticipa esplicitamente questa conclusione già nel quarto atto: «PEITHO. Das Opfer soll nicht sterben, aber auch / nicht leben: soll, halbgöttisch, Priesterin / fortan der Hekate in Tauris sein» (CA III, 931).

²⁵ Testore è il padre dell'indovino Calcante, Taltibio funge da araldo di Agamennone (CA III, 923).

²⁶ CA III, 863. Questo personaggio non ha nulla a che vedere con Peito, la dea della persuasione, di cui Hauptmann venne a sapere solo più tardi – si veda Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*, p. 205, n. 21.

²⁷ Peito sostiene che un fulmine di Giove ha distrutto la statua di Artemide, costringendola a più miti consigli, tanto che Critolao può dire: «Hirschkuh für Hirschkuh soll die Tat versöhnen / die Agamemnonns Leichtsinns hat verübt» (CA III, 931).

to nel momento in cui una fanciulla innocente si vede privata di ogni possibile percorso di vita terrena per diventare una sorta di semidea nella sfera dell'oltretomba.

Se nella prima parte della tetralogia l'ira trasforma la «pura e sacra signora del cielo», la «sacra vergine» Artemide²⁸ nella «dea nera», nella «cagna del cielo», nell'implacabile Ecate²⁹, ciò è dovuto non solo agli elementi mitologici che collegano le due divinità grazie alle loro qualità lunari³⁰, ma anche e soprattutto all'azione della tragedia, poiché il grave sacrilegio di Agamennone contro la vita fa sì che il volto oscuro e terribile della dea tenda ad avere il sopravvento su quello della luminosa vergine lunare. E il processo di trasformazione di Ifigenia è in qualche misura parallelo a quello della dea: la luminosa vergine terrestre – del resto paragonata ad Artemide³¹ – si trasforma in una semidea dell'oltretomba grazie a un rapimento che per certi aspetti ricorda anche la vicenda di Persefone³². Non a caso, il sogno premonitore di Achille ci offre la visione di Ifigenia che, scesa dal disco lunare di Artemide, chiama se stessa Persefone, ma talvolta anche

²⁸ «die heilig-reine Himmelsfrau» (CA III, 853), «die heilige Jungfrau» (CA III, 908), «die heilige Himmelsjungfrau Artemis» (CA III, 922).

²⁹ «die schwarze Göttin» (CA III, 853), «die Himmelszündin» (CA III, 863, 865).

³⁰ Artemide viene più volte associata alla luna anche nella tragedia di Hauptmann. Così, nelle istruzioni sceniche all'inizio del secondo atto «die Scheibe der Artemis» è già in cielo (CA III, 863). Nella quinta scena dello stesso atto Agamennone dice: «[Artemis] rollte ihren goldnen Diskus sanft» (CA III, 883). Più avanti Artemide è «Selene» (CA III, 924). Ecate è «Himmelszündin» (CA III, 863, 865) così come Artemide è «Himmelsjungfrau» (CA III, 922). Nella chiusa dell'ultima parte della tetralogia Ecate viene chiamata «die Taurische Selene» (CA III, 1090).

³¹ CA III, 924: «TALTHYBIOS. [...] mehr Selenen, / der Himmelsjungfrau, als dem Opfer gleich».

³² Si noti che Hauptmann fa di Persefone la vera protagonista del suo dramma “misterico” incompiuto *Demetra* (*Demeter*, 1935-1938), che riprende l'omerico *Inno a Demetra* (intorno al 600 a.C.) e la leggenda della dea del grano e della fertilità dei campi che cerca disperatamente la figlia Persefone per nove giorni e nove notti per poi scoprire che è stata rapita da Ade, sovrano dell'Oltretomba. L'interesse di Hauptmann si rivolge qui al tema della sterilità e della rinnovata fertilità dei campi (e quindi della morte e della rinascita), che nella chiusa dell'antica leggenda corrispondono ai mesi che Persefone dovrà trascorrere ogni anno con il marito (dall'autunno alla primavera) e quelli in cui potrà vivere presso la madre. Nella seconda parte del frammento, però, Hauptmann abbandona la tradizione dei riti religiosi celebrati da sacerdoti e iniziati nella cittadina di Eleusi (i famosi “misteri eleusini”) e, più tardi, nell'intera ecumene ellenistico-romana. Invece di un luogo orribile dominato dalle tenebre, il drammaturgo slesiano ci propone un Oltretomba trasfigurato nello splendore della notte sotterranea e, al posto della terribile regina dell'Ade, una Persefone che soffre terribilmente alla luce del sole, come se soltanto la morte, e dunque il ritorno nell'Ade, potesse liberarla dal carcere della fisicità.

Ecate³³. La giovane e pura Ifigenia – simile in questo alla dea della caccia – viene rapita, lo abbiamo visto, non già da Ade, come nel mito della figlia di Demetra, bensì dalle tre emissarie di Ecate. Quest'ultima è anch'essa in qualche misura paragonata a Persefone dal momento che, per dirla con Calcante, «il suo piede destro è nell'Ade, l'altro nella luce»³⁴. Ciò spiega la doppia denominazione di Ifigenia nella visione di Achille, anche se la giovinetta diventa più simile a Ecate che a Persefone, poiché secondo la tradizione la figlia di Demetra passa dall'oltretomba al mondo dei vivi, e viceversa, in base alle stagioni, mentre Ecate è la «dea del bivio»³⁵, sempre divisa tra la vita e la morte: una condizione che varrà anche per la sua nuova sacerdotessa³⁶.

In un contesto dominato da una follia che spinge a riprendere la pratica dei sacrifici umani³⁷, il destino di Ifigenia è comunque segnato, e a nulla valgono i ripensamenti del padre (che per ben due volte cerca di sfuggire all'imposizione dell'oracolo)³⁸ e i tentativi per salvarla, primo fra tutti quello di Clitennestra, che nella sua disperazione chiede aiuto ad Egisto, disposto a uccidere Agamennone³⁹. Né vale, in questo senso, il pianto di Calcante, il cui animo, nel quinto atto, subisce un improvviso mutamento attribuito ad influssi divini⁴⁰.

Gli dèi possono confrontarsi e in qualche caso arrivare a un compromesso, o almeno così pare ai mortali⁴¹. Gli uomini possono credere, di

³³ CA III, 918-919. Si confronti anche il passo in cui Ifigenia si sente abbandonata da Achille e, novella Persefone, preda di Ade, il «rapitore», il «nero Zeus»: «O weh, du gehst vorüber, siehst mich nicht / [...] und läßt dem Räuber mich, dem schwarzen Zeus» (933).

³⁴ CA III, 938: «KALCHAS. [...] / die] Kreuzweggöttin, deren rechter Fuß / im Hades steht, der andere im Lichte».

³⁵ Si veda sopra, alla nota 34.

³⁶ Un parallelo tra Clitennestra e Demetra sarebbe invece alquanto forzato, perché il vero punto di contatto tra Ifigenia e Persefone è il rapimento operato da potenze ctonie in danno di due giovinette, a prescindere dalla perseveranza delle due madri nel cercare scampo per le figlie.

³⁷ CA III, 900-901.

³⁸ CA III, 851-852, 897. L'oscillare di Agamennone non esclude affatto – come invece vorrebbe Friedhelm Marx, *Gerhart Hauptmann*, Stoccarda, Reclam 1998, p. 251 – che la sentenza dell'oracolo sia ineludibile. Nel contesto della tragedia tende piuttosto a dimostrare che l'amore paterno non può nulla contro il destino. Né si può dire che Calcante (nonostante l'accenno di Clitennestra, 877) nutra rancore nei confronti di Ifigenia.

³⁹ CA III, 901-902, 903-904, 906.

⁴⁰ CA III, 929: «KALCHAS. [...] und nichts mehr fürcht ich so, als daß / nun der Atrid' in blindem Priesterwahn / den Mord an Iphigenien vollzieht».

⁴¹ Peito sostiene che Ecate si è accordata con Ade («lo Zeus nero») sulla condanna di

volta in volta, che a dominare sia Ares, il dio della guerra⁴², oppure il sommo Zeus, che sembra scagliare fulmini per manifestare la sua ira o, più semplicemente, la sua presenza⁴³. Uomini e semidèi possono invocare o maledire gli dèi, sentirsi giocattoli o strumenti nelle loro mani⁴⁴ oppure esaltarsi fino a credere di aver raggiunto un perfetto stato di armonia con tutte le divinità, siano esse dell'oltretomba o dell'Olimpo⁴⁵. Ma la dura realtà della tragedia è che i mortali non possono sfuggire a ciò che incombe, perché la Chera – ovvero il destino implacabile – non dà scampo.

Peito, che pure cerca di consolare Ifigenia dicendo che il pianto di un essere innocente può commuovere perfino la Chera⁴⁶, sa bene che «la danza della vita è la danza della morte»⁴⁷ e che il destino non si cura della colpa e dell'innocenza⁴⁸. Ifigenia, del resto, lo sa altrettanto bene. Pur essendo giovane e innocente, tutta presa dall'adorazione verso il padre e dalla prospettiva di sposare Achille, da un certo momento in poi capisce di non avere scampo e accetta l'idea del sacrificio, ponendo così termine anche ai tentativi posti in essere da Clitennestra per salvarla. Il destino – rappresentato nella tragedia dalla Chera o Moira (oppure, per il triplice aspetto della dea, dalle tre Chere o Moire)⁴⁹ – è implacabile, incrollabile come

Ifigenia: «PEITHO. Das Opfer soll nicht sterben, aber auch / nicht leben: soll, halbgötisch, Priesterin / fortan der Hekate in Tauris sein» (CA III, 931, cfr. 932-933).

⁴² CA III, 866: «PEITHO. Ares regiert [...]»; 869: «IPHIGHENIE. Ich weiß nun, wer regiert: des Ares Wutschrei».

⁴³ CA III, 930, 923.

⁴⁴ Agamennone si sente «ohnmächtiges Spielzeug grauenvoller Götter» (CA III, 885) e attribuisce la propria follia al fatto di essere «vom Gott berührt / und sein ohnmächtiges Werkzeug» (907). Nel momento del sacrificio Menelao lo esorta a non tornare in sé: «bleib Götterwerkzeug, Herrscher, götternah / als höchster Priester!» (942).

⁴⁵ CA III, 925: «AGAMEMNON. Gottheit und Menschheit schmelzen ineinander / [...] Um uns mischen sich / des Hades und Olympos Götterlüfte». Nell'ultima scena della tragedia Agamennone si trova «in einem ekstatisch-überirdischen Zustand» (943).

⁴⁶ CA III, 873: «PEITHO. Weine, weine, Kind! / Die Träne, heißt's, kann selbst die Kere rühren».

⁴⁷ CA III, 940: «PEITHO. Der Tanz des Lebens ist der Tanz des Todes».

⁴⁸ CA III, 900: «THESTOR. Was tat das arme Kind [...]? PEITHO. Danach fragen / die Keren nicht».

⁴⁹ In un passo dell'Iliade la Moira è una sola (XXIV, v. 209), ma in un altro compare il plurale (XXIV, vv. 49). Nella tradizione mitologica ciascuna delle tre Moire aveva un compito ben preciso: Cloto filava il filo della vita di ogni mortale, Lachesi ne stabiliva la lunghezza e Àtropa lo recideva. La Grande Moira riassume in sé, in maniera unitaria, la medesima concezione della vita dei mortali. Nella tetralogia di Hauptmann compare anche la variante latina "Parca": «der Parze Spruch» (CA III, 872). In un passo le Chere sono chiamate anche Eumenidi: «MENELAOS. Was ist, das ist! Die Eumeniden haben / ihr

una roccia eterna⁵⁰. La sua terribile e irrevocabile sentenza fa rabbrivire⁵¹, ma i mortali non possono fare altro che accettarla⁵². La sua cieca ineluttabilità è come una legge che frena perfino il potere degli dèi, che si pone al di sopra del loro volere, che resta imperscrutabile anche per loro⁵³.

La tragedia di Ifigenia in Aulide è anche la tragedia dell'eroe Agamennone. Essendo stati sfiorati dall'orribile sguardo delle Chere, padre e figlia vengono entrambi banditi, in un certo senso, dalla comunità degli uomini⁵⁴. Di qui la loro "follia": quella di Agamennone, percepita come tale da lui stesso e dagli altri personaggi⁵⁵; quella di Ifigenia, che si sente risucchiata nell'abisso più profondo dal vortice della Chera⁵⁶, la temutissima dea che Peito immagina come un «nero, repentino, orrido ceppo» che fa

Wort gesagt und nehmen nichts zurück» (CA III, 942). L'appellativo "benevole", usato eufemisticamente, appartiene di norma, fin dalla tradizione più antica, alle Furie o Erinni (cfr. *Agamemnon's Tod*, «die Eumeniden», CA III, 971-972). Il finale delle *Eumenidi* di Eschilo (458 a.C.) sembra voler spiegare l'origine di questo appellativo: Atena placa le Erinni scatenate contro Oreste e dà loro il nome di "Eumenidi" poiché queste dichiarano la loro benevolenza nei confronti degli ateniesi.

⁵⁰ CA III, 888-889.

⁵¹ «MENELOS. Was ist, das ist! Die Eumeniden haben / ihr Wort gesagt und nehmen nichts zurück» (CA III, 942). Per l'appellativo "Eumenidi" si veda sopra, alla nota 49. Cfr. CA III, 908: «AGAMEMNON. Es gibt, selbst für die Götter, kein zurück». Per la "gelida" sentenza della Chera si veda CA III, 869: «PEITHO. [...] die Kere / hat eisig ihren Spruch mir zugerant».

⁵² CA III, 872: «IPHIGENIE. Heißt dies sich fügen in der Kere Spruch? / PEITHO. Unselige, wozu denn bin ich Mensch?!».

⁵³ CA III, 874: «PEITHO. Der Moira Beschluß / ist allen, selbst den Göttern, unabwendbar»; 932: «PEITHO. Was für ein Los die Kere ihr [d.h.: Iphigenien] bestimmt, / zu wissen bleibt selbst Göttern unergründlich»; CA III, 908: «AGAMEMNON. Es gibt, selbst für die Götter, kein zurück». Nei poemi omerici la Moira ha potere illimitato anche sugli dèi, che eseguono il suo volere (*Iliade* XIX, v. 87; *Odissea*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989, XXII, v. 413), ma in altri passi dell'*Iliade* sembra che gli dèi abbiano la facoltà di cambiare il corso del destino (XVI, v. 433 sgg.) e che persino i mortali possano superare i limiti imposti dal fato (XX, vv. 335-336).

⁵⁴ CA III, 896: «AGAMEMNON. [...] doch wen die Keren einmal angeblickt [...] / erregt ein Grauen im Verein der Menschen»; 897: «AGAMEMNON. Das ist mein Schicksal wie / das ihre: mich wie sie verfermt der Keren Blick».

⁵⁵ Già nella quarta scena del terzo atto Agamennone appare in uno stato di seminconoscenza (CA III, 906) e attribuisce alla divinità la follia che Clitennestra vede in lui: «KLYTÄMNESTRA. So spricht der Wahnsinn! Sage wer du bist! / AGAMEMNON. Wenn du den Wahnsinn in mir recht erkannt, / so weißt du auch, ich bin vom Gott berührt [...]».

⁵⁶ CA III, 872: «IPHIGENIE. Mich aber zieht der Kere Strudel an, / ob er auch enden mag im tiefsten Abgrund».

esplodere «il leggiadro vaso» della giovane mente⁵⁷. Peito è tuttavia consapevole del fatto che la sua protetta si è fatta improvvisamente adulta, e la stessa Ifigenia sa di poter crescere in un lampo, se ciò è richiesto dalla dura sentenza delle Moire⁵⁸. Il finale “miracoloso” della prima parte della tetralogia – un finale che per la massa dei presenti e per lo stesso Agamennone comporta invece il sacrificio cruento di Ifigenia – richiede che la vittima predestinata sia priva di sensi e che il padre, sovrano e gran sacerdote sacrificante, agisca in uno stato di semincoscienza. Ma prima che ciò avvenga l'eroina ha già preso la «decisione sovrumana» che trasforma «la bambina innocente e spensierata» nella «salvatrice della Grecia»⁵⁹.

2. La morte di Agamennone

L'azione della seconda parte della tetralogia, l'atto unico *La morte di Agamennone*, ha inizio dieci anni più tardi (dopo la fine della Guerra di Troia)⁶⁰ e si rifà all'*Agamennone* di Eschilo, la prima tragedia della trilogia *Oresteia* (458 a.C.)⁶¹. La vicenda si svolge nell'Argolide, ma Hauptmann preferisce ambientarla in un tempio situato sui monti presso Micene invece che nella reggia degli Atridi, così che Agamennone sarà assassinato, non già nel bagno regale, bensì in quello da cui sgorga sacra acqua termale. Il tempio è immaginato come una sorta di sbocco terrestre dell'Ade⁶² ed è dedicato principalmente a Demetra, ma due delle tre statue lignee con i rispettivi altari rappresentano Plutone (Ade) e la Cora (Persefone)⁶³.

⁵⁷ CA III, 935: «PEITHO. Ich fürchte fast, / der schwarze, jähre Schreckenstrunk der Kere / hat sein so liebliches Gefäß zersprengt».

⁵⁸ CA III, 937: «IPHIGENIE. Wer etwa meint, ich sei ein halbes Kind, / der wisse, daß ein Kind gleichwie im Blitz / die längste Lebensbahn durchlaufen kann, / wenn es der harte Spruch der Moiren will».

⁵⁹ CA III, 935: «PEITHO. Ruh aus vom übermenschlichen Entschluß, / der aus dem schuld- und sorgenlosen Kinde / die Retterin von Griechenland gemacht, / die erste Heldin über alle Helden!».

⁶⁰ I riferimenti interni al tempo trascorso si trovano in due passi: CA III, 978 e 982.

⁶¹ Il titolo della trilogia è quello che in origine designava la seconda tragedia, che fu poi chiamata *Coefore* con riferimento alle portatrici di libagioni funerarie inviate da Clitennestra alla tomba di Agamennone per un sacrificio riparatore. Per il titolo della terza tragedia, *Enmenidi*, si veda sopra, alla nota 49.

⁶² CA III, 974: «[der Tempel,] darein der Hades mündet?» (cfr. 979, 984).

⁶³ CA III, 949. Per l'appellativo «da Cora» («die Kore») riferito a Persefone si veda sopra, alla nota 22. Il tempio – dice poco più avanti Testore (954) – è dedicato alla Grande Madre, a sua figlia e al «nero Zeus»: «[...] dieser Tempel dient der Großen Mutter / und ihrer Tochter, auch dem schwarzen Zeus». E Agamennone (971): «[ich bin] / in der Erdmutter Haus, da Pluton teilt / und Kore, ihre Tochter, Plutons Weib» (cfr. 978; cfr.

Se l'*Agamennone* di Eschilo si diffonde sui presupposti necessari per lo svolgimento dell'azione, il corrispondente atto unico di Hauptmann può fare affidamento, almeno in parte, sulle premesse contenute nella prima parte della tetralogia. Rispetto all'antica tragedia greca le differenze non sono del resto poche. Agamennone rientra in patria non già come sovrano e condottiero trionfante, bensì come naufrago smarrito e cencioso (sia pure vittorioso) accompagnato dalla veggente Cassandra ridotta in schiavitù⁶⁴. Con questa innovazione del naufragio Hauptmann sembra voler riprendere e accentuare il contrasto, già presente nell'*Odissea* (700-675 a.C.), tra il destino di Agamennone e quello di Ulisse, atteso in patria dalla fedele Penelope⁶⁵. Inoltre, il drammaturgo slesiano fa sì che Clitennestra uccida il marito senza l'appoggio di Egisto, che in un primo momento – dopo aver trafitto a morte Cassandra soltanto perché questa ha nominato Agamennone – si mostra addirittura inorridito nell'apprendere ciò che l'amante ha fatto⁶⁶. Di notevole interesse è infine la presenza di Oreste, che viene subito introdotto in compagnia della sorella Elettra e dell'amico fraterno Pilade. Nella trilogia greca questi tre personaggi compaiono per la prima volta nelle *Coefores*, il cui finale anticipa la persecuzione di Oreste nelle *Eumenidi*⁶⁷, mentre non dà indicazioni circa il destino degli altri due. La caratterizzazione di Elettra e Pilade come coppia di innamorati nella *Morte di Agamennone* rimanda all'*Elettra* di Euripide⁶⁸, ma la presenza dei tre nell'atto

984). Dopo aver sognato la testa insanguinata, Clitennestra si reca al tempio, dove «die Schmerzensmutter Erde trauernd wohnt, / zur Seite die versunkene Hadesbraut, die von den Göttern ihr geraubte Tochter» (967).

⁶⁴ Nell'atto unico di Hauptmann il rientro trionfale di Agamennone è solo immaginato da Elettra (CA III, 953) e riportato dal Primo Vecchio, che parla di un carro quasi sommerso e bloccato dai fiori di Niche, la dea della vittoria (CA III, 984).

⁶⁵ Così, per es. *Odissea*, XI, vv. 444-453. L'Ulisse di Hauptmann (*Der Bogen des Odysseus*, 1907-1913; si veda sopra, alla nota 6) è un eroe che nel suo lunghissimo viaggio di ritorno si sente odiato e respinto dagli dèi, fino all'arrivo a Itaca, dove la misteriosa e rigeneratrice forza della natura mette fine all'infinita sofferenza che lo aveva portato sull'orlo della follia. Il mendicante ricurvo si trasforma così in terribile vendicatore, per poi farsi demiurgo della patria e della sua gente: una sorta di artigiano e artefice che ne modella la forma, così come il vasaio lavora l'argilla. Si legga l'annotazione diaristica del 31 dicembre 1913: «Der Tonbilder als Symbol des Demiurgos, [...] Der Töpfer» – Peter Sprengel (cur.), Gerhart Hauptmann. *Tagebücher 1906-1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland-Türkei 1907*, Berlino, Propyläen, 1994, p. 356.

⁶⁶ CA III, 979 e 980-983.

⁶⁷ Si veda più sopra, alla nota 49.

⁶⁸ CA III, 949-950. Nell'esodo dell'*Elettra* di Euripide si decreta il destino dei figli vendicatori: Elettra andrà in sposa a Pilade, che la porterà via con sé; Oreste dovrà recarsi ad Atene e affrontare il giudizio di un tribunale divino.

unico è un contributo originale teso a rafforzare il parallelismo tra la seconda e la terza parte della tetralogia, poiché anche quest'ultima si apre nel tempio presso Micene con le battute dei due amici fraterni, seguite da quelle di Elettra.

Così come vuole la tradizione, nella *Morte di Agamennone* Clitennestra regna incontrastata su Micene con l'amante Egisto, perseguitando i figli, consapevoli di ciò che sta accadendo⁶⁹. Oreste scompare però quasi subito con Pilade per sottrarsi alla cattura, mentre Elettra ha una parte di rilievo che manca del tutto nell'originale: insieme a Testore, padre dell'indovino Calcante e custode del tempio, la giovinetta veglia sulla memoria del padre e ne attende ansiosa il ritorno trionfale da Troia, nonostante le voci di una sconfitta dell'armata greca. L'odio che prova per la madre infedele e per l'usurpatore si manifesta in particolare nel desiderio di compiere atti cruenti che farebbero rabbrivire anche le Erinni⁷⁰. Ma il suo tentativo di salvare il padre – convinta com'è che Clitennestra voglia ucciderlo⁷¹ – non serve a nulla: quando ritorna al tempio con i grandi vecchi e il popolo di Micene, il misfatto su cui non vorrebbero posare lo sguardo nemmeno «l'infero e il supero Zeus» è ormai compiuto⁷²: la regina ha già colpito a morte Agamennone con la scure sacrificale dopo aver accettato di condurlo nella stanza della sacra sorgente per purificarlo da tutto ciò che non è divino⁷³. Mentre Elettra invoca inutilmente Oreste prima di perdere i sensi, Egisto uccide anche Testore, pur senza riuscire a piegare la fierezza dei grandi vecchi, decisi a organizzare la rivincita con l'aiuto di Oreste⁷⁴.

Il sofferto riconoscimento tra Elettra e Agamennone⁷⁵ consente a Hauptmann di evidenziare le conseguenze del finale “miracoloso” della prima parte della tetralogia: tutti, infatti, – e in primo luogo lo stesso Aga-

⁶⁹ CA III, 951.

⁷⁰ CA III, 951: «ELEKTRA [ZU THESTOR]. Hätt' ich nicht dich, [...] / ich stürbe oder müßte Taten tun, / gräßlich verrucht und blutig, den Erinnyen / selbst neu und Schauder weckend». Si confrontino le parole del Primo Vecchio quando Clitennestra annuncia di aver ucciso Agamennone: «ERSTER GREIS. [...] selbst die Erinnyen müßten drob erschauern» (CA III, 987). In precedenza (CA III, 961) Elettra aveva paragonato il tradimento della madre a quello della di lei sorella Elena, peraltro riconciliatasi con il marito Menelao dopo la caduta di Troia (CA III, 963, 984).

⁷¹ CA III, 969-970.

⁷² CA III, 983: «ELEKTRA. [...] Dort drinnen liegt, was anzusehen nur / der untre und der obre Zeus sich weigern».

⁷³ CA III, 978: «KLYTÄMNESTRA. [...] das heilige Bad, / das [...] / von allem reinigt, was nicht göttlich ist».

⁷⁴ CA III, 988-990.

⁷⁵ CA III, 960-965.

mennone – sono convinti che il sovrano abbia sottoposto la figlia Ifigenia (qui chiamata Ifianassa) al sacrificio cruento sull'altare in Aulide. Contro questa convinzione generale nulla può la straniera Cassandra quando sostiene che Ifigenia è ancora viva⁷⁶. Clitennestra non le dà credito né su questo punto né quando la figlia di Priamo – condannata ad avere il dono della veggenza senza essere mai creduta – profetizza (oltre alla propria) l'imminente uccisione di Agamennone e la futura vendetta di Oreste⁷⁷. L'arma preferita degli dèi contro i mortali, sostiene Cassandra, è quella di colpirli con la cecità, costringendoli ad avanzare nelle tenebre inciampando lungo un percorso indistinto⁷⁸.

Da questa situazione in cui gli esseri umani non possono conoscere la verità dei fatti scaturisce il forte senso di colpa di Agamennone⁷⁹, così come l'odio di Clitennestra per il marito. Se dieci anni prima aveva respinto l'idea, avanzata da Egisto, di eliminare il re⁸⁰, ora – in un contesto del tutto diverso – la regina sogna di averlo ucciso, si sente perseguitata dalla sua immagine e infine, al suo ritorno, lo massakra con la scure sacrificale⁸¹. Una volta compiuto l'uxoricidio, sosterrà di aver agito quasi senza rendersene conto⁸², ma poi – davanti a un Egisto spaventato, da lei stessa di-

⁷⁶ CA III, 976: «KASSANDRA [ZU KLYTÄMNESTRA]. Nein! Deine Tochter Iphianassa lebt».

⁷⁷ CA III, 976-977: «KASSANDRA [ZU KLYTÄMNESTRA]. Ein Gatte fällt durch seiner Gattin Hand, / ich aber durch das Messer ihres Buhlen! [...] Du fällst durch deinen Sohn».

⁷⁸ CA III, 976: «KASSANDRA. Der Götter liebste Waffe gegen uns, / die Menschen, ist, mit Blindheit uns zu schlagen, / so daß wir dumpf hinstolpern in die Nacht».

⁷⁹ Lo stesso Agamennone parla della propria «colpa di sangue» («Blutschuld», CA III, 965) e dice di sentirsi assediato dalle Erinni («Heut ist ringsum ein Wall [...] von Eumeniden», CA III, 971), da quella “muta di cagne” che, secondo Testore, sono invise perfino agli dèi: «Nicht von den Göttern noch von Menschen ward / der Eumeniden Meute je geliebt» (CA III, 972).

⁸⁰ CA III, 903-904, 906.

⁸¹ CA III, 966-968, 979-981. Si vedano anche le ultime battute di Clitennestra nella chiusa dell'atto unico: «[...] ich hatte einen Traum, / er jagte mich von meinem Bette auf, / ich floh vor ihm, doch ließ er mich nicht los, / ich hab' ihn bis zu Ende nun geträumt».

⁸² CA III, 980: «KLYTÄMNESTRA. Es starb ein Mann! Durch wen? Ich weiß es nicht». Si noti però che, mentre Agamennone compie il sacrificio cruento in uno stato di semincoscienza che lo caratterizza anche in altri momenti, Clitennestra parla e agisce sempre nel pieno della consapevolezza. Il suo debole tentativo di presentare ciò che è stato in una luce diversa ricorda la ben più credibile rimozione di Clitennestra nell'*Elettra* (1903) di Hugo von Hofmannsthal, un atto unico che Hauptmann certamente conosceva anche grazie all'omonima opera lirica di Richard Strauss (1909). Per il passo in questione si veda Rudolf Hirsch *et al.* (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke*, Francoforte, Fischer,

sprezzato e incline al suicidio⁸³ – giustificherà il gesto come una sorta di rivalsa per le sciaguratezze commesse da Atreo contro Tieste⁸⁴ e, soprattutto, come vendetta per il sacrificio di Ifigenia⁸⁵.

La presenza dell'«innocente e pura vergine Ifianassa»⁸⁶ si fa sentire in tutto l'atto unico grazie alle parole, agli atti e alle intenzioni dei personaggi. Nella notte serena ma oscurata dalle nubi soffocanti degli «dèi del destino»⁸⁷, il vecchio Testore immagina Ifigenia come un'Empusa, come uno spettro mandato da Ecate a spaventare coloro che hanno vissuto la vicenda del suo sacrificio cruento, primo fra tutti il padre⁸⁸. Ma questo è l'unico accostamento, sia pure indiretto, di Ifigenia con la dea Ecate, poiché tutti, normalmente, associano Ifigenia alle divinità ctonie del tempio.

Nessuno, è vero, la identifica più con Persefone, ma il destino non dissimile delle due giovinette emerge continuamente dalle battute dell'atto unico⁸⁹. Così, Elettra aiuta volentieri Testore ad accendere il fuoco sacrificale per la Cora (Persefone) pensando al benessere di Ifigenia nell'Ade⁹⁰. Testore, a sua volta, chiede perdono a «Cora Ifianassa» per il figlio Cal-

1975 sgg., VII, 82: «KLYTÄMNESTRA. [...] da war es doch / noch nicht geschehn! [...] und da war's geschehn: / dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher, / dann war's vorbei – dazwischen hab' ich nichts / getan».

⁸³ CA III, 982: «AIGISTH. [...] Flucht, nur Flucht! / Flucht nicht ins Leben, sondern in den Tod».

⁸⁴ CA III, 980-981. Secondo l'antica leggenda Atreo (padre di Agamennone) avrebbe, tra l'altro, dato in pasto all'ignaro Tieste (padre di Egisto) le carni dei suoi piccoli figli.

⁸⁵ Clitennestra parla di «vendetta di sangue» («Blutrache», CA III, 981), ma più tardi, davanti ai grandi vecchi di Micene prospetta un Agamennone «giustiziato» («Gerichtet hab' ich ihn mit diesem Beil», CA III, 986) con l'aiuto di Diche, la dea della giustizia («Mit Dikes Hilfe [...]», 986).

⁸⁶ CA III, 966: «KLYTÄMNESTRA. [...] O Iphianassa, schuldlos reine Jungfrau!».

⁸⁷ CA III, 965: «THESTOR. Dies ist kein Tag wie andre: sternenklar / ist draußen zwar die Nacht, allein, Gewölk / der Schicksalsgötter macht uns fast ersticken».

⁸⁸ CA III, 973: «THESTOR [ZU KLYTÄMNESTRA]. Oft hab' ich mich im gleichen Sinn gefragt, / ob deine frühverstorbene Tochter nicht / Macht habe, als Empusa uns zu ängsten. / AGAMEMNON. Sie hat die Macht, o Greis, und ängstet mich, / seit ich sie auf dem Altar hingeopfert. / KLYTÄMNESTRA. Verschwinde, fürchterlicher Schemen [...]». L'idea che Ifigenia possa perseguitare i mortali come un'Empusa non suona irriverente sulla bocca di Testore, poiché i mostri o demoni al seguito di Ecate potevano assumere anche l'aspetto di una bella fanciulla.

⁸⁹ In un caso, tuttavia, l'accostamento riguarda Elettra invece che Ifigenia. Per descrivere il dolore dipinto sul volto di Elettra, Agamennone ricorre infatti all'immagine dell'orrore e della disperazione di Persefone rapita da Ade (CA III, 960).

⁹⁰ CA III, 950-951: «THESTOR. So hilf zuvor / den Opferbrand für Kore noch entzünden / [...] ELEKTRA. O wie gerne [...] / es gilt ja Iphianassas Wohl im Hades».

cante, che si è ucciso per essere stato costretto da Apollo a pretendere il sacrificio della giovinetta⁹¹. E Clitennestra, che spesso prega davanti all'altare di Persefone⁹², giunge al tempio per raccomandare alla regina delle ombre l'anima della figlia portando con sé un agnello nero da offrire al «nero Zeus» e alla Cora, per il benessere di Ifigenia nell'Ade⁹³.

Come si vedrà, l'ultima parte della tetralogia, *Ifigenia a Delfi*, si collega direttamente a *Ifigenia in Aulide*, riportando anche gli avvenimenti esposti nella *Morte di Agamennone* e nell'*Elettra*. Ma chi considera i due atti unici in qualche misura superflui trascura la volontà di Hauptmann di reinterpretare l'intero ciclo degli Atridi e, soprattutto, il suo desiderio di sviluppare appieno uno dei motivi centrali della tetralogia, vale a dire l'impossibilità per i mortali di vedere e di capire. Nell'atto unico *La morte di Agamennone* i rimandi alla Chera non sono frequenti come nella prima parte, ma la dura realtà è, anche qui, che i mortali non possono sfuggire al destino implacabile, per il semplice fatto che sono incapaci di "vedere" non solo ciò che sarà, ma anche ciò che è stato. Il sacrificio cruento di Ifigenia, considerato concreto e reale da tutti, induce Clitennestra al tradimento e poi all'uxoricidio, così come porterà, sia pure indirettamente, il figlio Oreste al matricidio.

La verità resta dunque preclusa a tutti, fino all'ultimo. Così è per Clitennestra, che pure sostiene di appartenere a una dimensione in cui gli eroi si scontrano con gli dèi e si vanta di avere una visione complessiva nettamente superiore a quella del popolo e dei vecchi che lo rappresentano⁹⁴. E così è per Agamennone, anche se l'eroe muore portando con sé la consapevolezza che «il pugno delle forze del destino» ha una presa «bronzea»,

⁹¹ CA III, 952: «THESTOR. [...] Kore Iphianassa [...] / Vergib, o Kind, dem Kalchas, meinem Sohn / den Python zwang, sie in die Nacht zu stoßen». Per l'appellativo "Cora" ("giovinetta") si veda sopra, alla nota 22. "Pitone" sta per "Uccisore di Pitone" («Python-töter», CA III, 880; cfr. 1030-1031, 1038), ovvero Apollo Pizio, che ferì il mitico serpente, finendolo poi nel tempio di Delfi, dove si era rifugiato. Le tenebre sono naturalmente quelle dell'Ade (cfr. «des Hades Nacht», CA III, 964).

⁹² CA III, 965: «THESTOR. [...] es ist die Königin / mit ihren Frauen, die, wie oft sie tut, / kommt, um Persephoneien anzubeten».

⁹³ CA III, 966: «KLYTÄMNESTRA. [...] an Kores Altar, meines Kindes Seele / der Schattenkönigin ans Herz zu legen. [...] Ein schwarzes Lamm [...] / Um es für Iphianassas Heil im Hades / dem schwarzen Zeus und Koren zu verbrennen».

⁹⁴ CA III, 987-988: «KLYTÄMNESTRA [ZU DEN SECHS GREISEN]. [...] Doch wagt es – Kinder – nicht, euch einzumischen, / wo Götter mit Titanen hadern und / Halbgötter mit den Göttern wiederum». Agamennone è considerato da tutti un semidio, un titano. La stessa Clitennestra lo chiama «Halbgott» (980), «Gottmensch» (982) e «Titan» (978).

che non lascia scampo, una presa ben più potente delle sentenze oracolari e degli dèi che le ispirano⁹⁵.

3. *Elettra*

La terza parte della tetralogia, l'atto unico *Elettra*, è più vicina all'omonima tragedia di Euripide che alle *Coefore* di Eschilo o all'*Elettra* di Sofocle, se non altro perché qui la figlia di Agamennone assume un ruolo decisivo accanto al fratello Oreste nell'azione che porta all'uccisione di Egisto e Clitennestra⁹⁶. Detto questo, bisogna subito aggiungere che Hauptmann procede molto liberamente anche qui, in particolare nel tratteggiare il quasi amletico carattere di Oreste. La vicenda è ambientata nello stesso tempio situato sui monti presso Micene in cui Agamennone e Cassandra sono stati uccisi. L'edificio è ormai in rovina, «come dopo un terremoto»⁹⁷, dal bagno sacro sale un vapore repellente e le ossa degli assassinati sono ancora visibili qua e là. L'atmosfera da incubo infernale che domina tutto l'atto unico fa sì che l'edificio – un tempo immaginato come una sorta di sbocco dell'Ade nel mondo dei vivi – sia ora più simile al regno delle ombre⁹⁸, quasi che Plutone e Persefone avessero preso il sopravvento su Demetra.

⁹⁵ CA III, 963: «AGAMEMNON. [...] die Faust der Schicksalsmächte, / die erzen packt und keine Sprüche schreibt».

⁹⁶ Nella grande lamentazione funebre delle *Coefore* di Eschilo, Oreste e la sorella invocano il padre defunto perché li aiuti nel loro intento. L'intesa è perfetta, ma poi Elettra, uscita di scena, non compare più in alcun modo e Oreste diventa protagonista assoluto (sia pure spalleggiato dall'amico Pilade) nel portare a termine il tremendo piano di vendetta che scatena la furia delle Erinni. Nell'*Elettra* di Euripide (413 a.C.), invece, il compito di spronare Oreste dopo l'uccisione di Egisto spetta non più a Pilade, bensì alla stessa Elettra, la quale partecipa direttamente al matricidio e alla pentita rievocazione del delitto appena commesso. L'impossibilità, per Oreste, di ottenere una vera purificazione dopo il matricidio fa sì che Eschilo, nelle *Eumenidi*, metta la soluzione del caso nelle mani di Atena (si veda sopra, alla nota 49). In maniera non dissimile Euripide – che nel suo *Oreste* (408 a.C.) ci presenta un uomo malato nel corpo e nella mente amorevolmente assistito da Elettra – fa intervenire Apollo, che impone l'assoluzione dell'eroe. Nell'*Elettra* di Sofocle (418-410 a.C.) la protagonista non prende parte materialmente alla vendetta, ma incita Oreste (spalleggiato da Pilade) durante l'uccisione di Clitennestra e poi esorta il fratello (che qui è peraltro assai deciso) a colpire subito anche l'usurpatore Egisto, senza lasciargli modo di guadagnare tempo.

⁹⁷ Così le indicazioni di scena: «wie nach einem Erdbeben» (CA III, 995).

⁹⁸ CA III, 995: «OREST. Sieh, welcher Qualm: wie Pestgewölk vom Hades!»; CA III, 1000: «ELEKTRA [ZU OREST UND PYLADES]. Ihr Unglückseligen, was sucht ihr hier? / Kehrt um: hier ist der Tod! Kehrt um ins Leben!»; CA III, 1011: «KLYTÄMNESTRA. Aigisth, führ mich hinweg von diesem Ort – wir sind im Hades – auf gesunde Erde!».

L'azione si svolge rapidamente, e i dati oggettivi della vicenda sembrano essere soltanto la manifestazione di un intreccio fatale in cui gli esseri umani sono, volenti o nolenti, inesorabilmente coinvolti. Fuggito da Micene per sottrarsi alla persecuzione della madre (che intanto ha fatto imprigionare Elettra), Oreste ritorna in patria con Pilade per vendicare il padre, così come vuole l'oracolo di Delfi. I due si ritrovano, senza rendersene conto, nel tempio in rovina, dove Elettra, da tutti ritenuta pazza, si nasconde dopo la fuga dal carcere. Oppresso dalla sentenza della Pizia e dalla maledizione degli Atridi, Oreste – portato più alla riflessione che all'azione, più alla cetra che alla spada – si sente «vecchio, vecchissimo», stanco della vita⁹⁹ e non osa rivelare le parole dell'oracolo all'amico Pilade, il quale peraltro sa che non c'è modo di tornare indietro sul cammino stabilito dagli dèi¹⁰⁰.

L'incontro con Elettra, che sbuca come uno spettro da dietro una statua del tempio, avviene senza che il riconoscimento reciproco scateni alcuna emozione. Agli occhi del fratello, infatti, Elettra è talmente disumanizzata da sembrargli simile alla Pizia¹⁰¹, con la quale la sorella ha del resto in comune il dono della veggenza, trasmessole da Cassandra morente¹⁰². I due fratelli hanno però qualcosa che li lega al di là del loro stesso volere e della diversità di carattere: ciò che per Elettra è una «fiamma e un grido» per Oreste è una febbre e una malattia, ma per entrambi la parola è «vendetta»¹⁰³. Eppure, quando Elettra gli conferma la colpa della madre e gli porge la scure sacrificale con la quale dovrà compiere la vendetta, Oreste –

⁹⁹ CA III, 1004: «PYLADES. [...] zum Dichten und zum Denken hingeneigt / mehr der Kithara als dem Schwert ergeben»; CA III, 997: «OREST. So bin ich alt! uralt!». Si tratta di passi che, insieme ad altri, avvicinano Oreste al protagonista dell'*Amleto*, tradotto in tedesco da Hauptmann nel 1927-1928 (CA III, 1093-1248).

¹⁰⁰ CA III, 996: «PYLADES. O Freund, es gibt kein Rückwärts auf dem Weg / des Lebens und nun gar auf jenem, der / uns anbefohlen ist vom Götterratschluß – / ich sage: uns, denn du und ich sind eins».

¹⁰¹ CA III, 1003: «OREST. Furchtbar ist deine Ähnlichkeit mit der, / die, heiligen Wahnsinn schäumend, sprach zu Delphi. / Nichts Menschliches war mehr in ihr, und so / ist nichts vom Menschlichen, so scheint's, in dir geblieben, / seitdem ich dich zuletzt gesehn».

¹⁰² Si veda più sotto, alla nota 110.

¹⁰³ CA III, 1001: «ELEKTRA. Und was aus eurer Welt noch in mir lebt, / ist eine Flamme und ein Schrei zugleich. / Ich brenne und ich schreie: Rache! Rache!»; CA III, 997: «OREST. Doch eine grause Krankheit gärt in mir, / die erzner Wille in mich eingepflanzt, / untrennbar von den Pulsen meines Bluts; / sie fiebert immer nur das eine Wort / in grausen Fieberschauern: Rache! Rache!».

desideroso di vendicare il padre ma assetato di amore materno¹⁰⁴ – perde i sensi. Pilade ne approfitta per cercare di salvare l'amico dal cambiamento interiore che il destino gli ha imposto¹⁰⁵ ed esorta Elettra, anche in nome del loro amore di un tempo, a dimenticare la persecuzione subita, lasciando alle Erinni il compito di vendicare il padre¹⁰⁶. Ma Elettra non può purificarsi nelle acque sacre per poi fuggire con i due amici «nel mondo chiaro e puro»¹⁰⁷, perché l'unica purificazione possibile per lei – che si sente, con Oreste, allo spietato servizio delle Erinni – è la terribile vendetta nei confronti della madre e del suo amante¹⁰⁸.

Del resto, anche l'atteggiamento di Pilade – che pure di solito rappresenta un riferimento luminoso nell'oscurità della tragedia – cambia completamente durante l'incontro con Clitennestra ed Egisto. Sorpresi da un improvviso temporale durante una battuta di caccia, i due si rifugiano, senza rendersene conto, nel tempio in rovina. Elettra “vede” il loro arrivo e annuncia con una danza il vortice fatale (si ricordi quello della Chera nell'*Ifigenia in Aulide*!) che trasformerà gli usurpatori in vittime¹⁰⁹. Sarà infatti Elettra, trasmutata da Cassandra morente in «esecutrice del destino»¹¹⁰, a dominare tutta l'azione successiva, segnata dall'uccisione di Egisto da parte di Pilade e da quella di Clitennestra da parte di Oreste. I due giovani vorrebbero entrambi sfuggire al compito loro assegnato, ma invano. Pilade, violentato nella sua natura da una forza che lui chiama il «temi-

¹⁰⁴ Si veda, per es., CA III, 997: «OREST. [...] O Mutter, / wie gerne schmiegt' ich mich an deine Brust / in nie gestillter Kindesliebe Durst!».

¹⁰⁵ CA III, 1004: «ELEKTRA [ZU PYLADES]. Du kennst ihn nicht mehr, kennst die Wandlung nicht, / die über ihn und mich der Gott verhängte».

¹⁰⁶ CA III, 1005: «PYLADES. [...] den Keren selber überlaß die Rachel». Le “Chere”, qui, non sono le divinità del destino inesorabile, bensì le Erinni vendicatrici, dette eufemisticamente Eumenidi, un appellativo già usato per le Chere nell'*Ifigenia in Aulide* (CA III, 942).

¹⁰⁷ CA III, 1005: «PYLADES. Elektra, laß uns fliehn aus diesem Lande, / komm mit uns in die helle, reine Welt [...]».

¹⁰⁸ CA III, 1005: «ELEKTRA. [...] Niemals! Das einzige, was / mich reinigt, ist die Rachel».

¹⁰⁹ CA III, 1006: «[Elektra] wirft die Hände in die Luft, jauchzt und dreht sich im Tanze / Ich bin der Wirbel, bin der Wirbelwind, / der unsere Feinde wirbelnd in sich zieht. / Ich wußte es: er traf sie auf der Jagd, / sie hatten gute Beute, doch sie selber / sind eine bessere als Hirsch und Eber: / der Wirbel, der sie wirbelt, heißt Verhängnis!».

¹¹⁰ CA III, 1003: «ELEKTRA. [...] Wo du jetzt stehst, / dort starb Cassandra durch das Schwert Aigisths. / Von ihrem Blutquell traf ein Strahl auf mich / und wandelte mich um zur Seherin / nicht nur, auch zur Vollenderin des Schicksals, / das dich und mich in ernem Zwange hält. / Die Zeit ist da, Orest, es zu vollenden!».

bile Zeus», perde per sempre la beata innocenza della giovinezza¹¹¹. Oreste si rende conto che la scure bipenne è come saldata nella sua mano e che, se anche il braccio gli venisse amputato, lo strumento sacrificale porterebbe a termine il suo compito, uccidendo la vittima predestinata con la stessa sicurezza del fulmine di Zeus¹¹². Nonostante questa convinzione, il giovane fa di tutto per evitare il matricidio, ma la confessione di Clitennestra – costretta da Elettra ad ammettere di aver ucciso Agamennone – lo riporta alla sua condizione di mero esecutore, di puro e semplice strumento nelle mani del destino¹¹³.

L'atmosfera da incubo infernale avvolge anche Clitennestra. Attanagliata dal terrore che il luogo le ispira, la regina si riprende soltanto quando deve difendersi davanti a Elettra, che le rinfaccia la persecuzione subita e l'accusa di averle assassinato il padre innocente. Come già nella seconda parte della tetralogia, Clitennestra adduce a sua discolpa il sacrificio di Ifigenia, ignorando Elettra (che le ricorda il volere degli dèi)¹¹⁴ e bollando come meschina menzogna o diceria inattendibile ciò che Pilade riporta: Ifigenia sarebbe viva ed eserciterebbe nella barbarica Tauride come sacerdotessa di Ecate¹¹⁵. Più avanti la regina proporrà una riconciliazione con il figlio, dicendosi sicura dell'approvazione degli dèi¹¹⁶, ma incontrerà la resistenza di Egisto e la violenta reazione di Elettra, che non si fida di lei.

La condanna di Egisto e Clitennestra è comunque irreversibile, perché le Moire – che l'usurpatore morente vede in tutta la loro mostruosità¹¹⁷ –

¹¹¹ CA III, 1021: «PYLADES. Wer bin ich, daß der fürchterliche Zeus / mich so mißbraucht? Ein einziger Augenblick: / und niemals wieder kann der selige Stand / der Unschuld meiner Jugend mich beglücken».

¹¹² CA III, 1013: «OREST. In meine Hand geschmiedet ist ein Beil: / wer mir die Hand, den Arm befreien will, / der muß den Arm mir von der Schulter schlagen, / und dann selbst tut das Mordbeil seine Pflicht, / so sicher tötend wie der Blitz des Zeus».

¹¹³ CA III, 1018: «OREST. Ich bin nur noch ein Werkzeug und sonst nichts».

¹¹⁴ CA III, 1012: «ELEKTRA. Geopfert wurde sie durch Götterspruch». Clitennestra parla anche qui dell'aiuto di Diche, la dea della giustizia («mit Dikes Hilfe [...]», CA III, 1017; si confronti sopra, alla nota 85).

¹¹⁵ CA III, 1012: «PYLADES. Und wie es heißt: sie lebt als Priesterin / der grausen Göttin Hekate zu Tauris».

¹¹⁶ CA III, 1018: «KLYTÄMNESTRA [ZU OREST]. Sei König! Sei's an deines Vaters Statt! / Ich aber werde in der Stille leben, / dich weder stören, noch von dir gestört. / Ich fühl's: die Götter nicken zu dem Plan / Bejahung».

¹¹⁷ Per la visione di Egisto morente possiamo parlare di Moire o Chere (non sempre distinte anche nella tradizione classica), dato che nell'antichità vengono descritte come creature formidabili, oscure e odiose perché si portano via per sempre i mortali. Si veda CA III, 1020: «AIGISTH. [...] Dort steht die Wissende, ein grauses Weib – / ein anderes,

hanno già deciso: così come hanno prescelto il carnefice di Agamennone¹¹⁸, così come hanno trasformato il tempio dedicato a Demetra in un luogo di rovina e di sfacelo¹¹⁹, allo stesso modo hanno stabilito che Elettra si senta investita della funzione di giudice e conservi la terribile scure usata per l'assassinio di suo padre¹²⁰. Ma non basta: per vincere le incertezze di Oreste le divinità del destino fanno sì che Clitennestra assalga il figlio con l'intenzione di strangolarlo. Così, quando la scure colpisce ancora, per il nuovo carnefice tramonta per sempre la speranza che nel «cerchio del destino» ci sia qualcosa che possa modificare la natura del terribile atto che gli viene imposto. Gli dèi non hanno ripensamenti, non si lasciano commuovere nemmeno da chi propone di riconsiderare la situazione con gli occhi puri e innocenti del bambino¹²¹. E i mortali non possono fare altro che agire quali esecutori del destino, magari per poi ritrovarsi, come Elettra nel finale, ad aver vissuto una terribile vicenda del tutto inconsapevolmente.

Quando Oreste le restituisce la scure che ha eseguito il volere dell'oracolo di Delfi, Elettra appare infatti completamente cambiata, non comprende le parole del fratello e tiene in mano come un qualcosa di estraneo la scure della vendetta, di quella vendetta che, dalla morte del padre, rappresentava la sua unica ragione di vita¹²². Anche lei, che sembrava la più lucida di tutti, ha vissuto la vicenda come un incubo provocato dalla febbre, lo stesso incubo che opprimeva tanto Clitennestra quanto Oreste¹²³.

urgewaltig, ungeheuer / ein drittes, ganz unfäßbar riesenhaft: / wer diese drei gesehn, trinkt ewige Blindheit».

¹¹⁸ Si veda la risposta evasiva di Clitennestra a una precisa domanda del figlio: «OREST. Nun gut! Wer übte denn das Richteramt? / und wer das andere, Mutter: das des Henkers? / KLYTÄMNESTRA. Er, den die Moiren dazu ausersehn» (CA III, 1016).

¹¹⁹ CA III, 1002: «ELEKTRA. Diese Höhle war / für uns dereinst ein lieblich-heitrer Ort, / bevor die Moiren sie in das verwandelt, / was sie nun ist».

¹²⁰ CA III, 1015: «AIGISTH. Mir her das Beil! [...] ELEKTRA. Des Rächers Händen / es zu bewahren, haben mich die Moiren / bestimmt: kein anderer wird es mir entreißen».

¹²¹ CA III, 1014: «OREST. Ist etwas in des Schicksals Kreis, / das allzu Schreckliches verwandeln kann, / weil es die Schicksalsgötter selbst bereun? / Laßt uns versuchen, einmal klar zu sehen / mit Kinderaugen, die uns dienten, als / wir rein und schuldlos in der Welt gewandelt. / So, arme Mutter, gib mir deine Hand!».

¹²² CA III, 1023: «OREST. Fragt jemand unter Göttern oder Menschen, / ob Delphis Götterspruch vollstreckt sei: schweige / und zeige ihm dies doppelschärfige Beil! / ELEKTRA verändert. Ich weiß nicht, was du meinst! Was ist's mit ihm? / Orest schreitet aufrecht ins Freie, wo ein Morgen tagt. Elektra hält das Beil wie etwas Fremdes in der Hand».

¹²³ CA III, 1013: «KLYTÄMNESTRA. Komm fort von hier, Aigisth! Die Welt steht still. / Nichts, was hier vorgeht, ist von anderem Stoff / als wie der schwere Alptraum eines Fiebers. / Man muß mich rütteln. Schüttle mich, Aigisth! [...] wecke, rette mich! / OREST.

Ma il matricidio è reale, e il ritorno alla realtà è possibile soltanto per i due giovani: mentre Oreste va incontro al nuovo mattino come nuovo re di Micene, Elettra deve ancora comprendere ciò che è successo, deve ancora uscire dallo smarrimento esistenziale che prima caratterizzava il fratello¹²⁴.

4. *Ifigenia a Delfi*

La quarta parte della tetralogia (la prima nel processo di composizione) prende lo spunto da un abbozzo di Goethe, il quale non portò mai a termine il progetto di affiancare alla sua *Ifigenia in Tauride* (1779-1786) una “Ifigenia delfica” (ottobre 1786) basata su elementi narrativi di una variante del mito¹²⁵. Nei tre atti dell’*Ifigenia a Delfi*, Hauptmann sviluppa in maniera personale l’idea di Goethe, il cui abbozzo presuppone gli avvenimenti narrati nelle *Eumenidi* di Eschilo (458 a.C.) ma anche la ripresa della persecuzione di Oreste da parte delle Erinni e, dunque, l’inutilità dell’intervento di Atena in favore del giovane¹²⁶. Per concedergli una definitiva purificazione dal matricidio, Apollo pretende che Oreste si rechi nella terra dei Tauri – dove Ifigenia esercita come sacerdotessa di un culto che impone sacrifici umani – con lo scopo di riportare in Grecia l’effigie di Artemide. L’*Ifigenia in Tauride* di Euripide (ca 412 a.C.) presenta questa impresa, durante la quale avviene il riconoscimento tra Ifigenia e Oreste, che alla fine riescono, con Pilade, a partire per Atene. Nell’*Ifigenia a Delfi*, invece, l’impresa di Oreste e Pilade nella barbarica Tauride si è già conclusa, ma senza il riconoscimento tra Oreste e Ifigenia. Quando i due amici fraterni arrivano a Delfi portando con sé, oltre all’effigie di Artemide/Ecate, anche la grande sacerdotessa, nessuno conosce la vera identità di colei che ha sacrificato spietatamente sull’altare tutti gli stranieri (e in particolare i greci) capitati fra i Tauri.

Tutta l’azione dell’*Ifigenia a Delfi* si svolge nel tempio di Apollo, dove le battute dei tre sacerdoti (Pircone, Proro ed Èaco) creano subito un’atmosfera di grande aspettativa, poiché i segni sembrano indicare che l’oscuro de-

Was dir im Blute gärt, gärt auch in mir. / Furchtbarer Fieberzwang hält mich in Banden. / Der Traum hat meines Lebens sich bemächtigt, / es brennt wie deines, Weib, in Fieberglut».

¹²⁴ CA III, 1022: «OREST. Wie unterm Dreifuß brodelts aus der Erde / auch hier, betäubend und in Irrwahn hüllend. / Sag mir, wer sind wir, und was sind wir, Mutter?».

¹²⁵ Si veda sopra, alla nota 8.

¹²⁶ Come si ricorderà, nel finale delle *Eumenidi* Atena placa le Erinni scatenate contro Oreste e dà loro il nome di “Eumenidi” poiché queste dichiarano la loro benevolenza nei confronti degli ateniesi.

stino dei discendenti di Atreo tornerà finalmente nella piena luce di Apollo¹²⁷. Per costringere la sorella – che domina in Tauride come cruenta Ecate¹²⁸ – a ritornare in patria, il dio «risanatore»¹²⁹ ha imposto a Oreste di guadagnarsi la definitiva purificazione portando a Delfi l'effigie di Artemide trina e la spietata sacerdotessa che obbedisce ai suoi voleri¹³⁰.

Ma se per i custodi del tempio, così come per i pellegrini, Apollo è il grande benefattore, “lo splendente” o “il puro” (il gran sacerdote Pircone lo chiama “Febo”)¹³¹, Elettra preferisce mettere in evidenza l'ambiguità dei suoi responsi usando l'appellativo “Lossia”¹³² o addirittura chiamandolo «il dio della menzogna»¹³³. Tormentata dalle Erinni al pari di Oreste, Elettra è giunta nel tempio sotto mentite spoglie, e in uno stato che rasenta la follia, per offrire ad Apollo la famigerata scure bipenne e implorare la purificazione dell'amatissimo fratello, portatore della maledizione degli Atridi ma da lei considerato innocente matricida in quanto mero strumento nelle mani del dio che ha ordinato la vendetta¹³⁴. Avendo appreso che Oreste e

¹²⁷ CA III, 1037: «AIAKOS. [...] Und doch / liegt der Atriden Schicksal über Hellas / wie ein Gewölk des unteren, schwarzen Zeus»; CA III, 1031: «PROROS. [...] Zeichen lassen hoffen, / daß endlich sich der Atreuskinder Schicksal / zum Lichte kehren».

¹²⁸ CA III, 1031: «PROROS. Dort herrscht sie blutig, heißt's, als Hekate». L'identificazione di Artemide con Ecate deriva da elementi mitologici che collegano le due divinità grazie alle loro qualità lunari. Pircone mette in dubbio, per un attimo, che l'Ecate della barbarica Tauride sia veramente la sorella di Apollo (CA III, 1038), ma poi riporta che le misteriose navi ancorate nel porto (le navi della spedizione taurica di Oreste) si trovano sotto la protezione di Selene, la quale sembra non voler cedere alla luce del sole (1039). Si confronti anche sopra, alla nota 30.

¹²⁹ Pircone e Pilade chiamano Apollo «Helfergott» (CA III, 1047, 1072); Pircone usa anche il termine «Heilbringer» (1048), assai vicino a quello, sempre tradizionale, usato da Oreste: «Arzb» (CA III, 1066).

¹³⁰ CA III, 1038: «PYRKON. [Das Bild] hat drei Köpfe: / Pferd, Hund und Löwe [...]». Il volere di Apollo viene riportato più volte, con varie sfumature: CA III, 1031-1032, 1038, 1051, 1054.

¹³¹ «Phoibos»: CA III, 1061, 1062. Il nome dell'antico dio del sole viene usato anche da Ifigenia (CA III, 1071), ma in questo caso sembra indicare semplicemente l'astro che illumina la terra. Per l'appellativo “Pitone” riferito ad Apollo (CA III, 1048, 1054, 1061, 1090) si veda sopra, alla nota 91.

¹³² Elettra chiama Apollo «Loxias» (“L'Ambiguo”) più volte (CA III, 1033, 1042, 1063). Altri usano l'appellativo in maniera più neutra; così, per es., Oreste (1036) e Pircone (1038).

¹³³ CA III, 1051: «de[r] Lügengott Apoll».

¹³⁴ CA III, 1033: «ELEKTRA. [...] Nimm hin das Beil, Apollon, denn er [d.h. Orest] tat's / auf dein Geheiß». Questa è la vera ragione che ha spinto Elettra a recarsi nel tempio. Chi considera paradossale che l'eroina sia anche in attesa di Ecate (CA III, 1035) di-

Pilade sono già stati nel tempio, Elettra perde i sensi e parla nuovamente, nel dormiveglia, soltanto quando sente la voce del fratello, entrato anche lui nel tempio sotto mentite spoglie per deporre un remo sullo stesso altare su cui la sorella ha lasciato la scure. Oreste, che si fa chiamare Terone, finge infatti di essere uno schiavo rematore desideroso di ringraziare Apollo per il viaggio appena compiuto. Al pari di Elettra, si trova in uno stato del tutto particolare, sempre tra sogno e realtà, tanto che per lui «la verità è solo sogno, e il sogno è verità»¹³⁵. Terone/Oreste accetta una sorta di fratellanza con la sconosciuta che gli sta di fronte in nome dell'infelicità e dell'incubo che ciascuno dichiara di subire come condizione esistenziale, ma il camuffamento e lo straniamento di entrambi fa sì che i due non si riconoscano veramente nemmeno quando appare brevemente lo spettro di Clitennestra, che con un soffio materno zittisce anche le cagne delle Erinni.

Dominato dalla «nera follia»¹³⁶ al punto di mostrarsi eroticamente attratto da Elettra, Terone/Oreste sostiene di essere appena ritornato dalla spedizione taurica con l'effigie di Ecate e con la spietata sacerdotessa che, secondo lui, ha sacrificato Oreste e Pilade¹³⁷. Irata contro la dea tefofora¹³⁸ – ma anche contro Apollo, che ha ordinato l'impresa senza proteggere il fratello –, Elettra riprende la scure bipenne e si dichiara pronta a distruggere, se mai lo potesse, l'effigie divina.

La verità emerge con Pilade, il quale chiarisce che Oreste è ancora in vita¹³⁹ e che l'impresa taurica è pienamente riuscita. Al temporale che si è addensato per l'arrivo della dea tenebrosa segue ora il trionfo della luce solare, tanto che Pircone può annunciare la riconciliazione tra Apollo e Artemide/Ecate. Ma mentre l'effigie taurica viene portata in processione solenne verso il tempio, Elettra si para davanti alla grande sacerdotessa e – dopo aver preso su di sé le colpe dei mortali e degli dèi – si appresta a vendicare su di lei la presunta uccisione di Oreste in Tauride e di Ifigenia

mentica che Cassandra morente le ha trasmesso il dono della veggenza (si veda sopra, alla nota 110).

¹³⁵ CA III, 1040: «THERON/ORESTES. [...] denn Wahrheit ist / nur Traum! und Traum ist Wahrheit».

¹³⁶ Si veda sotto, alla nota 139.

¹³⁷ Nell'abbozzo di Goethe la falsa notizia della morte di Oreste e Pilade viene invece portata da una terza persona: un non meglio identificato «greco» (CA III, 1026).

¹³⁸ Ecate non è solo «die Todesgöttin» (CA III, 1032, 1035), ma anche «die Nächtlich-Schöne» (1058) e «Fackelträgerin» (CA III, 1051, 1058), nonché – come Artemide – «die Jägerin» (1058).

¹³⁹ CA III, 1053: «PYLADES. Er ist tot, solange noch / in ihm der schwarze Wahnsinn herrscht – doch nur / als Geist: als Mann und Mensch ist er lebendig».

in Aulide. Bloccata da Pilade ed esortata a “risvegliarsi”, Elettra allontana da sé la «terribile cecità del sogno»¹⁴⁰ che le ha finora impedito di vedere lo splendore del mondo e si scioglie in un pianto liberatore tra le braccia dell'amato. Un “risveglio” non dissimile, invocato da Pilade e percepito come una sorta di guarigione operata dal «medico Apollo», consente a Oreste di rivelarsi e di riconoscere la sorella¹⁴¹.

Ancora esclusa dal riconoscimento è invece la grande sacerdotessa venuta dalla Tauride. Oreste la interroga per cercare di vincerne l'impenetrabilità facendo i nomi di Agamennone e di Ifigenia, ma la misteriosa figura sostiene di non conoscere la circostanza che l'ha portata a passare, morendo, alla condizione divina in cui si trova e dalla quale non vuole più staccarsi¹⁴². E il giorno dopo, sola nel buio del primissimo mattino, la sacerdotessa si rivolge ad Artemide/Ecate per implorare di essere mantenuta nell'attuale condizione: nella profonda solitudine che ha conosciuto in Tauride, nel mistero di un sacrificio cruento che le ha dato, lontano dalla luce del sole, una nuova vita¹⁴³. Il lungo e intenso colloquio con Elettra mette a nudo la ragione di questa preghiera: se la giovinetta che ancora si nasconde in lei dovesse avere il sopravvento sulla crudele sacerdotessa, la sofferenza che ne deriverebbe sarebbe insopportabile.

La corazza protettiva della semidea, però, s'infrange nel lungo confronto con Elettra, che parla della sorella come di «un dolore che cammina», come di colei che porta su di sé una pena universale¹⁴⁴. La replica di colei che si considera non già «un dolore», bensì «una morte» che cammina¹⁴⁵ è infatti rivelatrice dell'umanità che riaffiora: il mondo porta il pe-

¹⁴⁰ CA III, 1064: «PYLADES. Erwache jetzt, Elektra! Weiter treibe / des Traumes wüste Blindheit dich nun nicht!».

¹⁴¹ CA III, 1066: «ORESTES. Befreit von Krankheit durch den Arzt Apoll, / nenn' ich Orest mich und Elektra dich!».

¹⁴² CA III, 1068: «OBERPRIESTERIN. [...] ich starb ins Göttliche hinein / und mag im Sterblichen nicht wieder leben».

¹⁴³ Qui è possibile cogliere un punto di contatto con il poema *L'eroe* (*Der Heros*, 1938), in cui Hauptmann riprende la tradizione secondo cui Achille avrebbe condotto, sull'isola di Leuca, una misteriosa vita dopo la morte in compagnia della schiava troiana Polissena e della stessa Elena. L'isola viene descritta come una sorta di paradiso ricco di piante e di luce lunare, mentre la figura di Polissena ci offre la rappresentazione di un'esistenza ctonia che può esprimersi pienamente soltanto nel regno dei morti.

¹⁴⁴ CA III, 1077: «ELEKTRA. [...] Du scheinst mir, Hohe, wie ein Schmerz, der wandelt – / nein, mehr: als wie der Schmerz der ganzen Welt».

¹⁴⁵ CA III, 1077: «IPHIGENIE. [...] Von zugemeßnen Schmerzen trägt die Welt / die kleinere Last, der einzelne die große. / Doch willst du, Danaide, mich vergleichen, / nenne mich lieber: einen Tod, der wandelt». Qui l'appellativo «Danaide» no sta per una

so più leggero dei dolori inflitti al genere umano, il peso più grande è quello imposto al singolo. Lungo questo intreccio di battute esplorative, da un lato, e difensive, dall'altro, si giunge ben presto al riconoscimento e al commovente abbraccio tra le due sorelle¹⁴⁶, del resto accomunate anche da quella sorta di stato onirico che le ha portate alla consapevolezza del legame di sangue: Elettra grazie alla sua "follia" e durante lo svenimento del giorno prima, Ifigenia nei momenti che le riportano alla mente la sua lontana condizione di mortale¹⁴⁷.

Nel breve tempo che le è concesso per parlare alla sorella, Ifigenia le rinfaccia di aver indotto Oreste a uccidere la madre, l'unico essere umano che abbia lottato per salvarla. Elettra riesce ad allontanare quello che chiama l'odio insaziabile degli immortali¹⁴⁸ facendo prevalere i sentimenti umani, ma non può far nulla per ricondurre la sorella al mondo dei vivi. Non appena toccasse terra – sostiene la stessa Ifigenia – morirebbe subito dopo essere già morta tre volte: la prima sull'altare, con il rapimento che la portò in Tauride; la seconda nella bara voluta da Ecate, con il giuramento di rinuncia al mondo; la terza nel "sogno" che l'ha condotta da Persefone, nel regno dei morti. E la nuova "morte" non cambierebbe nulla, perché la riporterebbe dove già si trova. Inoltre, se Ifigenia potesse davvero ritornare – come i fratelli – nella piena luce di Apollo, ad Agamennone verrebbe rinfacciato di avere ingannato il popolo, tutta la casata degli Atridi sarebbe messa sotto accusa e a lei toccherebbe una morte vergognosa per tutti i giovani greci sacrificati in Tauride¹⁴⁹.

Con il definitivo addio di Ifigenia, Elettra si sente oppressa dal dolore del distacco e dal segreto che dovrà mantenere circa le parole di colei che le sembra aver accettato l'ulteriore sacrificio di rinunciare a un ritorno tra i vivi pur di non danneggiare il proprio casato¹⁵⁰. Pilade riesce a rincuorarla,

delle cinquanta mitiche figlie di Dànao (le Danàidi), bensì per una donna di Argo o dell'Argolide, i cui abitanti (o più in generale i greci) erano detti Dànai.

¹⁴⁶ CA III, 1083: «IPHIGENIE. Elektra, meine süße kleine Schwester!» La "Oberpriesterin" diventa "Iphigenie" quando ammette la propria identità: «Ich bin's» (CA III, 1080).

¹⁴⁷ CA III, 1079: «OBERPRIESTERIN [ZU ELEKTRA]. [...] Mein Wissen dank' ich, / wie du, allein dem Traum [...]». Si veda, inoltre, il passo in cui Ifigenia fa capire di aver conservato memoria del suo stato di un tempo: «OBERPRIESTERIN [ZU ARTEMIS/HEKATE]. [...] obwohl du mein Gedächtnis nicht getrübt [...]» (CA III, 1072).

¹⁴⁸ CA III, 1082: «ELEKTRA. Weh, weh, ihr Ewigen, / wie unersättlich ist doch euer Haß! [...]».

¹⁴⁹ CA III, 1085-1086.

¹⁵⁰ CA III, 1086-1087: «ELEKTRA. Nur eines wisse, Pylades: sie hat / mich klein gemacht! uns alle winzig klein! / PYLADES. Wie das? / ELEKTRA. Nur dieses Wort noch: durch ein Opfer!».

convincendola che la vita deve continuare lontano dal «labirinto della follia»¹⁵¹, tanto più che Apollo ha scacciato per sempre le Erinni, mentre Clitennestra è apparsa nel sonno di Oreste per donargli l'alloro dell'espiazione.

Ma quando tutto sembra ormai risolversi positivamente, ecco che all'improvviso – subito dopo la cerimonia in cui il Oreste viene solennemente purificato e proclamato signore di Argo – giunge improvvisa la notizia che la grande sacerdotessa di Ecate giace sfracellata nella gola delle Fedriadi, le due rupi che incombono su Delfi¹⁵². Il suicidio velatamente anticipato da Ifigenia nel congedarsi da Elettra si è ormai consumato¹⁵³. Rivolgendosi ai discepoli Proro ed Èaco, il gran sacerdote proclama compiuta la volontà degli dèi: la decisione di Apollo di far sacrificare Ifigenia non poteva infatti essere modificata nemmeno dalla sorella Artemide/Ecate¹⁵⁴.

Il finale della tragedia è molto controverso, poiché il suicidio della grande sacerdotessa di Ecate (un gesto che lo stesso Hauptmann non aveva previsto nella prima redazione)¹⁵⁵ crea notevoli problemi di interpretazione. Prima di affrontare la questione è tuttavia necessario ribadire che anche nella quarta parte della tetralogia il destino implacabile regna su-

¹⁵¹ CA III, 1087: «PYLADES. Oh, Heißgeliebte, lasse dich nicht wieder / ins Labyrinth des Wahns verlocken! [...]».

¹⁵² CA III, 1089-1090. Nella fonte Castalia, che sgorga tra le due rupi, dovevano bagnarsi i pellegrini per poter entrare purificati nel tempio. Solo molto più tardi i romani attribuirono a queste acque la virtù di donare l'ispirazione artistica. Per l'azione purificatrice si veda CA III, 1059. Nel testo di Hauptmann, tuttavia, la sorgente diventa quasi un punto di contatto con l'Ade (si confronti il significato attribuito alle acque termali del tempio di Demetra nell'atto unico *La morte di Agamennone*, alla nota 62), poiché di notte le sue acque scroscianti fanno percepire la vicinanza della sorella di Apollo, la «bella tenebrosa» Ecate: «ERSTER GREIS. Nacht rauscht empor aus der kastalischen Schlucht / der Phädraden: schwarze Wasser ahnen / der Engverwandten gnadenlose Nähe, / der Nächtlich-Schönen, die den Tod regiert» (CA III, 1058).

¹⁵³ Prima di salutare Elettra, Ifigenia menziona il dio-cigno Apollo («der Schwanengott Apoll») e aggiunge che il canto del cigno può ben accarezzare il suo «ultimo attimo»: «IPHIGENIE. Ein Schwanenlied / mag meinen letzten Augenblick umschmeicheln» (CA III, 1086). L'associazione di Apollo con l'immagine del cigno, che risale all'antica mitologia greca, ricorre anche altrove nella tragedia di Hauptmann (CA III, 1070-1071).

¹⁵⁴ CA III, 1090: «PYRKON. Vollendet ist der Ring: geschehen ist / der Götter Rat-schluß! [...] Der Spruch von Delphi, der allmächtige, / bestimmte dieser Priesterin der-einst / den Opfertod! Und Pythos hohen Spruch / vermochte selbst die Göttin nicht zu brechen». Per l'appellativo «Pitone» riferito ad Apollo (CA III, 1048, 1054, 1061, 1090) si veda sopra, alla nota 91.

¹⁵⁵ CA IX, 1421-1482.

premo non solo sui mortali, ma anche sugli dèi. Non c'è alcun bisogno, per affermare questa tesi, di interpretare la tirata finale di Pircone in chiave ironica¹⁵⁶, dal momento che il gran sacerdote di Apollo desidera celebrare (anche da un punto di vista didattico: a beneficio dei due discepoli), la grandezza del dio della luce, soprattutto come vincitore nello scontro con la tenebrosa sorella Ecate. Nel suo discorso, tuttavia, Pircone ricorda per ben due volte le divinità del destino: prima le Moire, che – sostiene – non perdono mai di vista chi è stato prescelto come vittima da una divinità¹⁵⁷; poi la «benvenuta» Chera, che ha concesso alla sacerdotessa di scegliere da sé il sentiero del sacrificio¹⁵⁸.

I versi di Pircone sono ambigui ma, se teniamo nel debito conto il suo intento di celebrare la vittoria di Apollo e, certo non ultimo, il rapporto tra dèi e fato nel resto della tetralogia, non possiamo far altro che ribadire la supremazia del destino anche nelle vicende dell'*Ifigenia a Delfi*. Dietro tutte le sentenze della Pizia, così come in ogni altra volontà espressa dagli dèi, c'è dunque il volere del fato implacabile. La sua cieca ineluttabilità è come una legge che frena anche il potere divino, che si pone al di sopra del volere delle singole divinità, che rimane imperscrutabile anche per loro¹⁵⁹. Lo stesso Pircone, del resto, deve ammettere che, quando si rivolge a un mortale, la Chera sorprende perfino gli dèi¹⁶⁰. Elettra ci ricorda che l'organo consiliare da cui dipende il destino di Oreste e di Pilade, così come di tutti gli esseri umani, non è il tradizionale «consesso degli dèi», bensì quello delle Chere¹⁶¹. E Ifigenia sa benissimo da chi dipende il suo destino: ne è del tutto consapevole la giovinetta in Aulide, che si sente risucchiata

¹⁵⁶ Wilhelm Grenzmann, *Deutsche Dichtung der Gegenwart*, Francoforte, Menck, 1953, pp. 59-60.

¹⁵⁷ CA III, 1090: «PYRKON. Doch wer zum Opfer einmal ausersehen / von einer Gottheit – ob es auch so scheint, / er habe ihrem Spruche sich entwunden –: / die Moiren halten immer ihn im Blick [...]».

¹⁵⁸ CA III, 1090: «PYRKON. [...] wo ihr die Kere, die willkommene, / den selbstgewählten Pfad zum Opfertode – dem ewig-sühnenden – in Gnaden freigab».

¹⁵⁹ Si veda sopra, alla nota 53.

¹⁶⁰ CA III, 1051: «PYRKON. Doch wenn die Kere zu dem Menschen kommt, / so überrascht sie, scheint es, selbst die Götter».

¹⁶¹ CA III, 1065: «ELEKTRA [...] Für sie bereitet ist im Rat der Keren / ein und derselbe Tod». Nella tetralogia, un consesso divino è implicitamente menzionato ogni volta che si parla di un «decreto degli dèi» («Götterratschluß» CA III, 906, 1001 *et passim*), che può essere benissimo il decreto supremo delle Chere o delle Moire, cioè delle divinità del destino (si veda sopra, alla nota 49). Nel discorso finale lo stesso Pircone usa questa espressione: «[...] geschehen ist / der Götter Ratschluß! [...]» (CA III, 1090).

nell'abisso più profondo dal vortice della Chera¹⁶², e ne dimostra piena convinzione la sacerdotessa a Delfi, che parla di una «ferrea» sentenza emessa dalla Chera¹⁶³. Né va dimenticato che già nel primo atto dell'*Ifigenia a Delfi* Hauptmann si preoccupa di mettere in evidenza che anche lo scontro tra Artemide/Ecate e il fratello Apollo avviene per volere delle Moire, le quali hanno prescelto Oreste come colui che dovrà interpersi tra «la dea della morte» e «il dio della luce»¹⁶⁴.

Una volta stabilito, dunque, che anche nell'ultima parte della tetralogia il fato regna supremo non solo sugli uomini, ma anche sugli dèi¹⁶⁵, possiamo ora considerare la questione del suicidio di Ifigenia. Si è molto discusso sul significato di questo gesto, tanto più che nella prima redazione della tragedia Ifigenia non muore, ma viene esclusa dal sacerdozio e la responsabilità dei sacrifici umani in Tauride viene assunta da Ecate, la quale sostiene di avere usato la sacerdotessa per sfogare la propria ira¹⁶⁶. Nella redazione definitiva la responsabilità di quegli atti grava più chiaramente su Ifigenia, la cui condizione di innocente vittima primaria e di sacerdotessa coatta non può peraltro essere in alcun modo paragonata a quella dei vendicatori Elettra e Oreste.

Ora, interpretare il suicidio di Ifigenia come unica via di uscita per colei che viene considerata responsabile di tanti sacrifici dovuti all'odio mortale e alla sete di vendetta nei confronti dei greci¹⁶⁷ vorrebbe dire ignorare la terribile sorte subita dalla giovinetta e l'immenso dolore di chi è stato privato della propria condizione umana per essere trasferito in una dimensione che viene percepita come peggiore della morte. Se poi si volesse sostenere, come ha fatto qualcuno, che il suicidio di Ifigenia è necessario per la definitiva espiazione di Elettra e Oreste¹⁶⁸, allora si arriverebbe all'as-

¹⁶² Si veda sopra, alla nota 56.

¹⁶³ CA III, 1080: «IPHIGENIE. [ZU ELEKTRA] [...] eisern ist der Kere Spruch».

¹⁶⁴ CA III, 1032: «PROROS. [...] doch wehe, wehe dem, der wie Orest / gar von den Moiren ausersehen ist, / sich schlichtend einzudrängen zwischen zwei / Geschwistergötter, die veruneint hadern: / die Todesgöttin und den Herrn des Lichts».

¹⁶⁵ La tesi contraria è sostenuta, tra gli altri, da Theodore Ziolkowski, *Hauptmann's «Iphigenie in Delphi». A Travesty?*, in «The Germanic Review» 34 (1959), 119.

¹⁶⁶ CA IX, 1478 e CA IX, 1474.

¹⁶⁷ Si veda, tra gli altri, Karl Wolff, *Die Atriden-Tetralogie Gerhart Hauptmanns*, in «Pädagogische Provinz» XIV (1960), 205. Si legga anche Julius Bab, *Mythos und Drama*, in Harry Bergholz (cur.), *Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen*, Heidelberg e Darmstadt, Schneider, 1960, p. 193, il quale arriva perfino a sostenere che – una volta ritrovata in Grecia la propria dimensione umana – Ifigenia deve necessariamente espriare le sue colpe in Tauride gettandosi nella gola delle Fedriadi non già da sola, bensì con l'effigie di Ecate!

¹⁶⁸ Si veda, tra gli altri, Rainer Rosenberg, *Die Struktur von Gerhart Hauptmanns Atriden-*

surdo di una vittima, la prima, che deve essere sacrificata nuovamente perché i vendicatori della sua casata possano sentirsi liberi da ogni colpa. Il testo, d'altra parte, preclude la possibilità di considerare accettabile la tesi di chi vorrebbe vedere nel finale il tentativo, da parte di Ifigenia, di conservare la propria condizione divina¹⁶⁹. La sua morte, infatti, non cambierebbe nulla, perché trasformerebbe la semidea dell'oltretomba in ciò che già è¹⁷⁰.

Il «sacrificio mortale» della sacerdotessa venuta dalla Tauride può essere interpretato da Pircone come momento «eternamente espiatorio»¹⁷¹, nel senso che con esso il cerchio si chiude con la morte della vittima sottratta al suo destino dalle tre sacerdotesse di Ecate¹⁷². La tirata finale del gran sacerdote rende però assolutamente inutile domandarsi a chi venga sacrificata Ifigenia¹⁷³ o insistere sulla tesi che il suicidio servirebbe in qualche modo alla purificazione di Elettra e Oreste¹⁷⁴. Né va dimenticato che l'interpretazione di Pircone riguarda la volontà degli dèi o l'ineluttabilità del destino, non già le colpe o i sentimenti di Ifigenia. Se vogliamo vedere

Tetralogie, Diss. Jena 1959, p. 123. Contro questa tesi e le sue implicazioni cristologiche si veda Käte Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*, in «Wirkendes Wort» 4 (1953/54), 221-231. Ma l'argomentazione della studiosa (al momento della morte di Ifigenia i suoi fratelli sarebbero già stati purificati, p. 223) non è del tutto convincente, poiché la scoperta del corpo sfracellato nella gola delle Fedriadi dopo la purificazione non esclude che il suicidio sia avvenuto prima, vale a dire dopo il definitivo addio della sacerdotessa (CA III, 1086). Rifacendosi ai precedenti lavori "greci" del drammaturgo slesiano, Daria Santini, (*Hauptmann*, pp. 88-94), giunge alla conclusione che la morte di Ifigenia rappresenta non solo espiazione per una colpa ereditaria, ma anche liberazione mitica dalla prigione del corpo.

¹⁶⁹ Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*, p. 181.

¹⁷⁰ CA III, 1085: «IPHIGENIE. [trifft mich der Pfeil der Göttin,] so macht er mich zu dem, was ich schon bin».

¹⁷¹ Si veda sopra, alla nota 158.

¹⁷² Si veda sopra, alla nota 154.

¹⁷³ Karin Alt, *Die Erneuerung des griechischen Mythos in Gerhart Hauptmanns Iphigenie-Dramen*, in «Grazer Beiträge» 12/13 (1985/1986), 362.

¹⁷⁴ Peter Delvaux (*Antiker Mythos und Zeitgeschehen*, p. 197) adduce la consapevolezza di Ifigenia circa le sventure causate alla sua casata da un suo eventuale ritorno nella piena luce di Apollo per dimostrare che solo con il suicidio finale si avrebbe la definitiva purificazione di Oreste. Ma le parole di Ifigenia mirano soltanto a corroborare la decisione di non ritornare nel mondo dei mortali (si veda sopra, alla nota 149), non già a preannunciare il suicidio. Pur di prospettare un finale positivo, Alexander Martin Pflieger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*, Amburgo, Kovač, 2003, p. 82 preferisce credere che il suicidio di Ifigenia possa impedire per sempre la trasformazione di Oreste ed Elettra in strumenti nelle mani di entità superiori.

nel gesto della sacerdotessa un qualcosa che lo giustifichi sul piano umano, allora dobbiamo guardare a ciò che il testo rivela circa la sua condizione e il suo modo di sentire.

Ora, il testo ci mostra chiaramente due cose: la prima è che Ifigenia soffre terribilmente, tanto che la sorella può parlare di lei come di «un dolore che cammina»¹⁷⁵; la seconda è che l'ultimo pensiero di Ifigenia si rivolge a quella vita luminosa che lei auspica per Elettra e Oreste e che lei non potrà mai riavere¹⁷⁶. Se vogliamo una motivazione personale, dobbiamo perciò dedurne che Ifigenia si uccide per liberarsi dall'involucro mortale che ancora la lega al mondo dei vivi, perché il corpo le rende ormai insopportabile l'immenso dolore causato dall'impossibilità di riavere la propria condizione umana¹⁷⁷. Il suo gesto estremo mette così ancora una volta in evidenza il capriccio maligno del destino, che ha preteso da lei, fin dall'inizio, il sacrificio più grande e ora la spinge a uccidersi proprio mentre la sua casata sembra ritrovare la pace.

A prescindere dalle differenze nell'azione che intercorrono tra l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Ifigenia a Delfi*, siamo qui ben lontani sia dal tratto più romanzesco che tragico di Euripide, sia dalla ricerca di una dimensione tutta umana capace, in Goethe, di riconciliare i mortali con sé stessi e con gli dèi. Nella tetralogia di Hauptmann tanto gli uomini quanto i semidèi possono conoscere soltanto l'amore, l'odio e il dolore, non la natura intima delle cose, poiché la comprensione di se stessi, del mondo e del numinoso resta loro preclusa. Il tanto decantato trionfo della luce sulle tenebre nel finale della tetralogia è comunque solo apparente, poiché il suicidio che lo caratterizza rappresenta un'ulteriore crudelissima beffa nei confronti non solo di Ifigenia ma anche, più in generale, dell'essere umano, il quale vede ribadita la sua condizione di marionetta nelle mani del fato.

Ma non basta: gli dèi, che si scontrano tra di loro dimenticando i mortali, o che procurano, godendone, terribili tormenti a uomini e bestie¹⁷⁸, si

¹⁷⁵ Si veda sopra, alla nota 144.

¹⁷⁶ CA III, 1085-1086: «IPHIGENIE. Ihr aber, denen noch das Leben lacht / [...] Und nun: Auf Nimmerwiedersehn! Leb wohl!».

¹⁷⁷ In questo senso la figura di Ifigenia richiama in qualche modo quella di Persefone, almeno così come la reinterpreta Hauptmann nel dramma "misterico" incompiuto *Demetra* (*Demeter*, 1935-1938). Si veda sopra, alla nota 32.

¹⁷⁸ Si vedano le battute dei Tre Vecchi nella seconda scena del secondo atto, e in particolare: «DRITTER GREIS. Oh, schrecklich, wenn die Götter unter sich / allein sind, sich nicht mehr der Kreatur erinnern [...]» (CA III, 1057); «ERSTER GREIS. [...] Wir sind nicht mehr: wir brauchen sie, die Götter, / doch sie nicht uns. Was sie verhängen, sind / grausame Martern, denen sie mit Lust / zuschauen: Martern über Mensch und Tier» (CA III,

distinguono dagli esseri umani solo in virtù del loro potere di fare il male senza essere puniti¹⁷⁹. La grandezza degli dèi sta tutta qui, e l'Elettra non ancora domata dalla speranza di ritornare a una vita normale lo sa molto bene, consapevole com'è che i mortali – così come gli dèi, nonostante le apparenze – sono sovrastati dall'inganno universale, ovvero dalla «grande menzogna» di una mucca nera da cui ci si illude di succhiare il bianco latte di una vita dolcissima, senza comprendere che ci dà solo follia¹⁸⁰.

1058). Questa scena rappresenta uno dei tentativi più riusciti di reintrodurre nella tetralogia una sorta di coro che spieghi e commenti la vicenda e il suo contesto, così come accadeva nell'antica tragedia greca.

¹⁷⁹ CA III, 1059: «ELEKTRA. [...] Hebt irgendeine Macht sie über uns, / so die, das Böse ungestraft zu tun».

¹⁸⁰ CA III, 1059: «ELEKTRA. [...] Oh, große Lüge! große Lüge! Bist du nicht / die schwarze Kuh, aus der wir weiße Milch / wie süßes Leben einzutrinken glauben / und die uns doch nur eins: den Wahnsinn bringt?».

Rainer Hillenbrand
(Pécs)

Realistischer Idealismus
Hans Hoffmanns Geschichten aus Korfu

Der 1848 in Stettin geborene Hans Hoffmann, zuletzt Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung in Weimar, wo er 1909 starb, gehört zu den besten deutschen Erzählern seiner Zeit. In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entfaltete er seine reiche literarische Wirksamkeit hauptsächlich in zahlreichen, einander rasch folgenden Novellen-Bänden, außerdem in zwei Romanen und allmählich auch in flüchtigeren Erzählskizzen. Daß nicht alle seine Werke das höchste Niveau erreichen, versteht sich von selbst; das trifft auch auf heute berühmte Autoren zu und kann nicht sein fast völliges Vergessensein begründen¹. Schuld daran ist vielmehr sein klassisch-traditionelles Kunstverständnis, das schon im Zeitalter des Naturalismus unmodern war und dann der ganz verfehlten Kanonbildung durch Kritik und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts vollends zum Opfer fiel. Hoffmann gehörte, wie man schon den Widmungen seiner Bücher an Keller, Vischer, Ebner-Eschenbach, Raabe, Jensen und Heyse entnehmen kann, zu den altmodischen Schriftstellern, die nicht glaubten, die Dichtkunst ganz neu erfinden zu müssen, und die sich dem Geschrei der literarischen Sekten entzogen. Er schrieb seine Geschichten in einem eleganten, unpräzisen Stil oft voll graziösen Humors und die besten in einer sorgfältig, aber leicht und wie unabsichtlich gefügten Form.

Den größten Erfolg hatten zu ihrer Zeit Hoffmanns Schulgeschichten, besonders 1891 die Novellensammlung *Das Gymnasium zu Stolpenburg*². Der

¹ Aus den Lexika und Literaturgeschichten ist Hoffmann verschwunden. Forschungsliteratur gibt es seit einem knappen Jahrhundert so gut wie keine, hingegen eine nützliche, wenn auch nicht ganz vollständige Bibliographie in: Deutsches Schriftsteller-Lexikon 1830-1880, Bd. H, bearb. v. Herbert Jacob, Berlin 2003, S. 677-684.

² Bis 1918 erlebte das Buch neun Auflagen und neuerdings sogar eine Neuausgabe, hsg. v. Roswitha Wisniewski, Berlin 1995. Ergänzt wird die Sammlung durch einzelne

Autor war bis 1879 selbst ein unglücklicher Schullehrer und weiß manch Bitter-Humorvolles aus der pädagogischen Provinz zu erzählen, ohne doch ins genretypisch Anekdotenhafte zu verfallen. Gleich bedeutend erscheinen aber die 1899 gesammelten Erzählungen um *Tante Fritzchen*, eine originelle alte Kapitänswitwe an der Ostseeküste, in denen sich noch um die Jahrhundertwende äußere Strenge und innere Humanität, Komik und Ernst des Lebens in zeitgemäß klassischer Weise verbinden. In solchen Gegenwartsgeschichten, wie sie 1889 etwa auch die Sammlung *Von Frühling zu Frühling* versammelt, kommt Hoffmanns heiter-elegische Eigenart reiner und besser zur Geltung als meist in seinen historischen Stoffen, wo bei manchen sonstigen Qualitäten doch oft ein Rest an unaufgelöster Weltanschauung zurückbleibt.

Als Schauplätze bevorzugt Hoffmann später seine pommerische Heimat, Südtirol und den Harz, wo er zeitweise lebte. Aus allen drei Gegenden schrieb er auch Märchen. Am Anfang seines Erzählwerks stehen aber zwei Früchte einer Norwegenfahrt des Jahres 1875 und die vier italienischen Novellen des Bandes *Unter blauem Himmel* von 1881, die auf mehreren Italienreisen der siebziger Jahre beruhen und trotz – oder wegen – der deutlich fühlbaren Anlehnung an Heyse und Keller einen großen Fortschritt bedeuten. Dann aber kommen schon die griechischen Geschichten aus Korfu, mit denen Hoffmann nicht nur seine erzählerische Meisterschaft erreicht, sondern auch seine klassische Ästhetik zur Anschauung bringt.

Über seine Keller-Nachfolge schrieb Hoffmann selbst am 4. Dezember 1882 an den Meister, als er ihn bat, ihm den Band *Im Lande der Phäaken* widmen zu dürfen:

Es ist mir darum zu thun, nicht nur im Allgemeinen meine tiefe Verehrung damit auszudrücken, sondern auch ganz besonders Zeugniß abzulegen, welchem Einflusse und welcher «Schule» ich das Beste in meinen Arbeiten zu verdanken glaube. Für schärfer blickende Leser wäre das allerdings kaum mehr nötig, bin ich doch schon oft genug von privaten und öffentlichen Kritikern als Ihr Schüler bezeichnet worden; aber eben darum möchte ich betonen, daß ich mit Bewußtsein und Absicht bei demjenigen Meister zu lernen suche, der mir unter den Zeitgenossen als der beste erscheint. Man hat mir auch gelegentlich diese Gefolgschaft spöttisch als ein «Nachtreten» aufgemutzt, doch ich tröste mich darüber, mir scheint es rühmlicher, ein

Schul- oder Lehrer geschichten, von denen *Ruhm* (1891) die bedeutendste ist, sowie in gewisser Weise durch die Humoresken um *Allerlei Gelehrte* (1897).

leidlicher Schüler eines großen Meisters zu sein als «ein Narr auf eigene Hand».³

Zu den Warnern und Mahnern gehörte allerdings auch Heyse, selbst ein großer Keller-Verehrer, der bei generellem Lob an den frühen Arbeiten Hoffmanns doch kritisierte, sie seien «unter dem gefährlichen Einfluß des großen Züricher Meisters der Novelle nicht frei von Manier und oft mit einer künstlichen Phantastik überhaucht, die nicht zu voller Illusion der Wirklichkeit kommen läßt»⁴. Es geht also um das Verhältnis des Poetischen zum Realismus, um die klassische Balance, die Hoffmann in den Korfu-Geschichten dann nicht nur erreicht, sondern auch thematisiert. Am 12. 4. 1884 erwähnte er übrigens die Heysesche Mahnung, Keller nicht zu sehr nachzuahmen, in einem Brief an diesen selbst und setzt hinzu: «auch habe ich ihm versprochen, mir dieses Laster nach Kräften abzugewöhnen».

Bereits 1873 hatte er von Sizilien aus Griechenland bereist und Athen, Kleinasien mit Troja und Konstantinopel besucht. Er beschrieb dies teilweise in einem pseudonymen Aufsatz⁵, der durchaus auch Kritisches über die Neugriechen zu sagen weiß. Insbesondere heißt es schon hier im Vergleich zu Italien: «Die Schönheit und das Schönheitsgefühl der Hellenen scheint vor dem Ansturm des Islam übers Adriatische Meer geflohen zu sein und eine neue Heimath gefunden zu haben unter den Enkeln der starren prosaischen Römer, der düsteren Etrusker und der barbarischen Kelten der Po-Ebene» (S. 175). Auch in den Korfu-Geschichten kommt dann die wahre Kunst als legitime Nachfolgerin der griechischen Antike aus dem Westen, aus dem Italien der Renaissance. Sie entstanden nach einer zweiten Griechenlandfahrt, die den Autor 1881 nach Olympia und den Ionischen Inseln, besonders aber nach Korfu führte, das nun wieder Kerkyra heißt und für das homerische Scheria gehalten wird. Der erste, Gottfried Keller gewidmete

³ Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hans Hoffmann. Aus Carl Schüddekopfs Nachlaß zum 10. Oktober 1920 herausgegeben und den Teilnehmern an den bibliophilen Veranstaltungen zu Frankfurt a. M. überreicht von C. H. und G. S. (Mit einem Nachwort von Conrad Höfer. Ohne Seitenzählung; Zitate sind über das Datum zu finden.)

⁴ Neuer Deutscher Novellenschatz, hsg. v. Paul Heyse und Ludwig Laistner, Bd. 22, München u. Leipzig 1887, S. 144. Heyse schrieb in einem Brief vom 4. 6. 1883 dasselbe ausführlicher auch an Hoffmann persönlich (vgl. das Nachwort zum Briefwechsel mit Keller). Seine Kritik betraf den Novellenband *Der Hexenprediger und andere Novellen* von 1883, besonders wohl die Titelgeschichte, bei der Hoffmann selbst am 29. 1. 1883 gegenüber Keller auf die Anlehnung an den *Grünen Heinrich* hinwies.

⁵ H. Frölich, Athen, in: Westermanns Monatshefte, Bd. 42, Nr. 248, Mai 1877, S. 173-188.

Band *Im Lande der Phäaken*⁶ versammelte 1884 vier Geschichten von dieser Insel, denen drei Jahre später fünf Friedrich Theodor Vischer gewidmete *Neue Korfu-Geschichten*⁷ folgten. Es handelt sich überwiegend um historische Novellen, was aber kaum bemerklich wird, weil das intensive Lokalkolorit und die mediterrane Atmosphäre alles verbindet und ausgleicht und die Denk- und Lebensweisen der Inselbewohner sich als recht konstant erweisen.

Gleich die erste Erzählung aus dem Phäakenland, *Die Neraide*⁸, konfrontiert im Erzählrahmen einen modernen Ich-Erzähler, hinter dem sich nur wenig verschleiert die Person des Autors verbirgt, als Fremden auf Korfu mit einem fast heidnischen Naturgeister-Glauben der Landbewohner, den dann der Binnenerzähler, ein alter, verwachsener griechischer Arzt, auf seinen historischen Kern reduziert, indem er die «einfache und wahrhaftige Geschichte von der Neraide» (S. 55) berichtet. Aber ganz so einfach ist es doch nicht. Der Volksmythos hat im Grunde doch das Wesentliche erfaßt und in eine überindividuelle poetische Form transponiert, während der Rationalist innerhalb seiner eigenen Erzählung oft genug eine fragwürdige Rolle spielt. Ein wenig nimmt dieser aufgeklärte Außenseiter als Binnenerzähler den Schulmeister aus Storms *Schimmelreiter* vorweg, auch darin, daß der Verfasser seinen Standpunkt zwar grundsätzlich teilt, aber dennoch seine Schwächen offenbar werden läßt.

Der Fremde schläft am Brunnen von Gasturi in der Mittagshitze unter einer Platane ein. Eine alte Frau tadelt ihn deswegen, denn der Ort sei gefährlich: hier werde man leicht von der Neraide geschlagen. Der Rahmenerzähler ist zu einiger Selbstironie fähig: «Ich war sehr aufmerksam geworden, denn auch uns weise Männer des Nordens plagt in manchen Dingen die Neugier nicht wenig, und ich forschte weiter um das Wesen jener merkwürdigen Geschöpfe, indem ich nach meinem Notizbuch tastete» (S. 4). Er ist

⁶ Hans Hoffmann, *Im Lande der Phäaken. Novellen*, Berlin (Paetel) 1884. «Gottfried Keller ehrfurchtsvoll gewidmet».

⁷ Hans Hoffmann, *Neue Korfu-Geschichten*, Berlin (Paetel) 1887. «Friedrich Theodor Vischer zur Feier seines achtzigsten Geburtstages zugeeignet». Hoffmann fragte mit einem Brief vom 22. 6. 1887 bei Vischer an, ob er ihm das Buch zum Geburtstag am 30. Juni widmen dürfe. Vischer nahm mit Schreiben vom 25. Juni an. Hoffmann konnte aber erst am 10. Oktober, also nachdem Vischer am 14. September gestorben war, ein Exemplar an dessen Sohn Robert schicken. (Die Briefe Hoffmanns an Friedrich Theodor und an Robert Vischer sowie die Abschriften der zwei Antwortbriefe Friedrich Theodor Vischers befinden sich in der Universitätsbibliothek Tübingen; sie werden auch im folgenden nach ihrem Datum zitiert).

⁸ Erstdruck in: *Deutsche Rundschau*, Bd. 29, Dezember 1881, S. 331-352.

der – heute ausgestorbene – klassisch gebildete Deutsche, der seinen Homer verinnerlicht hat und das «vernommene Märchen» ästhetisch «als ein schönes Phantasiegebilde dieses Volkes» (S. 9) würdigen kann, zwar nicht selbst an Neraiden glaubt, aber doch volkskundlichen und sagenforschenden Sinn dafür entwickelt. So fällt ihm auf, «wie seltsam realistisch der italienische Name Gozzadini in die zarte griechische Sagenwelt hineinklang und fast gewaltsam auf irgend eine mitspielende Thatsache der Wirklichkeit zu deuten schien» (S. 9). Von seinem Arzt sollte er dann «Aufklärung» erhalten über diese Neraide, die er «bis jetzt gewissermaßen nur bei Mondenschein gesehen» habe und die er nun «in der klaren Beleuchtung des nüchternen Tages betrachten» könne (S. 12). Dieser Arzt wird von Hoffmann übrigens sehr schön und natürlich hinzugezogen, indem der Rahmenerzähler sich durch den Schlaf in der Hitze doch ein gelindes Fieber geholt hat und der Behandlung bedarf. Und da er über die Krankheitsursache selbst spotten kann: «Die Neraiden haben mich geschlagen» (S. 10), muß er diesen Ausspruch dem Arzt natürlich erklären, was diesen wiederum veranlaßt, die Sache «aufzuklären».

Die eigentliche Binnenerzählung spielt in den zwanziger Jahren zur Zeit der griechischen Freiheitskriege und bringt eine klassisch abgerundete Novellenhandlung: Die adelsstolze Contessa Gabriela weist um der Familienehre willen den armen Freiheitshelden Drako ab, obwohl sie ihn liebt, und heiratet den vornehmen Dummkopf Gozzadini. Drako entführt aus Rache ihre Schwester Cecilia, wodurch Gabrielas Selbstopfer sinnlos wird, was natürlich ihr Mann zu spüren bekommt, den sie nach dem Tod ihrer Tochter verläßt und dadurch um den letzten Rest seines bißchen Verstandes und schließlich ums Leben bringt. Das ist der Stoff, aus dem das Volk von Gasturi die Sage von der Neraide machte, die einen Sterblichen heiratete, aber aus Sehnsucht nach ihrer Feenfreiheit ihm wieder entfloh und ihn, als er den Zauber brach, der sie zurückzwingen sollte, «schlug». Weil die einsame Gabriela oft am Brunnen von Gasturi unter der Platane saß und dort auch die letzte Begegnung mit ihrem Mann stattfand, den sie sterbenskrank nach Hause bringen mußte, entstand die Meinung von der Gefährlichkeit dieses Orts. Auch andere Motive der sehr dichten und stimmigen Handlung, wie der nasse Tod der Tochter, fügen sich, von der Volksphantasie verwandelt, in den Mythos ein, so daß man wirklich der Entstehung einer Sage beizuwohnen glaubt.

Der einheimische Arzt steht dieser volkstümlichen Mythenbildung kritisch gegenüber: «Denn unsere Bauern, müssen Sie wissen, sind ein gar wunderliches Volk, das sich gern alle Dinge nach seinen einfältigen Begriffen, die

es aus Gott weiß wie uralter Zeit geerbt hat, zurechtlegt» (S. 12). Die alte Erzählerin der Sage aber beanspruchte auch, «daß diese Dinge wahr sind» (S. 8). Offenbar gibt es hier zwei Wahrheiten: eine rationale und eine mythische. Die mythische Wahrheit paßt aber besser in das vom Rahmenerzähler geschilderte homerische, «von allen Göttern gesegnete, glanzumflossene Land» (S. 1), während der verwachsene Rationalist an die Solidarität des Ausländers appellieren muß: «Ich nehme an, mein Herr, daß Sie als Europäer mir solche freie Redeweise nicht übel deuten werden» (S. 12). Und damit behält er doch auch wiederum recht, denn die naive, poetische, mythenbildende Kraft wird zwar ästhetisch bewundert, jedoch aus aufgeklärter Distanz. Sie ist ein auch für den Fremden aus dem Norden verlorenes Paradies, das er aber als solches erkennen kann und zu würdigen weiß, während der einheimische Rationalist mehr seinen Fortschritt über seine Landsleute hinaus betont.

Wie fragwürdig seine Haltung jedoch im Grunde ist, offenbart der Arzt selbst in seiner Erzählung. Mehrfach verdirbt er die Situation gerade durch seine wohlmeinenden Absichten, provoziert gleich anfangs durch seine Anwesenheit die verfehlte Verlobung Gabrielas, verhindert dann durch einen psychologischen Mißgriff die Versöhnung der Schwestern, wirkt durch Übereifer am Ertrinken der Tochter mit und führt die Schlußkatastrophe unter der Platane in bester ärztlicher Absicht geradezu gewaltsam herbei. Die auktoriale Ironie gegenüber diesem Erzähler bleibt aber überaus fein, so wenn er auf der Suche nach dem vermißten Mädchen «im Innern die dumpfe Macht solchen unverwüstlichen Wahnglaubens über rohe Gemüther beklagte», im selben Atemzug aber «eine Anzahl frischgebrochener Asphodelosilien auf dem Wege verstreut» fand (S. 41) und damit unwillkürlich selbst die Blumen der Persephone mythisch als Vorausdeutung auf den Tod der Gesuchten verwendet.

Es ist dies eine in jeder Hinsicht wohlgelungene Novelle. Sie besitzt die klassisch geschlossene Form sowohl im reflektierenden Verhältnis der Erzählebenen als auch in der strengen Handlungsführung, bei der sich alles wie von selbst ergibt. Der Erzählrahmen wird am Ende zwar nicht wirklich geschlossen, die Situation bleibt aber durch die wiederholten Anreden des Binenerzählers an den Rahmenerzähler immer präsent. Stilistisch ist der Vortrag Hoffmanns eine reine Freude; es weht ein feiner und gewissermaßen ernsthafter Humor durch seine Perioden, der in der Tat ein wenig an Keller erinnert, dem das Buch gewidmet ist. Gedanklich aber führt der Konflikt mythischer Verallgemeinerung mit historischer Individualisierung zum Thema aller Korfu-Geschichten: dem Verhältnis idealer Kunst zum realen Leben. Und schon hier deutet sich an, daß die Wirklichkeit nicht einfach abgebildet, aber auch nicht ausgeschlossen, sondern ästhetisch verwandelt werden soll.

Die sehr lustige zweite Erzählung *Der Erzengel Michael*⁹ ist einfacher gebaut und von derberem, aber köstlich erfrischem Humor. Sie spielt nach dem Fall Konstantinopels und behandelt die Berührung und den Konflikt der altmodisch byzantinischen Kunst mit der modern italienischen Renaissance gerade auf dem venezianischen Korfu, wo sich Flüchtlinge aus dem Osten mit Einwanderern aus dem Westen treffen. Im Kern aber handelt es sich um das sehr alte und verbreitete Motiv der überharten Freierprobe, mit der eine spröde Jungfrau sich der Verheiratung entziehen will. Nun ist es hier aber kein körperlicher Wettkampf, sondern zeitgemäß ein Wettstreit der Kunst und der humanistischen Bildung. Die schöne Irene ist nämlich ein Blaustrumpf, der Homer und Platon studiert, und dazu noch «erbliche Malerin» (S. 67) byzantinischer Ikonen. In dieser Kombination steckt aber schon der innere Widerspruch, der zu ihrer schließlich erwünschten Niederlage führen wird.

Ihr Herr Vater, der überaus reiche, mit all seinen Schätzen aus Konstantinopel geflohene Kyriakos Lampudios, hatte schon immer «den ödesten Schulmeistereien und vertrocknetem grammatischen Krimskrams ausschließlich gehuldigt» (S. 61), verlegt sich nun auf Korfu, in dem er Scheria, das Land der Phäaken, wiedererkennt, auf topographische Homer-Studien und entdeckt richtig den Palast des Alkinoos und den Waschplatz der Nausikaa, welche Namen er für sich und seine Tochter okkupiert. Hinter diesem auktorialen Spott auf die historischen Exzesse der alten Humanisten verbirgt sich aber auch ein ebensolcher auf die neuere Theorienwut der klassischen Archäologie, in welcher gerade zu Hoffmanns Zeit ein besonders erbitterter Streit um die Lage der homerischen Schauplätze ausgebrochen war. Die Illusionen des übereifrigen Dilettanten trifft jedenfalls eine gutmütige Erzählerironie, zumal sie ihm zur Verschönerung und Idealisierung der Wirklichkeit dienen: «einen so blendenden Glanz warfen ihm die uralten Märchen noch über die kümmerlichsten Dinge des neuen alltäglichen Lebens» (S. 62).

Tochter Irene oder vielmehr Nausikaa teilt ganz diesen humanistischen Eifer. Ihr besonderer Stolz aber ist die in ihrer Familie überlieferte Ikonenmalerei, welcher auch ihre stockblinde Großmutter noch obliegt, «ohne daß diesen Bildern darum eine Verringerung ihres Werthes wäre nachzusagen gewesen» (S. 90). Als ihr Papa auf ihre Verheiratung drängt, setzt sie durch, daß ihr Auserwählter sie sowohl in der Malerei wie in der Interpretation Homers und Platons übertreffen müsse, was sie nicht für wahrscheinlich hält. Im schlimmsten Fall will sie ins Kloster gehen. Sie wird nun sehr hübsch durch einen modernen Odysseus überlistet, der sie als Maler aufs

⁹ Kein Zeitschriftendruck nachweisbar.

zierlichste belügt und betrügt, zuletzt aber auf den Sieg im öffentlichen Wettbewerb, einen Erzengel Michael zu fabrizieren, freiwillig verzichtet, woraufhin sie an ihrer Enttäuschung merkt, daß sie doch lieber besiegt worden wäre, und die Sache auch so in die rechten Heiratsbahnen lenkt, zumal nachdem er ihr einen modernen Erzengel gemalt hat, der täuschend ähnlich und dennoch übermenschlich idealisiert ihre eigenen Züge trägt und einen «armen Teufel» (S. 108) besiegt, der wiederum stark an den Künstler selbst erinnert. Realistischer Idealismus erscheint hier als Prinzip der Renaissance-Malerei, in allen Geschichten aber auch als das Kunstideal Hoffmanns.

Irenes innerer Widerspruch, der so aufgelöst wird, besteht darin, daß sie als Humanistin den wieder modern werdenden antik-heidnischen Idealen der Schönheit und Freiheit huldigt, als Malerin byzantinischer Ikonen aber die heilig-asketische Konvention «der grämlich frommen Gesichter» (S. 67) gegen die Ideale der italienische Renaissance verteidigt, obwohl diese doch weit besser ihrer Altertumsschwärmerei entsprächen. Aber sie hat die platonische Erotik eben gründlich mißverstanden, die sie gegenüber ihrem späteren Überwinder pädagogisch praktizieren wollte und dabei allgemach in eine wirkliche Liebe hineingeriet. Am Ende ist es gerade ein illusionistisches Gemälde neuen Stils, das sie bekehrt; zwar erkennt sie – auch inhaltlich – darin «eine große Lüge» ihres Geliebten – «aber er lügt so schön» (S. 108). Er selbst hatte sich zuvor mit Odysseus identifiziert, der «auf das Anmuthigste zu lügen» (S. 100) wußte und den Homer dafür auch noch ausdrücklich von der Göttin Athene loben läßt. Die illusionistische Renaissance-Kunst entspricht also der Poesie Homers auch in dieser Hinsicht: sie bietet, mit Schiller zu reden, den Schein als Schein, und zwar, weil Irene es zuletzt durchschaut, um mit Kant zu reden, ohne dadurch zu betrügen. So erkennt sie schließlich, wie Alkibiades in Platons Symposion es ausdrückt, in Eros den Arzt zur Herstellung der menschlichen Glückseligkeit.

Hoffmann offenbart hier also seine klassische Geisteshaltung, den schönen Schein, der als solcher erkannt wird, als Kunst zu betrachten, und nicht etwa, wie es in jenen Jahren modisch wurde, die bloße sogenannte Wirklichkeit. Daher trifft den naiven Humanismus von Papa und Töchterchen auch ein wohlwollender Spott, weil er im Grunde auf dem rechten Pfade wandelt, nur eben ohne das kritische Künstlerbewußtsein. Sie nehmen den Schein naiver Weise für die Realität. Der Autor ergreift durchaus Partei gegen die traditionelle byzantinische Ikonenmalerei und für den modernen Renaissancestil und weist, wie schon in der *Neraide*, auf den Widerspruch zwischen Antikenschwärmerei und orthodoxem Christentum hin, was sich bei den Neugriechen oft genug etwas zu einfach vereinbaren läßt. Es deutet sich aber hier auch schon eine satirische Pointe an, die später, etwa in *Die vier Bü-*

serinnen, noch deutlicher wird: der altertümliche byzantinisch-asketische Stil nimmt gegenüber Hoffmanns Renaissance-Ideal die Stellung des modernen Naturalismus ein; oder umgekehrt: der angeblich so revolutionär neue Wahrheitswahn und Häßlichkeitskult wird als Wiederkehr eines schon immer dagewesenen Prinzips gedeutet, das mit dem klassischen Ideal des realistischen Idealismus in ewigem Kampf liegt.

Diese Novelle ist recht beschwingt und launig vorgetragen, stellenweise geradezu komisch, was nicht zuletzt mit beinahe homerischen Adjektiven und Redewendungen erreicht wird, die das Gebaren der Familie Lampudios kennzeichnen. Aber auch den massenhaften Kunsteifer der Freier, besonders die «adeligen Werke» der «schöpferischen Junker» (S. 103), trifft ein lustiger Spott, bei dem man wiederum auch Beziehungen zur Gegenwart des Autors mitschwingen hören darf. Formal ist sie symmetrisch dreigeteilt: nach der einleitenden Humanisten-Satire und gestellten Freierprobe wird im mittleren Teil der Held eingeführt, welcher in einem etwas schwächeren Rückblick seine Geschichte erzählt, um dann im Schlußteil auszuziehen und die Probe auf eigene und überraschende Weise zu bestehen.

*Photinissa*¹⁰, die dritte Novelle des Phäakenbandes, bietet einen dunklen Kontrast. Es ist die Geschichte einer Blutrache aus der Zeit des Niedergangs der venezianischen Macht im 18. Jahrhundert, die ein merkwürdig tragisches Ende nimmt. Die Nerulos wurden von den Pierakos endlich ausgerottet; nur die Mutter des letzten Opfers, Frau Eudoxia, sinnt noch geduldig auf blutige Rache. Ihre Tochter Photinissa wird im Kloster erzogen und entwickelt dort einen frommen Eifer, der auch den Nonnen schon fast lästig fällt. Nach Hause geholt gerät sie in heftigen Konflikt mit ihrer so unchristlich rachsüchtigen Mutter und will die Feinde versöhnen. Weil ihr das, nicht durch ihre frommen Predigten und Bibelzitate, wie sie meint, sondern durch ihre Schönheit bei dem jungen Gennäos Pierakos auch gelingt, glaubt sie sich vom Himmel unterstützt und überredet den Verliebten, offen bei ihrer Mutter um sie zu werben. Diese aber setzt den Erbfeind gefangen und will ihn töten lassen. Zwar ringt sie sich in der Nacht durch, am nächsten Tag um ihrer Tochter willen nachzugeben, aber diese verleitet, wiederum voller Gottvertrauen, Gennäos zu einer halsbrechend gefährlichen Flucht über einen Abgrund hinweg, wobei sie beide tödlich abstürzen.

Noch extremer als die Heldin der vorangehenden Geschichte ist Photinissa eine weltfremde Idealistin, die aber nicht bekehrt wird sondern untergeht. Trotzdem ist sie nicht wirklich das Ziel auktorialer Kritik, sondern im

¹⁰ Erstdruck in: Westermanns Monatshefte, Bd. 54, Heft 324, September 1883, S. 776-798.

Gegenteil ein Gegenstand der ästhetischen Bewunderung. Gerade weil sie zu gut und – nicht nur im körperlichen Sinn – zu schön für diese Welt ist, muß sie schließlich scheitern. Dabei ist aber zu beachten, daß sie im Grunde mit ihrer Handlungsweise, die wider alle weltkluge Vernunft alles riskiert, weil sie das Gute will, gar nicht scheitert, sondern erst ihre Feinde und am Ende sogar ihre kalte und grausame Mutter erweicht. Die Katastrophe wird von ihr selbst herbeigeführt, weil sie immer noch zu sehr auf ihre Unschuld und die ihr sichere Unterstützung des Himmels vertraut. Der Priester Alexios warnt sie vergebens, daß es keine völlige Unschuld geben könne, weil der Mensch dann gerade durch das Bewußtsein dieser Unschuld der Sünde des Hochmuts verfallen müßte (S. 168). Und in der Tat schmückt die schöne Photinissa eine gelinde Eitelkeit auf ihren eigenen Wert im Unterschied zu den sündhaften Anderen, aber so, daß sie ihr nur zu gut steht und man sie nicht missen möchte.

Das schlimme Ende muß die Heldin sich aufgrund ihres geistlichen Hochmuts aber zurechnen lassen. Im Brief an Vischer vom 23. 6. 1884 rechtfertigt Hoffmann das tragische Ende der Novelle: «auch hier verlangen Viele einen glücklichen Schluß, weil ein solcher im Grunde nur durch den äußerlichen Zufall eines Ausgleitens vereitelt werde. Aber der Zufall ist vorher in den Willen der Handelnden aufgenommen und dadurch kein Zufall mehr». Und in dem einzigen Brief an Storm vom Juni 1883 spricht Hoffmann ausdrücklich von Hybris; es «hebe die Heldin selbst den Zufall als solchen auf, da sie ihn freiwillig herausfordere und seine Chancen in Rechnung ziehe»¹¹.

Diese Novelle zeichnet sich durch einen schneidenden Widerspruch aus zwischen dem Humor des erzählerischen Vortrags und der bitterbösen Handlung, besonders auch der Katastrophe am Schluß. Keller äußerte hierzu im Brief vom 25. 4. 1884 gegenüber Hoffmann leichte, aber dann doch überwundene Bedenken, «ob der hochtragische erschütternde Schluß sich vereinigen läßt mit dem fein humoristischen Tone des Anfanges, wie des ganzen Genre's, das Sie so virtuos cultivieren: der fanatische Köhlerglaube fordert ja stets das blutige Schicksal heraus, und so mag sich der gemütliche Spaß auch einmal in bitteren Schrecken verwandeln!». In dem Brief an Vi-

¹¹ Briefmanuskript in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel, Sign. Cb 50.56:83. Hoffmann meint an dieser Stelle zwar strenggenommen seine ältere Erzählung *Lysbätta*, fährt aber fort: «Indessen fühlte ich, daß dieser Gedanke hier nicht mit rechter Klarheit herauskomme; ich habe daher später versucht, denselben in einer andern Novelle («Photinissa») dieselbe soll im Septemberheft von Westermanns «Monatsheften» erscheinen) ernstlicher durchzuführen; vielleicht ist der Schluß hier sogar allzu gleichartig gerathen».

scher vom 23. 6. 1884 gab sich Hoffmann im Sinne Kellers selbstkritisch: «Hingegen muß ich anerkennen, daß der Geschichte die Einheit der Stimmung fehlt, weil die erste Hälfte in zu heiterem Tone gehalten ist». Gerade dieser Kontrast, der sich im Grunde durch die ganze Novelle zieht, ließe sich aber auch ästhetisch rechtfertigen als Ineinandergleiten vom Ernst des Lebens und dem Humor seiner Bewältigung, so wie Hoffmann es am 22. 6. 1887 an Vischer formulierte:

Mein Streben ist freilich, nach Ihrer Lehre und Ihrem Vorbilde auch den tragischen Riß, der durch die Welt geht, in seiner Tiefe humoristisch zu erfassen; doch ist es bisher beim Wunsche geblieben; gelungen ist es mir noch nicht, die beiden in mir getrennt fließenden Ströme tragischer und komischer Gestaltungslust in einander zu leiten und sich durchdringen zu lassen. Sollte ich aber irgend einmal dies Ziel erreichen, so weiß ich, wem ich das Beste zu verdanken habe.

Da heutzutage ein unkanonisierter Dichter in der Regel Gefahr läuft, daß man seinen rhetorischen Bescheidenheitstopos beim Wort nimmt und gegen ihn verwendet, sei hier betont, daß Hoffmann diese Absicht schon in den Korfu-Geschichten durchaus erreicht.

Gleich zu Beginn liest sich die historische Darstellung der Blutrache wie eine Parodie auf den Anfang des Matthäus-Evangeliums, nur daß nicht von der Zeugung sondern von Mord und Totschlag die Rede ist: «Georgios Nerulos erschlug den Kosmas Pierakos; Wassilios Pierakos erschloß den Georgios Nerulos» (S. 114) und so immer fort. Die Welt befindet sich in geradem Gegensatz zum christlichen Ideal, das, wenn es in Gestalt Photinissas im Stande der Unschuld aus dem Kloster kommt, zwangsläufig in einen harten Konflikt mit ihr geraten muß. Es hat nun einen eigenen Reiz, wie Hoffmann auch stilistisch in wohlgefügtten, rhythmisch beschwingten Perioden das Grausame fast unvermittelt vor Augen rückt, so bei dem armen Pierakos-Vetter, den Eudoxia kurzerhand an der «schönen Cypresse» (S. 155) über dem Grab ihres Sohnes aufknüpfen läßt, oder beim lakonisch erzählten Absturz am Ende.

Geradezu graziös aber ist die, man möchte sagen: bewundernde Ironie, mit der Hoffmann die Schwächen seiner Heldin zu ihren Gunsten sprechen läßt. Auch sie ist ein Blaustrumpf, aber von der geistlichen Art. Sie hat die Bibel aufs genaueste studiert und ist über manches Unheilige bei den ehrwürdigen Patriarchen und Königen des Alten Testaments ebenso ehrlich erschrocken wie über die kleineren Unvollkommenheiten der Nonnen im Kloster. Kaum hat sie dieses verlassen, wird sie zu einer Art Don Quixote der christlichen Heiligkeit, den seine vermeinten Siege im Kampf für das Ideale

nur immer fester bestärken. Natürlich wird allen und auch dem Leser klar, daß nicht ihre Heiligkeit sondern ihre Schönheit, nicht das Ideal sondern die Sinnlichkeit den Familienfeind besänftigt hat, nur ihr selbst nicht; und als der Priester Alexios sie über diesen Punkt endlich aufklärt, ist sie entschlossen, den wie auch immer bezwungenen Gennäos zu heiraten, nicht aus Liebe, denn als Ehemann hat sie sich immer eine Art Paulus vorgestellt, sondern als friedienstiftendes Werkzeug Gottes.

Wie überhaupt bei den Korfu-Geschichten, so erreicht Hoffmann auch bei dieser eine plastische Präsenz der sonnendurchströmten Landschaft, besonders malerisch auch im heruntergekommenen Landsitz der Nerulos inmitten der alten Ruine von Angelokastron mit der uralten Zypresse hoch über dem Meer, darunter das Grab des Letzten des Geschlechts, über das die ganz zum Rachedämon gewordene Mutter allabendlich einen Flintenschuß abfeuert. Die dazu passenden Menschen scheinen auch eher aus einer heidnischen Antike zu stammen, und das Christentum, wird es beim Wort genommen, wirkt wie aus einer anderen Welt und bringt es durch kluge Priester oder Nonnen allenfalls zu Milderungen und Kompromissen. Dabei ist Hoffmanns Urteil nicht einfach: er erkennt und kritisiert den weltfremden Hyperidealismus und stellt ihn als Ursache der Katastrophe dar, kann ihm aber nicht wirklich böse sein, weil er im Grunde doch das Schöne und Gute repräsentiert. Es ist nicht die Schuld des Ideals, wenn die Wirklichkeit ihm nicht entspricht.

*Perikles, der Sohn des Xanthippos*¹² schließt den ersten Korfu-Band ab. Die Geschichte spielt in der Gegenwart des Autors, was man aber nur an dem Detail der Photographie erkennen kann, welche eine ästhetisch nicht unwichtige Rolle spielt. Kalomira, die Pflgetochter des Dorfpriesters, wurde von Geburt an als ein Sonntags- und Glückskind und allmählich fast wie eine Heilige verehrt, die allen Dörflern Segen bringe. Sie geht auch ganz in ihrem Amt auf, nur «daß sich früh ein kleiner Hochmuthsteufel ihr in den Nacken setzte» (S. 194). Da sie ihre Jungfräulichkeit für die Voraussetzung ihrer frommen Wirksamkeit hält, hat es der junge Perikles schwer, sie von ihrer Heiligenrolle zu kurieren und zu seinem Eheweib zu machen, was letztlich nur durch eine gewagte Erpressung gelingt, so daß sie zwischen seinem Tod und ihrer Heirat wählen muß. Die Heldin ist also mit ihren Vorgängerinnen Irene und Photinissa durchaus verwandt. Auch sie ist eine fast übermenschliche Idealistin, die aber hier auf menschliches Maß gebracht

¹² Erstdruck in: Westermanns Monatshefte, Bd. 52, Heft 312, September 1882, S. 681-701.

wird, ohne ihre Idealität zu verlieren, welche sich vielmehr mit der sinnlichen Lebenswirklichkeit verbindet und diese erhöht.

Hoffmann gestaltet durchweg ein Art idealistischen Realismus oder realistischen Idealismus, der die höheren geistigen Ansprüche mit der menschlichen Sinnenwelt in Harmonie zu bringen strebt. Der Priester Panagiotis Chrysiopoulos nimmt ganz diesen Standpunkt ein. Er fördert den naiven Wunderglauben seiner Gemeinde, weil er sieht, daß dieser Glaube selbst schon den Segen bewirkt und ganz praktischen Nutzen hinsichtlich der Sauberkeit und des Fleißes zeitigt. Und um zu beweisen, daß die Verheiratung des Glückskinds keineswegs seine Gaben mindert, hält er die Ehe Kalomiras bis zur Geburt eines Kindes geheim, welches dann ihre Rolle im Dorf übernehmen soll. Er ist eben «von Natur ein kluger und scharfblickender, wie auch höchst wohlwollender Mann» (S. 189). Man sieht, Hoffmann ist kein Rigorist und Wahrheitsfanatiker, weder im kategorischen Sinne Kants, noch in dem der naturalistischen Schule, sondern billigt ein gewisses «*corriger la fortune*», wenn es zum Guten und Schönen geschieht.

Sehr fein ist in dieser Hinsicht auch die Szene beim Photographen gestaltet. Der noch knabenhafte Perikles wird im Hammelfell und mit einem «alten mit Goldpapier beklebten Tonnendeckel, welcher im langen Dienst als Heiligenschein freilich schon ein wenig erblindet war», als Täufer Johannes arrangiert und erzielt dabei «einen herrlich schwärmerischen Blick», indem er diesen auf das Glasdach und «eine gewisse merkbare Spur, welche ein vorüberfliegender Vogel daselbst bewirkt hatte», fixiert (S. 201). Auch der alltägliche Dreck wird so ein Mittel zur ästhetischen und religiösen Idealisierung – und nicht etwa im naturalistischen Sinne umgekehrt. Der Photograph verwirklicht geradezu Hoffmanns klassische Ästhetik: «auch wühlte der Meister ihm die schwarzen Haare ziemlich gewaltthätig durch einander, wußte aber diese prächtige Willkür doch wieder durch unmerkliche künstlerische Gesetze reizvoll zu umschreiben» (S. 200 f.). Natürliche Freiheit als das Resultat ästhetischer Gesetze: die Kunst erweckt also ganz im Sinne der Klassik durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit.

In der Handlungsführung ist diese Novelle kühn und fast etwas abenteuerlich, wiewohl der Autor auch das weniger Wahrscheinliche zu vermitteln weiß. Keller zeigte sich jedenfalls im Brief an Hoffmann vom 15. 12. 1882 gerade von der «vorzüglichen Erfindung» beeindruckt. Die objektive Erzählperspektive ist einfach und ungebrochen; der unpersönliche Erzähler gewinnt nur durch seine wertende Ironie Kontur. Die Lokalatmosphäre im Dorf, im Ölwald oder auf dem Inselchen in der Bucht ist wiederum sehr eindringlich, das Andeuten der geheimen Seelenregungen Kalomiras, das Ineinandergleiten religiöser und erotischer Gefühle gewohnt meisterhaft. Köst-

lich ist hier etwa der Einfall, daß die Überfromme sich die Photographie ihres Zukünftigen als vermeintlichen Heiligen Perikles an die Wand heftet. Besonders geschickt aber ist Hoffmann erneut mit seiner wohlwollenden Ironie, mit der er den naiven Eigennutz hinter dem schönen Schein sowohl aufdeckt wie aber auch die Schönheit und sogar Nützlichkeit des Scheins rettet. Nur wenn die Idealität auf Kosten der Güter des Lebens selbst als Wirklichkeit genommen werden soll, wenn etwa das Glückskind Gefahr läuft, sich selbst als Heilige anzubeten, dann tritt der Realismus in seine Rechte ein. Auch Hoffmanns Klassik hält die Wage zwischen bloßem Wirklichkeitsfanatismus und weltfremder Schwärmerei. Die Idealisierung der Realität und die Realisierung der Idealität gehören ihm zusammen.

*Die Weinprobe*¹³ eröffnet den neuen Band *Korfu-Geschichten* wiederum freundlich beschwingt. Hier gilt es die klassische Mitte zu finden zwischen der phäakischen Faulheit, die nichts Gutes und Schönes schaffen, höchstens genießen kann, und der «kläglichen Rastlosigkeit» (S. 29) eines sinnlosen Übereifers, der sich um den Genuß der Früchte der Arbeit bringt. So faßt der lebenskluge, wenn auch keineswegs ganz fehlerfreie Held, ein «stattlicher Kirchenfürst Namens Marsilio» (S. 1), am Ende die Moral der Geschichte dahin zusammen, «daß es in der Welt das Klügste und Schönste ist, alle Dinge mit vernünftigem Maß» (S. 86) zu betreiben. Für die beiden jungen Leute, die sich finden sollen, bedeutet dies eine «Ergänzung ihrer Tugenden» (S. 53), weil der «Fleißbold» Artemisios eine ungemütliche Hektik entwickelt, während Marsilia, die natürliche Folge einer Jugendsünde des Prälaten, eine übermäßige Faulheit pflegt. Die Weinprobe aber bringt sie einander in jedem Sinne näher.

Der lateinische Kirchenmann, der aus Korfu stammt und nun nach zwanzig Jahren in spezieller Mission zur – natürlich vergeblichen – Verhandlung der Kircheneinheit zurückgekehrt ist, läßt es sich, gar nicht unangenehm mit einem hübschen Töchterchen überrascht, nicht nehmen, ihr durch Aussetzung einer tüchtigen Mitgift einen ebenso tüchtigen Ehemann zu verschaffen. Da er aber auch bei schärfstem Nachsinnen nicht erkennen kann, wo er seinen fröhlichen Lebensstil einschränken könnte, um das Sümchen zu erübrigen, greift er begeistert den genialen Plan des Dieners Spiridon auf, die Freier selbst bezahlen zu lassen. Jeder Bewerber muß nämlich im Herbst ein Faß selbstgemachten Weines liefern, wonach dem Produzenten des besten Tropfens die Braut zuerkannt werde. Das hat noch die pädagogische Nebenwirkung, seine leider nur allzu faulen Landsleute wenig-

¹³ Erstdruck in: Deutsche Rundschau, Bd. 52, September 1887, S. 321-352.

stens in diesem Jahr zu erhöhtem Eifer anzuspornen; und außerdem werde jener eine Fleißbold, den er seiner trägen Tochter gönnt, sowieso gewinnen. Seine Rechnung geht zwar auf, aber anders, als er denkt, und doch ganz in seinem Sinne. Artemisios verliebt sich nämlich so ernsthaft in das Mädchen, daß er ganz arbeitsuntauglich wird und seinen Weinberg verwildern läßt. Die darob empörte Marsilia aber überwindet ihre natürliche Trägheit und baut ihn im Schweiß ihres schönen Angesichtes heimlich selbst an, um schließlich die eigene Freierprobe unter dem Namen des Auserwählten selbst zu gewinnen.

Der erfolgreiche Brautvater vermittelt so die verfehlten Extreme und erzielt das schöne Maß. Da er selbst, ein gutmütiger Epikuräer, es jedoch «keineswegs vernünftig» findet, «daß Jedermann sich mit schwerer Arbeit abmühe» (S. 2), vielmehr einer, der sich darauf verstehe, sich auch der Mühe des Genusses unterziehen müsse, ist sein Weg zum Guten mit manchen kleinen, aber heilsamen Demütigungen gepflastert, die nicht zuletzt den Humor der Geschichte ausmachen. Das fängt an, wenn er den Dörflern von Gasturi im Scherz einen Preis für den Faulsten aussetzt, den diese dann nach ernsthafter Beratung ehrlich ihm selbst zuerkennen müssen; und es setzt sich fort, wenn Artemisios beteuert, daß Marsilia ihre Faulheit nicht von ihrer tüchtigen Mutter, sondern «von ihrem landstreichenden Vater» (S. 43), den niemand kenne, geerbt haben müsse. Und so trifft manches harmlose Wort den alten Sünder, der sich aber im Vergleich mit Odysseus, der es noch ärger getrieben habe, wieder ganz anständig findet; er schreibt dies in aller Bescheidenheit nicht sich selbst, «sondern dem Christenthume zu, welches unsere Herzen läutert» (S. 39). In dieser Art stattet Hoffmann seinen Helden mit liebenswürdigen Schwächen aus und ironisiert zugleich ein wenig den klassisch gemäßigten Fleiß.

Daß es außerdem auch in dieser Novelle um die Kunst geht, wird bei dem Gespräch Marsilios mit Artemisios deutlich, dem er das Träumen als einen angenehmen Mittelzustand «zwischen Schlaf und Wachen» anpreist. Diese Mitte scheint aber ebenfalls stark auf eine Seite verschoben, und so hält der Arbeitswütige denn auch die Träume für «nutzlos und etwas Unwirkliches» (S. 32). Jetzt aber holt der Kirchenmann zu einer anmutigen Rede über die Ästhetik aus: «Dann freilich magst Du auch kaum verstehen, wie man sogar im vollen Wachen und freiwillig sich die süßesten Träume vorgaukeln, wie man ruhend sich so herrliche Bilder vor die Seele zaubern kann, daß sie trotz ihrer lustigen Unwirklichkeit doch Dem, welcher sie erzeugt, ein köstlicheres Glück gewähren als alle leibhaften Genüsse, die er mit sei-

nen Händen greift» (S. 33). Das Schöne in der Phantasie erzeugt also die ideale Kunst. Doch damit nicht genug: «Nur ein anderes Glück noch ist jenem gleich oder ähnlich, ob es schon ebenfalls nur halb etwas Wirkliches zu nennen ist, nämlich das sinnende Entzücken an den schönen Dingen der Welt um uns her, die uns zwar nach unserm Vortheil nichts angehen, aber doch unser Auge erfreuen» (S. 33). Fast will es scheinen, der Renaissance-Prälat habe Kant studiert; jedenfalls schätzt auch er das interesselose Wohlgefallen an Kunst- und Naturschönheit. Ist er so aus der Idealität der Phantasie schon zur sinnlichen Wahrnehmung der sogenannten Wirklichkeit gekommen, so geht er zuletzt noch einen Schritt weiter – über Kant hinaus – und bezieht, wenn auch wiederum gemäßigt, die erotische Sinnlichkeit mit ein: «Und noch ein drittes Glück giebt es – aber sage mir doch eines: hast Du niemals ein holdseliges Weib mit ruhendem Genießen oder sanftem Begehren angeschaut?». Aber der Verstockte sieht vorläufig auch darin noch keinen «Nutzen» (S. 33).

Man sieht, die Faulheit nimmt in der Parabel die Seite der Poesie und der Schönheit ein, während der Fleiß dem prosaischen Nutzen zugerechnet wird. Jedoch ist ein gewisser Fleiß schon zur Erzeugung guten Weines nötig, und «auch Boccaccio der Uebermüthige und Ariosto der Heitere haben ihre goldnen Mären nicht anders geschaffen als mit heißem Bemühen unzähliger Tage und Nächte» (S. 3). Soweit reicht der Ehrgeiz Marsilios freilich nicht. Wenn ausgerechnet der bequeme Genießer die Faulheit seiner Landsleute und seiner Tochter kuriert, so gehört auch das zur Ironie des Autors gegenüber seinem Helden. Dazu paßt, daß der nach eigener Meinung so Kluge, am Ende von seinem Diener übers Ohr gehauen wird, der ihm den nebenbei erworbenen Wein vortrad wieder abstiehlt. Und ganz zuletzt steht der melancholische Gedanke, daß dem Absehlenden aus der Entfernung seine inzwischen, wie er, gealterte Jugendgeliebte, Marsilias Mutter, sozusagen idealisiert «in süßester Jugendschönheit zu blühen» scheint, während «er selber plötzlich in einer jungen Welt alt geworden» (S. 90) sei.

Diese Novelle ist in Hoffmanns feinstem Stil geschrieben und voll des köstlichsten Humors. Prachtvoll wogen die Perioden, die sich mit fast homerischen Anklängen – wie die «herzkränkende Arbeit» (S. 19) oder der «dumppaufdröhnende Knüttel» (S. 20) – über sich selbst lustig zu machen scheinen. Das leichte Ideal der Anmut und der Heiterkeit, das am schwersten zu erreichen ist, hat hier in Form und Stoff Gestalt gewonnen. Ja, die Anwendung des klassischen Mäßigkeitsprinzips auf die Tugend des Fleißes, den man eben auch übertreiben könne, bei gleichzeitiger Anerkennung seiner Notwendigkeit für die poetische Produktion, führt zur souveränen

Selbstironie der klassischen Ästhetik, die aber gerade dadurch ihr überlegenes Kunstbewußtsein demonstriert. Nur wer sich seines Wertes sicher ist, kann sich über sich selbst lustig machen.

Die Novelle *Die Gekreuzigten*¹⁴ ist die düsterste der Geschichten aus dem lichthellen Korfu. Etwa im 15. Jahrhundert heiratet der asketische Priester Arsenios auf bischöflichen Wunsch widerwillig die junge Alexandra, hält sich ihr aber in der Ehe fern. Jeden Anflug von Schönheit und Erotik weist er streng zurück. Als dann ein junger Mann seine Augen auf die so vernachlässigte Frau wirft, fühlt sie sich derart gefährdet, der Versuchung zu erliegen, daß sie sich ihrem Mann anvertraut. Arsenios aber betrachtet seine Ehe nach dem Bibelwort schon durch die Blicke und das Begehren als gebrochen und schreitet zum Gericht. Im Angesicht der öden Felsklippen und des Meeres fesselt er die beiden nackt in der Haltung des Gekreuzigten an zwei uralte Ölbäume. Als er sieht, daß sie sich auch im Sterben noch an ihrer Schönheit erfreuen, erschlägt er den Jüngling; Alexandra aber ist tot, als er sie losbinden will. Er stellt sich den Behörden und wird als Gotteslästerer auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

Schon in der Landschaftbeschreibung der Einleitung kontrastiert der Erzähler die beiden Welten, die «auf Korfu hart an einander gefügt» sind. Vom Bergkamm herab, der sie wie eine Mauer trennt, blickt man nach Osten in ein schönes fruchtbares Land, nach Westen aber über ödes zackiges Gestein auf eine menschenleere Küste. Beide Naturbereiche stehen auch symbolisch für die beiden Geistesrichtungen, die einander feindlich bekämpfen, für die christliche Askese und die heidnische Sinnlichkeit. Auch früher hatte Hoffmann schon angedeutet, daß im Lande der Phäaken das Christentum eigentlich ein Fremdkörper sei, der zur Naturschönheit und zum Lebensgefühl der Bewohner im Widerspruch stehe. Hier spricht er es geradezu aus, daß der Einzug des Christentums eine Revolution war, «die Herzen bis in die Tiefen erschütternd und die Gedanken umkehrend, daß sie das Schöne nicht mehr für schön hielten, daß sie ihre strahlenden Götter in den Staub stießen als verräterische Teufel, daß sie die mütterliche Erde mit ihrer Lust und Nahrung verachteten und die Freude, die anmuthsvoll unbekümmerte, aus ihren Seelen zu verdrängen suchten, um sich ganz einer wehmüthigen Himmelseligkeit zu opfern» (S. 96). Nun aber «ging abermals ein anderer, milderer Hauch über die Welt, ein neuer und doch uralter Geist; die geknebelten Seelen thaten sich wieder auf und bereiteten der Schönheit aufs Neue eine offene Bahn. Und es zeigte sich, daß die unterdrückte Flamme der Erdenlust

¹⁴ Erstdruck in: Deutsche Rundschau, Bd. 51, Mai 1887, S. 295-307.

nicht erloschen war in den tausend Jahren der selbstbetrügenden Weltabkehr, sondern nur lose verdeckt unter warmer Asche» (S. 96 f.).

Das ist etwas direkt gepredigt, und wie immer ist soviel weltanschauliche Ausführlichkeit ästhetisch bedenklich; sie bringt aber den neuheidnischen Standpunkt des Autors deutlich genug zum Ausdruck. Die Vorstellung, als habe eine tausendjährige allgemeine Askese geherrscht, bevor in der Zeit der Renaissance Sinnlichkeit und Schönheit sich wieder hervorgewagt hätten, ist natürlich ein wenig naiv und im Grunde auch nicht ganz passend zur nachfolgenden Geschichte. Denn die beiden feindlichen Prinzipien bekämpfen sich auch in der Seele des so asketisch gesinnten Priesters. Die Sinnlichkeit ist eben eine Naturmacht, gegen die sich auch Arsenios am Ende nur durch ein Verbrechen wehren kann, das seiner eigenen Religion widerspricht, wie man schon daran sieht, daß er als Gotteslästerer bestraft wird. Er ist ein Rigorist, der seine Sinnenfeindschaft weiter treibt, als sogar sein Bischof gutfindet, der ihm ja die Ehe geradezu befohlen hat, damit alles nach der Ordnung gehe. Es ist also im Grunde auch hier der Fall eines verfehlten, weil zu weit getriebenen Idealismus, den man kaum dem Christentum als Ganzes anlasten kann, wie das in der Einleitung geschieht.

Die Erotik und die Grausamkeit dieser Novelle scheinen bei Hoffmanns Zeitgenossen Anstoß erregt zu haben; am 22. 6. 1887 schreibt er an Vischer:

Die kleine Erzählung hat bereits allerlei Anfechtungen erfahren aus Gründen strengerer Sittlichkeit oder Sinnenfeindlichkeit, auch von Leuten, deren Urteil ich nicht mißachten mag. Und allerdings ist der Stoff, wie ich mir nicht verhehle, gewagt genug. Daher würde mir eine kurze Meinungsäußerung Ihrerseits über diesen Punkt von ganz wesentlichem Werthe sein, entweder befestigend oder warnend; (obgleich ich keineswegs gesonnen bin, mich mit ähnlichen Gegenständen häufiger abzugeben.) Es ist ja möglich, daß ich persönlich mich allzutief in die antike Unbefangenheit in der Auffassung sinnlicher Verhältnisse hineingelebt habe und nicht von Jedermann verlangen darf, auf diesem Wege mitzugehen. Immerhin scheint es mir auch keine ganz leichte Frage, wieweit der Erzähler auf den Geschmack oder die sittlichen Begriffe des besseren Publikums Rücksicht zu nehmen habe, dafern es nichts ganz Unvernünftiges begehrt.

Man sieht, Hoffmanns «antike Unbefangenheit», seine klassische «Auffassung sinnlicher Verhältnisse» ist gleich weit entfernt von zeitgenössischer Prüderie wie von naturalistischer Skandalmacherei.

Vischer antwortete am 25. Juni so, wie es wohl auch Hoffmann nicht anders von ihm erwartet hatte:

Wer da weiß, was den Werth bestimmt, der ist für seine Person ganz befriedigt, wenn der Stoff künstlerisch behandelt ist. Dieß ist in den Gekreuzigten ohne Frage geleistet: mit concisen Mitteln Alles in Anschauung gesetzt u. die Anschauung tief, rein keusch durchseelt. Daneben fühlt freilich auch unser Einer ein leichtes Zwicken von der Seite her, er kann es nicht unterdrücken, an die Vielen zu denken, die solchen Stoff, auch so wohl verkocht, nicht ganz verdauen: das Grausame darin u. das Nackte. Unter diesen Vielen sind nicht nur solche mit verdorbenen, sondern Manche mit sonst ordentlichen Mägen.

Er gesteht also zu, daß man auch bei Kunstwerken moralische Bedenken haben kann, sieht darin aber keinen Grund, auf solche Stoffe zu verzichten, wenn sie nur ästhetisch befriedigend bewältigt sind. Er rät Hoffmann lediglich, er möge «für diese Berücksichtigungswerthen eben auch andere Kost begeben in der Sammlung», aus dem Schlüpfrigen also keine Spezialität machen.

Als freundliches Gegenbild folgen *Die vier Büsserinnen*¹⁵, welche recht eigentlich durch die Kunst von ihrer lebensfeindlichen Askese geheilt werden. Auch hier geht es also um eine übertriebene Religiosität, die sich die vier jungen Töchter des Fürsten Azzo d'Arzignano im Kloster zugezogen haben, wo man ihnen von den Jugendsünden ihres Papas so schwarze Vorstellungen beibrachte, daß sie die fixe Idee faßten, sie an seiner Stelle abbüßen zu müssen. Als der Fürst sie nun verheiraten will, sind sie so «über die Maßen sittsam» (S. 133), so «hartnäckig fromm», daß sie allen «Wiederbelebungsversuchen» (S. 136) widerstehen und sämtliche Freier abschrecken. Nur der ältliche Pantaleone, Dichter grausam heiliger und langweiliger Oden, wird zugelassen; und mit ihm sein kluger Page Spirido, welcher es dann durch eine künstliche List dahin bringt, daß drei venezianische Edelleute doch noch zum Zuge kommen, die jüngste Tochter aber nicht seinem Herrn, wie er wollte, sondern ihm selbst zufällt.

Die phantastische Bekehrung der Büsserinnen enthält nun zugleich eine Art klassische Poetologie. Spirido verschafft sich bei den vier «Marmorgrazien» oder «Wermuthsengel» oder «Passionsblumen» (S. 139), wie sie von Spöttern und abgewiesenen Freiern genannt werden, mit einer der düsterweinerlichen Buß- und Marteroden seines Meisters Zutritt, ändert aber, nachdem sie dadurch gelinde eingeschläfert wurden, seine Tonart ganz allmählich ins Weltfreudige, um schließlich bei Ariosts Liebesgesängen zu enden, womit er den fromm-betäubten Mädchen ganz unbewußt ein Lächeln auf die Lippen und die von ihnen so verschmähte Heiterkeit ins Gemüt zau-

¹⁵ Erstdruck in: Deutsche Rundschau, Bd. 44, September 1885, S. 321-335.

bert. Der über die List eingeweihte Vater läßt die Situation in ein fröhliches Fest übergehen, auf welchem dann auch die drei Venezianer die ihnen zuge-dachten Früchte ernten.

Um die übriggebliebene Jüngste, der er inzwischen aber selbst zu tief in die Augen geblickt hat, wirbt Spirido nun für seinen Herrn, indem er die Vorzüge der Poesie und der Poeten preist. Zunächst wird freilich der «göttliche und durchaus unsterbliche Ariosto» gelobt, der «mit seiner Rhythmen Wohllaut» auch die «kühnsten Scherze der Weltlust in ein sprödes Gemüth einzuschmeicheln versteht» (S. 160). Das Wesen der Kunst wird wiederum als eine Art schöner Täuschung gesehen, welche durch die «zarte Form» (S. 160) erreicht wird, wie ja auch den sauertöpfischen Mädchen gegen ihren Willen die Illusion der heiteren Welt Ariosts aufgenötigt wurde. Dieser klassisch-idealen Kunst gelingt, was die «Witzbolde» und «Possenreißer» (S. 160) – man darf gewiß an Parallelen in der Literaturgeschichte des späten 19. Jahrhunderts denken – nicht erreichten, nämlich das Gemüt zu bezwingen und zu verändern: «Sie lauschten nur und lauschten lautlos und beglückt den wunderbaren Rhythmen und Mären Meister Ariost's, und mit jeder Minute vergaßen sie mehr sich selbst und tauchten unter in dem schmeichelnden Meer von Wohllaut und Heiterkeit, das sich fluthend an ihre Seelen drängte. Es war ihnen nicht anders, als ob sie im Traume durch einen gewaltigen Zaubergarten geführt würden, von dessen Reichthum und beseligendem Glanz sie nimmer zuvor etwas geahnt und dessen Gleichen sie auf Erden nicht für möglich erachtete» (S. 151). Die wahre Kunst schafft eine andere, ideale Welt; sie wiederholt nicht einfach, sie überwindet die unvollkommene Wirklichkeit, auf die sie aber gerade dadurch auf das angenehmste zurück-wirkt.

Hoffmanns anmutige Polemik gegen den damals modischen Naturalismus, dem er selbst natürlich als hoffnungslos veraltet und «epigonab» gelten mußte, nimmt aber noch eine weitere Wendung. Der dankbare Vater meint nun nämlich zurecht, daß der göttliche Ariost lange tot sei und leider nicht mehr belohnt werden könne. Das gibt dem guten Spirido Gelegenheit zu dieser Erwiderung: «Jeglichen großen Poeten, der nicht mehr auf Erden wandelt, ehrt ein Ueberlebender dadurch am richtigsten, daß er seine geistigen Nachkommen, die noch leben, hochhält und nach seinen Kräften belohnt und fördert. Denn auch wenn solche jüngeren Sänger die Größe ihres Ahnherrn nimmer erreichen, so dienen sie auf ihre Weise dennoch dem Ruhme desselben – wofern sie nur mit Ernst auf seinen Wegen wandeln und nicht am Gemeinen ihr Genüge finden – indem sie die Freude an der hohen Kunst in dem lebenden Geschlechte wach erhalten und künftigen größeren

Dichtern die Wege offen bewahren», nämlich «bis die launenhafte Natur wieder einen Genius» (S. 161) hervorbringe.

Dies ist geradezu eine Apologie des sogenannten Epigontums, eine Bezeichnung, die hier allerdings nicht ausdrücklich benutzt wird und die auch – beiläufig gesagt – für das damit Gemeinte seltsam verfehlt ist, da es doch gerade die mythischen Epigonen waren, denen das schließlich gelang, was ihre Väter nicht erreichen konnten. In der Kulturgeschichte ist aber jeder zwangsläufig ein Nachgeborener. Und was die Dichtkunst betrifft, so findet in ästhetischer Hinsicht immer der selbe Kampf der Gegensätze statt, der abwechselnd zur Dominanz der Form oder des Stoffs und nur selten, quasi als Durchgangsstadium des Pendelschlags, zur klassischen Ausgewogenheit führt; materiell aber ist jeder Dichter ganz von selbst modern, weil seine Erfahrungen immer der eigenen Zeit angehören. Der Begriff der Epigonalität taugt demnach nur zum Schlag- und Schimpfwort der selbsternannten Originalgenies, der «Narren auf eigene Faust», gegen alle, die sich der Tradition bewußt bleiben und sich dem Diktat des Zeitgeists widersetzen. Hoffmann läßt demgegenüber seinen Spirido ganz richtig betonen, daß die Fähigkeiten und Talente nicht in der Macht des Einzelnen liegen und daß niemand verpflichtet werden könne, ein Genie zu sein. Worauf es ankomme, sei das rechte Verständnis der Kunst, welches immer dasselbe bleibe und das man erhalten müsse, damit das Genie dann auch wirken könne, wenn es komme.

Es ist nun eine hübsche Pointe, daß dies alles auf den düster-langweiligen Dichterling Pantaleone, zu dessen Gunsten Spirido eigentlich spricht, gar nicht paßt, desto besser aber auf ihn selbst. Und deshalb wird er dann durch den einsichtigen Fürsten auch selbst belohnt. Pantaleone aber wandelt gerade nicht auf Ariosts klassisch heiteren Wegen, sondern bläst eine christliche Trübsal, die hier wieder recht neckisch die Stelle der naturalistischen vertritt. Es geht eben nicht darum, wie alle Modernisten meinen, etwas Veraltetes durch etwas Niedagewesenes zu ersetzen, sondern um den ewigen Streit des Positiven mit dem Negativen, der Schönheit und Freude mit dem Häßlichen und Traurigen, welches in sich wandelnder Gestalt auch schon immer dagewesen ist. Die Heiterkeit ist daher das große Zauberwort, das gerade in dieser Erzählung, aber auch sonst von Hoffmann beschworen wird.

Ernster und gewagter behandelt *Der blinde Mönch*¹⁶ das Verhältnis der Kunst zum Leben. Das bekannte Motiv der belebten Statue, der zauberi-

¹⁶ Erstdruck unter dem Titel *Der Mönch von Paläokastrizza* in: Nord und Süd, Bd. 36, 1886.

schen Venus, findet hier eine originelle Variante. Basilios ist zwar Mönch auf Paläokastrizza an Korfu wilder Westküste, pflegt aber die für einen solchen sonderbare Leidenschaft, antike Statuen zu suchen und zu sammeln. Wie er später selbst erzählt, kam er als Jüngling mit dem Kunstkenner Gemisthios Kephalos nach Italien und lernte insbesondere in Rom die antiken Statuen schätzen. Zwar hätten auch dort manche Christen Anstoß an ihrer Nacktheit genommen, Gemisthios habe ihn aber überzeugt, «jegliche Kleidung sei doch Menschenwerk, den Leib aber habe Gott selbst so geschaffen» (S. 189). Die kirchliche Andacht habe ihn immer rechtschaffen zerknirscht, die alten Kunstwerke aber merkwürdig erhoben «zu unendlicher Heiterkeit und verklärter Freude» (S. 190), als sei er selbst im Himmel.

Aber dann mußte er erfahren, daß «ein lauterer Genießen ohne Begierde dem Menschen nicht für immer gegeben ist» (S. 190). Besonders ein Venus-Bildwerk hat ihn so verwirrt, «daß es fast völlig den Anschein gewann, als sei es mit wirklichem Leben begabt» (S. 191). Das im Sinne Kants allein ästhetische, weil interesselose Wohlgefallen ging ihm also in erotische Begierde über. Das Kunstwerk soll zwar auch bei Kant den Schein des Lebens erreichen, aber nicht wirklich zum Leben werden. Auch sein Mentor warnt Basilios vor dieser Gefahr: «Verliere Deine Seele nicht zu tief in die Betrachtung dieses Bildes, mein Sohn, daß es nicht zum Leben erwache und Dir zum Verderben werde. Wehe dem Sterblichen, dessen blödegebornes Auge den lebendigen Leib einer Göttin sieht. Denn die Schönheit ist himmlischen Ursprungs und Wesens, und wer sie zu sich in den Staub der Erde herabziehen will, dem wird sie zum Unheil, indem sie seine Gedanken verwandelt aus dem Reinen ins Unreine» (S. 191). Und er fügt hinzu: «Darum hüte Dich, Kind, vor den Schrecken der Schönheit; laß Dein Schauen nicht Umgang haben mit der Begierde» (S. 192). Es gehe die Sage, das Venus-Bild könne zum Leben erwachen und denjenigen beglücken, der es begehrt, doch sei es in Wahrheit der Teufel, der ihn so hole.

Das ist die Binnenerzählung des Helden, der vor jenem Grauen der Schönheit ins Kloster geflohen ist, nun aber doch immer wieder auszieht, um unter den antiken Trümmern vielleicht doch jene überirdisch schöne Liebesgöttin zu finden, vor der er sich zugleich fürchtet. Dabei kommt er wiederholt auf eine kleine Insel nördlich von Korfu, wo die Bewohner ihn zwar feindlich empfangen, ein kleines Mädchen ihm aber immer kleine Fundstücke zusteckt. Daß die Kleine ihn bewundert, sieht er nicht, denn Basilios ist ja ein «blinder» Mönch. So nennen ihn die Leute, weil sein Blick immer in die Ferne gerichtet ist und das Naheliegende übersieht. Als er nach Jahren wieder einmal bei nächtlichem Gewitter an der Insel landet, glaubt er das «Trugbild» jener ersehnten und gefürchteten Göttin in antiker Nacktheit

aus dem Meer aufsteigen zu sehen. Mavra aber, das ehemals kleine, nun aufgeblühte Mädchen, die Tochter des Inselgeistlichen, bei dem der durchnäßte Basilius Aufnahme findet, weiß besser, was er gesehen hat, weil sie selbst ein nächtliches Bad im Gewitter nahm. Doch auch jetzt ist der Mönch blind für sie und ihre Zuneigung. Sie verspricht ihm eine ganz besonders schöne Marmorstatue der Liebesgöttin: «so kunstvoll ist es gemacht, als wäre es lebendig» (S. 204). Als Basilius bei Nacht im Fackelschein in die Höhle einfährt, wohin ihn Mavra bestellt hat, taucht wirklich das Bild einer schamhaften Venus vor ihm auf. Er «faltete die Hände, in wunschloser Betrachtung ruhend; die Seligkeit des reinen Schauens umfing ihn wie ein Traum» (S. 205). Dann aber spülen die Wellen sein Boot immer näher heran, die Zeichen des Lebens scheinen an der Statue immer mehr zuzunehmen, bis er endlich Tränen in ihrem Auge sieht. Vom Grausen der Schönheit erstarrt, läßt er sich umarmen und küssen. Am Morgen aber kniet Mavra «immer noch weinend vor der Leiche des Mönches von Paläokastrizza» (S. 206).

«Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheimgegeben», ist man versucht mit Platen zu sagen. Doch ist es nicht die Schönheit selbst, welche hier tötet, sondern ihr unvermittelter Übergang in die Sinnlichkeit. Solange der Mönch an das Kunstwerk glaubt, betet er, wenn auch nicht gerade christlich, so doch in gewisser Weise fromm und «wunschlos» die Schönheit an; solange bleibt sein Wohlgefallen interesselos. Das kann er auch durchaus mit seinem christlichen Gewissen und Mönchtum vereinen. Erst die Erkenntnis, daß es sich nicht mehr um Kunst, sondern um das Leben handelt, tötet ihn. Eine gewisse Skepsis gegenüber der säuberlichen Trennung der Ästhetik und Erotik, wie Kant und Winckelmann sie fordern, liegt dabei in der Leichtigkeit des Übergangs, in der Gefährdung und Bedrohung. Nicht erst der christlichen Teufelssage in Verbindung mit der zauberischen Venus, sondern schon dem antiken Pygmalionmotiv liegt die Nähe der Erotik zur Ästhetik zugrunde. Das ist gerade die «Blindheit» des Mönchs, daß er immer in die Ferne seines ästhetischen Ideals schaut, dabei aber die sinnliche Wirklichkeit der Nähe übersieht. Nur deshalb konnte diese ihn so tödlich überraschen. Auch hier also variiert Hoffmann den Fall eines überzogenen Ideals, das an der Realität scheitert. Natürlich trifft das wieder das Christentum, für das die Sinnlichkeit eine Sünde ist, aber auch eine Ästhetik, welche glaubt, die Erotik aus der Betrachtung der Schönheit völlig fernhalten zu können.

*Das Antikenkabinett*¹⁷ ist der beschwingte Ausklang der Korfu-Geschich-

¹⁷ Erstdruck in: Deutsche Illustrierte Zeitung, 4. Bd., 1886. Hoffmann schreibt auch in der Buchausgabe noch «Antikenkabinet».

ten. Die noch sehr junge, aber adelsstolze Waise Zosima will sich, anders als ihre arme Schwester mit den vielen Kindern, nur sehr reich verheiraten und findet hierzu richtig den ebenso wohlhabenden wie langweiligen Zonaras Aulichos, an dem ihr nur der banausische Name mißfällt, «denn Aulichos bedeutet etwa Hofmann und klingt den Hellenen nicht edler als uns dieser Name» (S. 225), wie der Autor mit Selbstironie erklärt. Ihre kluge Tante verlangt aber als Heiratsprobe, daß sie sich in Venedig mit dem glücklichen Familienleben der bedauerten Schwester bekanntmache und gleichzeitig unter der Führung des steifen Zonaras mit dem öden Luxusleben der Reichen. Außerdem weiß sie dem ihrer Meinung nach zur Nichte passenderen, aber leider viel weniger reichen Nikephoros auf die Sprünge zu helfen, so daß Zosima am Ende das Glück doch dem Reichtum vorzieht. Das angebliche Antikenkabinett, in das die allzujunge Heiratskandidatin niemand einließ, stellt sich als heimliche Puppenstube heraus, in der sie noch Kind sein wollte. Jetzt aber ist sie reif für lebendige Püppchen, welche nicht ausbleiben werden. Ihr heimlicher Idealismus, den sie ängstlich weggeschlossen hatte, tritt ins Leben.

Dieser Abschluß der beiden Sammlungen ist insofern ganz sinnig, als bisher meist übertriebene Idealisten, wenn sie nicht tragisch untergingen, auf ein lebensstüchtiges Maß zurückgebracht wurden, nun aber ein früh- und überreifes Mädchen von ihrem allzu unidealen Heiratspragmatismus kuriert wird, der sie, jedenfalls nach Meinung ihrer Tante und ihres Autors, unglücklich gemacht hätte. Zuletzt liegt der Akzent also auf der Idealisierung des Realen. Die entscheidende Bekehrung geschieht in einem einsamen Garten «in nutzloser Schönheit» (S. 261), wobei wieder ein Kunstwerk eine Rolle spielt, nämlich ein Relief von Amoretten, die allen Schmuck wegwerfen und stattdessen mit dem Bogen auf das Liebespaar Amor und Psyche zielen. Im Einzelnen hat Hoffmann große Kunst darauf verwandt, die Seelenregungen und Wandlungen der Heldin durch äußere Ereignisse zu reflektieren. Den bevorzugten Nikephoros läßt er geradezu klassische Posen wie die des Rossebändigers einnehmen, die sich im Gemüt des Mädchens festsetzen. Noch einmal also findet eine Bekehrung zum rechten Leben statt durch ideale Kunst.

Ein Rückblick auf die neun Korfu-Geschichten läßt erkennen, daß es durchweg um das richtige Verhältnis zwischen Leben und Kunst geht. Wirklichkeit und Ideal müssen in ein lebensstüchtiges und doch das Leben überhöhendes Gleichgewicht gebracht werden¹⁸. Idealistische Exzesse sowohl re-

¹⁸ «Idealrealismus» nennt das in einer recht verständigen Rezension Karl Hochberg (Hans Hoffmann's Korfu-Geschichten, in: Die Gegenwart, Bd. 32, Nr. 46, 12. 11. 1887,

ligiöser wie ästhetischer oder gelehrter Art sind lebensfeindlich; das poesielose Dasein ohne Heiterkeit und Schönheit ist aber auch nicht lebenswert. Hoffmann betont durchaus den Primat des Lebens, zu dessen Hebung die Kunst dient. Er besteht aber gerade deshalb auch auf der grundsätzlichen Idealität der Kunst, die das mitunter triviale Leben nicht einfach nur wiederholt, sondern ihm den Schein einer höheren Wirklichkeit verleiht. Diese Idealisierung muß aber eine bewußte sein; das Ideal darf nicht mit der Wirklichkeit verwechselt, der ästhetische Schein muß vom Künstler immer als Schein erkannt werden. Erotische Sinnlichkeit schließt diese ideale Kunst ebensowenig aus wie eine wohltemperierte Religiosität. Nur die Extreme und der Anspruch auf Ausschließlichkeit sind gefährlich.

Diese klassische Ausgewogenheit erreicht Hoffmann aber auch selbst in Form und Stil seiner Werke. Der rhythmischen Wohlgestalt seiner Satzperioden entspricht die der Komposition sowohl der einzelnen Novellen wie im Hell-Dunkel ihrer Abfolge. Die Anschaulichkeit der geschilderten Schauplätze, das mediterrane Klima, die lebensfreudige, manchmal aber auch grausame Natur unterstützt seine Absichten trefflich. Historischer Detailrealismus wird ausgeglichen durch die große unwandelbare Ähnlichkeit der Menschen und ihrer Verhaltensweisen, die selbst wiederum mäßig stilisiert sind. Hoffmanns Helden wandeln hier auf Korfu, wie diejenigen altitalienischer Novellen, an der Grenze individueller Persönlichkeiten zu idealisierten Typen. Es ist kein naturalistisches Wachsfigurenkabinett, sondern eine ariostische Galerie prachtvoll schillernder Figuren. Auch über diesen Geschichten liegt eine fast antike Anmut und Heiterkeit ausgebreitet, was durch einige scharfe dunkle Schatten nur verstärkt wird. Das skeptische Bewußtsein aber findet sich in der feinen, alles durchdringenden Ironie, mit der Hoffmann seine Personen nicht herabzieht, sondern im Gegenteil vermenschlicht und schmückt. Ihre Fehler sind oft genug auch ihre Vorzüge. Auch dieses Verständnis für die *conditio humana* nähert Hoffmanns Weltbild dem klassischen Humanismus.

Einige Jahre später ließ Hoffmann den Aufsatz *Die Phäakeninsel Korfu*¹⁹ folgen, in dem er Landschaft und Menschen noch einmal beschreibt. Darin finden sich manche Anklänge an bekannte Erzählmotive, und auch so vertraute Schauplätze wie das Dorf Gasturi treten wieder vor Augen. Wie wenig schulmeisterlich der amtsflüchtige Lehrer einem verstaubten Klassizismus

S. 314-316). Weniger erheblich ist eine wohlwollende anonyme Rezension (Geschichten aus Korfu, in: Die Grenzboten, 46. Jg., 1887, 4. Vierteljahr, S. 627-635), in der aber auch vom «realistisch-romantischen Phäakenlande» (S. 628) die Rede ist.

¹⁹ Vom Fels zum Meer, 12. Jg., 1892/93, S. 595-606.

anhängt, sieht man etwa an seiner Kritik an der Namensänderung der Insel (S. 602):

Der neuhellenische Dampfklassizismus ist freilich offiziell wieder zum antiken Kerkyra zurückgekehrt, getreu seinem echt schulmeisterlichen Bestreben, zwei Jahrtausende der Geschichte vornehm zu ignorieren und selbst die Sprache möglichst auf den antiken Stand zurückzuschrauben: das bedeutet aber noch mehr, als wenn uns zugemutet würde, fortan in der Sprache Walthers von der Vogelweide zu reden und zu schreiben, denn diese steht unserm Hochdeutsch viel näher, als das wirklich gesprochene neugriechische Idiom der klassischen Schriftsprache. Es gibt also doch auf Erden ein Volk, das uns Deutschen an schulmeisterlicher Weisheit noch über ist.

Es geht ihm nicht um äußerliche Reminiszenzen an eine bessere Vergangenheit; schon in der Erzählung *Der Erzengel Michael* wurden ja die homerischen Gelehrtenpedantereien verspottet. Es geht Hoffmann um eine klassische Geistes- und Stilhaltung, die den Idealismus mit der Sinnlichkeit harmonisch verbindet. Sie ist von den Zeitumständen und Stofflichkeiten unabhängig und findet sich ebensogut an der Ostseeküste wie auf Korfu.

Gegen Ende des Aufsatzes bringt Hoffmann noch eine ästhetische Betrachtung. Er zitiert Homers Beschreibung Scherias aus dem 13. Gesang der *Odyssee* und meint dazu, sie sei zwar, auf Korfu bezogen, nicht «wissenschaftlich exakt», erreiche aber dennoch «den Schein vollkommener Wahrheit», da sie die Atmosphäre eines «Feenmärchens» treffe; «und darum müßte jede realistisch getreue Schilderung unrichtig werden, weil sie diesen Märchenzauber nicht wiedergeben könnte» (S. 604). Von der realistischen unterscheidet sich die poetische Wahrheit, und nur diese hat wirklich Bestand. Auf und bei Korfu hätten sich wichtigere welthistorische Dinge ereignet «als die glückliche Bergung eines schiffbrüchigen Gutsbesitzers von Ithaka»; und dennoch werde man auf der Insel immer nur an Homers Phäakenland denken. «Denn alle die großmächtigen Thaten sind vergangen und ihre Wirkungen in fernen Wellenringen ins Unsichtbare verlaufen, was der Dichter aber gesehen hat, das ist alles noch heute wahr und lebendig wie vor Jahrtausenden; es war das Wesentliche, das Bleibende des Landes und Volkes, was er uns geschildert hat» (S. 606).

Die Tatsächlichkeit ist vergänglich; die bleibenden Ideen aber stiften die Dichter. Dieser Idealismus wird jedoch in einem antiken und auch im deutschen Sinne klassisch, weil er keine abstrakte Ideologie zuläßt, sondern die sinnliche Anschaulichkeit erstrebt, nämlich mit Kant «den Schein vollkommener Wahrheit». Hoffmann geht aber in der ästhetischen Einbeziehung der

Sinnlichkeit, also in der Richtung, in der schon Schiller über Kant hinaus wollte, noch einen Schritt weiter. Und hierfür dürfte ihm die Ästhetik Vischers zum Vorbild gedient haben. Jedenfalls bekennt sich Hoffmann in seinem ersten Brief an Vischer vom 19. 5. 1883 als dessen «Schüler», der dem Studium seiner «Schriften die erste kräftige Anregung sowie dauernde reiche Förderung in der eingeschlagenen Lebensrichtung verdankt». Und Vischer antwortete ihm am 25. Juli kurz aber sehr zustimmend über seine älteren Novellen: «Dieß ist Poesie – objectives Bilden, das aber aus dem Centrum holt u. ins Centrum trifft».

Vischer beginnt sein ästhetisches Hauptwerk recht eigentlich mit einer Kant-Kritik:

Kant hat eine «unüberwindliche Kluft» zwischen der Sphäre des Verstandes und der Vernunft und zwischen dem Boden ihrer Gesetzgebung, der Natur und der Freiheit, befestigt. So lauten bei Kant die Gegensätze; eigentlich ist es eine Kluft zwischen der Idee und ihrer Wirklichkeit.²⁰

Er kritisiert dann aber ausführlich die Art, wie Kant nachträglich doch von der Idee her einen künstlichen Übergang in die Natur konstruiert habe. Vischer betont hingegen, daß schon in der Natur selbst etwas liegen müsse, was der Geist als schön oder häßlich erkenne, macht also einen Schritt weg vom subjektiven Idealismus und hin zur sinnlichen Objektivität, ohne doch das Schöne ganz in diese zu verweisen. Subjekt und Objekt, Idee und Wirklichkeit haben vielmehr gleichermaßen ästhetische Bedeutung: die Schönheit entsteht in ihrem Zusammenwirken. Ähnlich lassen sich auch in Hoffmanns Novellen, bei grundsätzlicher Zustimmung, kleine Seitenhiebe gegen Kant erkennen; in seinem Roman *Der eiserne Rittmeister* von 1890 bedenkt er übrigens auch dessen kategorische Ethik mit freundlicher Ironie. Und die Tendenz der Geschichten aus Korfu ist überwiegend eine Kritik an übertriebenem Idealismus und eine Verteidigung der Sinnlichkeit, jedoch so, daß ein gemäßigter Idealismus grundsätzlich gewahrt bleibt.

²⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 3 Bde, Stuttgart 1847-58. Zitiert wird die 2. Auflage, hsg. v. Robert Vischer, 6 Teile, München 1922 f., hier Teil 1, § 3, S. 13. – Wem dieses Werk, das der Autor später einer grundlegenden Selbstkritik unterzog, vorläufig zu monumental ist, kann Vischers Grundsätze leichter in der posthumen Ausgabe seiner Vorträge nachlesen: *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik*, hsg. v. Robert Vischer, Stuttgart u. Berlin, 3. Aufl. 1907. Zu Vischers Hauptsatz, daß die Spaltung der Weltbetrachtung in Natur und Geist, Wirklichkeit und Idee in der Schönheit überwunden werde, welche somit anschaulich gewordene Philosophie sei, vgl. hier in aller Kürze den Schluß von § 6 (S. 98 f.) und § 8 (S. 150 f.).

Vischer verlangt denn auch, das dichterische Stilideal «in einer Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare» zu suchen. Den Gegensatz der Stilrichtungen in modern-realistisch-individuell und antik-idealistisch-allgemein, «wo unter dem Einflusse des großen Briten die gesättigte Farbe der vollen Lebenswahrheit und wo dagegen die generalisierende Allgemeinheit des Idealismus durchdringt», will er überwinden hin zur Synthese einer idealistischen Sinnlichkeit oder sinnlichen Idealität. Diese Mitte sei «das Ziel unserer Poesie»²¹. Und dieser poetische Realismus ist gewiß auch das Ziel der realistischen Poesie Hoffmanns, die im Sinne Vischers das Häßliche und Komische, zur Not auch das Unmoralische und sonstwie Bedenkliche für den angestrebten harmonischen Gesamtzweck benutzt, insbesondere aber den Humor der Selbsterkenntnis aller menschlichen Schwächen²². Ein antikisierender gelehrter Klassizismus wäre ihm eine tote Einseitigkeit, eine «Modejournalwelt», wie Vischer sagt²³, eine Sünde wider den Geist des Lebens.

Nun bestand diese Gefahr im Zeitalter des immer unpoetischer und schließlich naturalistisch werdenden Realismus weniger als die umgekehrte. Wenn Hoffmann dennoch die Sinnlichkeit des Idealismus betont, dann eben um mit Vischer zu zeigen, daß die poetische Welt der Phantasie keineswegs im Widerspruch zur Realität stehen muß, daß vielmehr auch für sie der Anspruch gilt, den Schein der Wirklichkeit und Lebenswahrheit zu erzeugen, über den sich dann der Humor wissend erhebt. Die Verbindung von Phantasie und Realismus, Idee und Wirklichkeit ist ihm die klassische Mitte zwischen den verfehlten Extremen. Allerdings darf das nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch ihm die idealistische Grundlage der Kunst immer erhalten bleibt: sie bewirkt nur die Illusion des Lebens, nie dieses selbst. Die ästhetische Sinnlichkeit ist eine innerliche; sie findet in der Phantasie statt. Mit dieser sinnlich-klassischen Ästhetik wurde Hoffmann ein immer unzeitgemäßerer Dichter, der nur wenige Jahre nach seinem Tod gänzlich dem Vergessen verfiel. Es gibt aber Zeiten, denen nicht gemäß zu sein und von denen vergessen zu werden, eine Auszeichnung ist.

²¹ Vischer, *Aesthetik*, Teil 6, § 849, S. 65 f.; vgl. *Das Schöne und die Kunst*, § 7, S. 105 f.

²² Vgl. *Das Schöne und die Kunst*, § 10, über das Häßliche und das Komische, über den Humor insbesondere S. 187.

²³ *Das Schöne und die Kunst*, § 10, S. 174, und öfter.

Arturo Larcati
(Verona)

*La nascita del Romanticismo dallo spirito della Empfindsamkeit
Il primo Novalis tra Voltaire e Schiller**

Voltaire konnte mit der reinen Vernunft noch Geschichten erzählen; fünfzig Jahre später mußte es schon heißen: «Vernünftiger leer geweitet».
(Peter Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*)

L'evoluzione psicologica ed estetica di Novalis¹ prima della sua adesione al movimento romantico si può comprendere a fondo solo a partire dalle posizioni che questi di volta in volta, e cioè negli anni tra il 1790 e il 1794, assume di fronte all'Illuminismo francese e al Classicismo tedesco. In particolare, chi vuole orientarsi in questa complessa e mutevole costellazione culturale fa bene ad osservare l'atteggiamento di Hardenberg nei confronti di due figure-guida del tardo Settecento europeo come Voltaire e Schiller. Il primo perché diventa ben presto la figura più rappresentativa – per quanto di segno negativo – del movimento dei Lumi² e resta l'unico letterato francese cui Novalis dedichi la sua attenzione in diversi momenti della sua opera³. Schiller invece – a detta sia di Novalis stesso che dei suoi

* Ringrazio di cuore il Prof. Pier Carlo Bontempelli (Univ. Di Chieti-Pescara) per le sue preziose osservazioni sul mio lavoro.

¹ Le opere di Novalis vengono citate dall'edizione *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart, 1960segg., con il numero del volume e della pagina tra parentesi.

² Sulla fortuna di Voltaire in Germania cfr. H. A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe*, Heidelberg, 1917, che non analizza comunque le posizioni dei Romantici.

³ A differenza di Voltaire, nell'opera di Novalis altri autori francesi del calibro di Racine, Corneille, Diderot o Rousseau vengono appena nominati; fa eccezione D'Alambert – ma solo come filosofo e solo più tardi – che diviene un punto di riferimento per il progetto romantico di «enciclopedia» dell'*allgemeines Brouillons* (1798-1799). Sul rapporto Novalis-D'Alambert cfr. H. Schanze, *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*, Nürnberg, 1966, pp. 114-150.

biografi⁴ – rappresenta un'esperienza decisiva in senso positivo, dato che il giovane poeta lo apprezza sia come drammaturgo che come storico e teorico dell'arte facendo di lui sin dall'inizio il suo mentore naturale. Data la centralità del ruolo che i due autori vengono ad assumere per Novalis è naturale che il giovane poeta li accosti più di una volta in funzione polemica. Così, ad esempio, per screditare la fama di Voltaire come scrittore e la sua autorità di letterato, Novalis si serve di argomenti che attinge dalle sue letture schilleriane e in una lettera del 1791, nel suo entusiasmo per il pathos morale del *Don Carlos*, non esita a bollare in blocco come frivola l'opera del francese:

Eine einzige, erhabene, moralische Stelle im Don Karlos ist mehr werth als Voltairs Candide und mehr werth vielleicht im Auge der Nemesis der schönen Künste als seine Werke zusammengenommen. (IV, 101)

Due circostanze di rilievo relativizzano, tuttavia, questa constatazione: non solo si trovano – a ben guardare – affermazioni contrastanti su Voltaire, ma nemmeno le idee schilleriane vengono recepite da Novalis così come sono. Ed infatti, due anni dopo questa lode incondizionata, Novalis rovescia la sua posizione e in una lettera al fratello Erasmus prende le parti dell'autore francese:

Wielands Schriften scheinen mir für Dich äußerst zweckmäßig zu seyn; so wie überhaupt mehr heitre, lebensweise Schriftsteller als gespannte, fantasiereiche, individuellere. Schiller garnicht. Viel Geschichte und Reisebeschreibungen; doch besonders, die zugleich geistvoll geschrieben sind. Philosophie und Verse sind jetzt für Dich nichts nütze und die leztern werden es nie seyn. Die Philosophie kann Dir einst Bedürfniß werden; aber jetzt ist sie es noch nicht. Von Romanen lies wenige und von diesen auch nur solche, die mit freyen, unbefangenen, heitern Geist geschrieben ganz heitre Laune athmen und dem Genius des Lebens und der Wahrheit gewidmet sind. Voltaire ist für Dich der gesundeste, heilsamste Schriftsteller. (IV, 117-118)

Ma anche questa rivalutazione del francese non rimane l'ultima parola di Novalis. Dal 1798 egli riprende infatti una posizione critica nei confronti di Voltaire, lo definisce «einen der größten Minuspoëten, die je

⁴ Cfr. per tutti F. Roder, *Novalis. Die Verwandlung des Menschen. Leben und Werk. Friedrich von Hardenbergs*, Stuttgart, 1992, p. 101segg.

leben» (II, 326), e fa del suo *Candide* il prototipo della prosaicità in letteratura.

Tali oscillazioni sono dovute al fatto che il confronto con Voltaire e Schiller segna le tappe di un faticoso e contraddittorio processo di emancipazione dal movimento dei Lumi, che è allo stesso tempo la continuazione del progetto illuminista sotto un segno diverso: mentre Voltaire rappresenta gli aspetti negativi dell'epoca dei Lumi che vanno abbandonati, l'estetica e l'etica di Schiller sembrano invece indicare la nuova via da percorrere per risolvere i problemi che tale epoca ha lasciato irrisolti⁵. Il nostro studio intende allora isolare – meno sommariamente di quanto sia stato fatto sinora⁶ – i diversi «stadi dell'Illuminismo» (Klaus Peter)⁷ nell'opera del primo Novalis allo scopo di fornire un contributo alla preistoria del pensiero romantico. La prima parte del lavoro analizza la polemica giovanile nei confronti della cultura dei Lumi, cui Novalis rimprovera di essere diventata una cultura dell'intelletto e di aver provocato in Germania fenomeni negativi come l'egemonia unilaterale dell'ingegno, della poesia galante e dei codici di comportamento importati dalla corte di Luigi XIV. Per cercare di invertire questa tendenza, che lui giudica negativa, e promuovere un rinnovamento culturale Hardenberg vuole far leva sulla spontaneità della poesia anacreontica e rococò da una parte e sui valori patriottici della nazione dall'altra. Ciò che unisce i due punti di vista del suo progetto di riforma è, a suo parere, lo spirito del Pietismo e della *Empfindsamkeit*: sia la cultura pietista che quella del sentimento si basano sul principio della natura, che Novalis vuole sostituire alle norme estetiche e morali della civilizzazione di provenienza francese. La seconda parte riguarda l'adesione entusiastica di Novalis al progetto di rinnovamento culturale elaborato da Schiller. Nelle lettere del 1791, il giovane poeta saluta nell'autore del *Don Carlos* il teorico dell'arte che in base al suo concetto di bellezza morale ha ridefinito il rapporto tra arte e morale, assicurando all'arte la sua autonomia da sfere di influenza esterne (religione, filosofia e

⁵ Cfr. E. Behler, *Le premier romantisme: crise des Lumières*, in: *Revue Germanique Internationale* 1 (1995), pp. 11-29; M. Frank, *Aufklärung als analytische und synthetische Vernunft. Vom französischen Materialismus über Kant zur Frühromantik*, in: *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von J. Schmidt, Darmstadt 1989, pp. 377-403; S. Vietta, *Frühromantik und Aufklärung*, in: *Die literarische Frühromantik*, hrsg. von S. Vietta, Göttingen, 1983, pp. 7-84.

⁶ Cfr. H. Schanze, *Romantik und Aufklärung*, cit.

⁷ Cfr. K. Peter, *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*, Wiesbaden, 1980.

stato), senza per questo comprometterne le finalità etiche e conoscitive. Nel progetto schilleriano di educazione estetica Novalis coglie la possibilità di superare il razionalismo illuminista, che a suo parere non era stato in grado di motivare l'uomo all'agire morale. Ma nello stesso momento in cui si appoggia ai poeti del Rococò e a Schiller in funzione antifrancese, Novalis fa già il primo passo per superare anche le posizioni dei suoi modelli. Infatti, nell'appropriarsi dei concetti poetologici centrali del Settecento (ingegno, grazia morale, fantasia), Hardenberg li interpreta da una prospettiva che prelude a quella del pensiero estetico del primo Romanticismo. Novalis paga sì il suo debito nei confronti della cultura settecentesca dato che la distanza dagli estremi e la volontà di conciliazione che emergono dal suo approccio non sono comprensibili senza il riferimento ai modelli sintetici delle estetiche di Shaftesbury, Hemsterhuis, Herder, Schiller, che si ispirano ai principi di unità, totalità ed equilibrio; d'altro canto – e questo è l'aspetto che qui si vuole porre in primo piano – le riflessioni del primo Novalis offrono una prova precoce del procedimento romantico della *Entgrenzung*, che con continui cambi di prospettiva e contestualizzazioni diverse libera i concetti dai confini loro assegnati e segna con questo il rifiuto di definizioni ultimative e di un pensiero sistematico. Ciò che in ogni caso emerge da questa operazione è il rifiuto della cultura intellettualistica dei Lumi, che diventa ancora più marcato quando si tocca la delicata questione dell'esaltazione fantastica (*Schwärmerei*) e dei suoi *pendant* (l'ipocondria o la malinconia), perché qui l'atteggiamento degli Illuministi – Voltaire in testa – si è rovesciato a suo parere nel dogmatismo e nel pregiudizio. Nella terza parte del presente lavoro si intende pertanto mostrare come Novalis, pur riconoscendo i pericoli della *Schwärmerei*, non la rifiuti in blocco come i suoi antagonisti francesi, bensì cerchi piuttosto di combatterne gli effetti negativi affidandosi, a seconda delle circostanze, a delle cure basate sugli effetti «balsamici» o «omeopatici» della letteratura. In tal senso, laddove la letteratura deve divertire o rilassare ed essere ispirata al buon senso e a una «filosofia di vita» come quella di Wieland, che privilegia le virtù del giusto mezzo e della moderazione, Novalis preferisce le commedie francesi o i romanzi di Wieland e di Voltaire ai drammi di Schiller. Ciò non significa però che egli rinneghi il primato della moralità tanto caro a quest'ultimo, e difatti nelle lettere del 1793 tale primato diventa, insieme all'idea rousseauiana della fanciullezza incorrotta, la base per una polemica contro il concetto pedagogico della *Zivilisation* illuminista. Novalis non lascia quindi dubbi sul fatto che l'apprezzamento di Vol-

taire è soltanto contingente e non costituisce il punto di partenza per un cambio di rotta nei confronti dell'Illuminismo. La feroce ironia e la drasticità di alcuni frammenti risalenti al periodo romantico chiuderanno una volta per tutte la discussione sull'autore francese.

I. Pietismo, *Empfindsamkeit* e patriottismo culturale

L'ambiente culturale in cui Novalis cresce come poeta è quello del tardo Illuminismo, ma la sua visione ideale delle *lumières*, amalgamate felicemente con il Pietismo e la *Empfindsamkeit*, si differenzia radicalmente dall'Illuminismo razionalista, rappresentato in Germania da Gottsched e dai gottschediani⁸. Per questo Hardenberg s'impegna fin dal principio a difendere la poesia anacreontica tedesca, ponendola nettamente al di sopra della poesia galante francese e dei cultori di questa in Germania. In un frammento del 1789 fa della poesia anacreontica (II, 16-17) il prototipo di una poesia naturale o *empfindsam*, cioè legata al sentimento, e nello stesso tempo riduce il genere galante a una dimostrazione di arguzia che resta superficiale, perché non va oltre un razionalismo che nel motto di spirito mostra la sua povertà e i suoi limiti:

Diese reizende Naivität, Wahrheit und Natur sind die größten Reize der lyrischen Stücke Anakreons und sie werden dadurch für uns nach so vielen Jahrhunderten, da die Sitten (sich) so sehr geändert haben, noch interessant und angenehm. [...] Oft sah ich Stücke neuerer Dichter den Oden Anakreos, seinen reizendsten Stücken vorziehen, und warum? man fand mehr Wiz drin als in jenen Alten, als wenn Wiz tiefes Naturgefühl an Werth überträfe. Unsré Gesänge sind nie übersetzt, und gefallen so sehr in Frankreich, weit besser als die Lieder Anakreons, die alle Nationen doch gern lesen. Und woher dies? Weil die Franzosen überhaupt weit tändelnder, als zärtlich sind mehr den Wiz lieben als fein Gefühl. Und unsre Lieder sind auch deswegen mehr mit Spitzfündigkeit angefüllt, besitzen wenig Einfalt und Natur, aber mehr Wiz. Ich nehme die aus die in alten Zeiten bey uns gemacht wurden. Denn diese haben Einfalt, Natur und Gefühl genug, aber nur zu wenig Geschmack. (II, 16)

Nella polemica contro la poesia galante Novalis convoglia tutta la diffusa irritazione contro il predominio della cultura francese, che nella seconda metà del Settecento unisce nei paesi di lingua tedesca autori così di-

⁸ Cfr. in generale G. Sauer, *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in: *Die literarische Frühromantik*, cit., pp. 85-111.

sparati come Bodmer e Breitinger, Klopstock, Lessing e Herder, per limitarsi a nominare solo i più noti. Come manifestazione di una raffinata cultura di corte e di una letteratura divenuta già classica, la lingua francese godeva nel secolo diciottesimo un'alta reputazione; grazie alla sua eleganza e duttilità era considerata più consona all'espressione poetica del tedesco, una circostanza che Novalis stesso conferma involontariamente nel frammento su Anacreonte nel momento in cui non sa affiancare a "galant" nessun termine corrispondente della sua lingua madre. Mentre in Francia non si perdeva occasione per esaltare il primato della cultura francese, tanto che Voltaire, in una sua celebre opera del 1751, definiva il secolo di Luigi XIV come l'apice del progresso artistico, filosofico e politico dell'Occidente, nei paesi di lingua tedesca si rimproverava alla cultura francese di voler imporre, sulla scorta della sua presunta superiorità, la sua egemonia in Europa e di impedire la nascita sul suolo tedesco di una letteratura nazionale. Si capisce pertanto come Novalis, per legittimare le forme autoctone di letteratura, non possa fare a meno di squalificare i modelli francesi. Con argomenti che avrebbero potuto essere anche degli autori ricordati sopra, egli prende di mira il razionalismo in poesia e, pur senza nominarlo direttamente, si scaglia contro Gottsched. Nella sua estetica, quest'ultimo aveva preteso dal poeta più arguzia e ingegno che intensità del sentimento, più cultura che emozioni autentiche, imponendo la fedeltà alle regole del «buon gusto», eterne e immutabili come i dettami della ragione. Novalis pensa invece che la poesia non debba affidarsi né all'erudizione del *poeta doctus* né all'ingegno o ad ogni altra capacità combinatoria di tipo razionale, bensì restare fedele alla sua sostanza naturale. Per questo motivo egli si impegna in una difesa ad oltranza dei diritti di ciò che per lui è il sentire originario ed emotivo dell'individuo nonché della spontaneità e dell'immediatezza creativa: «Ein anakreontisches Lied ist das Werck eines Augenblicks nicht der kalten Überlegung. Es ist ein Impromptü» (II, 17). Nel suo pensiero, difesa antirazionalista della poesia anacreontica o rococò ed entusiasmo per la patria in funzione antifrancese si integrano a vicenda e discendono da un principio comune. Come poeta che non ha ancora trovato uno stile proprio, nelle sue liriche giovanili Novalis si ispira di preferenza ai modelli del Rococò tedesco (Bürger e Wieland), perché trova in questo stile le forme convenzionali più adatte a esprimere il suo bisogno di naturalezza e semplicità⁹. Contemporaneamente, in nome della fedeltà alla natura, egli si impegna, da buon patriota, a difendere i valori della lettera-

⁹ Cfr. A. Wolf, *Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis*, Uppsala, 1928.

tura e della cultura tedesche. Nella poesia *An die Grazien*, ad esempio, Wieland viene esaltato per le sue virtù patriottiche: «Ihr wart bis jezt vorzüglich den Franzosen / Nur hold, taub Teutonidens Flehn – / Doch Wieland kränzte euch mit Deutschlands jungen Rosen – / Und ihr erhöret den!» (I, 447). Più tardi Novalis dirà in questo senso a proposito di Schiller: «Stolzer schlägt mein Herz, denn dieser Mann ist ein Deutscher [...]» (IV, 94). Per questo, il suo credo estetico si accompagna di frequente – come nel frammento su Anacreonte – a una *Kulturkritik* che prende di mira le norme estetiche ed etiche importate dalla cultura di corte francese, che vengono considerate responsabili della decadenza del gusto e della morale in Germania: «Jeder unsrer Schritte, die wir jezt thun, entfernt uns mehr von der Natur; ihr Colorit schient uns nicht lebhaft genug, wir suchen Schminke.» (II, 17)

Se in numerosi testi Novalis introduce le opposizioni *Tändelei-Zärtlichkeit*, *Witz-Gefühl*, lo fa per illustrare il contrasto tra il suo ideale del pietista virtuoso e il *viveur* rococò, e nessuno rappresenta agli suoi occhi meglio di Voltaire la propensione al motto di spirito e ai frivoli divertimenti mondani. Nel dar vita a questa polemica Hardenberg ripropone la *fable convenue* del giovane Arouet che per cercare rifugio dalla noia procuratagli dagli studi di giurisprudenza entra nel cosiddetto *Circle du temple*, dove sarebbe stato iniziato ai piaceri della carne e avrebbe composto poesie satiriche in stile galante. Ciò gli avrebbe valso la fama di libertino e di autore irriguardoso e pungente. A dar forma a questa immagine del filosofo ha contribuito anche il suo noto amore per la vita di corte e la sua frequentazione di castelli popolati dalla nobiltà gaudente di Francia.

Come antitesi al mondo del Rococò, di cui mette in risalto la spensieratezza e l'edonismo, Novalis propone una visione pietista o *empfindsam* di naturalezza e di semplicità centrata sull'autenticità del sentire e sull'integrità morale. In una lirica giovanile del 1789 intitolata *Die zwei Mädchen* il conflitto viene allegorizzato nelle figure di due ragazze, tra cui deve decidersi un giovane nel quale non è difficile riconoscere Novalis stesso (I, 498-499). Mentre una vorrebbe attirarlo nella sfera dei «dolci giochi» del dio Amore e del divertimento mondano, l'altra cerca la solitudine della natura per trovare serenità e tranquillità:

Die lacht und tändelt, fließt von Scherzen über,
Entzückt durch Witz, bezaubert durch Verstand,
Springt tanzt und hüpf, wenn Karoline lieber
Allein am traulichen Klaviere stand.
Die spottet bitter, liest Voltairs «Pucelle»,

Liebt Putz und Tanz, Redouten, Komödie,
 Wenn jene sich gestreckt an süßer Quelle,
 Von Gottern und von Bürgern Freuden lieh. (I, 498)

Le due ragazze rappresentano due stili di vita e due concezioni del mondo inconciliabili tra loro: mentre Karoline difende i valori pietisti della solitudine, della modestia e della virtù, Minchen invece incarna la seduzione della vita elegante, raffinata e spensierata. Così come i piaceri della mondanità vengono considerati superficiali e avulsi dalla realtà autentica, anche la vera bellezza – continua Novalis in una poesia dello stesso anno intitolata *Die Natur* (I, 467-468) – non può essere il risultato dell'eloquenza verbale, della galanteria o di una raffinatezza dettata dai rituali del comportamento a corte, ma deriva esclusivamente dalla semplicità e dalla naturalezza:

Auch Klugheit kann nicht schöner machen,
 Und auch nicht die Coquetterie,
 Nicht Witz, nicht ein erzwungnes Lachen,
 Und nicht des Reizenden Kopie.
 Auch durch gezwungene Gebärden
 Wird man nicht schöner, nein, denn nur
 Durch Eins kann jede hübscher werden,
 Dies einzige ist die Natur. (I, 467-468)

Non è difficile ritrovare nei motivi delle due liriche l'opposizione ricorrente in tutto il Settecento tra il borghese tedesco e l'uomo di corte francese, tra il pietista devoto legato alla natura e il libertino corrotto e materialista, e cioè l'opposizione attraverso la quale l'*intelligentia* tedesca più desiderosa di autonomia da una parte cerca tradizioni e modelli autoctoni in cui identificarsi e dall'altra, per potersi definire anche *ex negativo*, costruisce stereotipi negativi da cui potersi distanziare¹⁰. A questo punto, le prese di posizione sinora delineate ci consentono di trarre un primo bilancio critico. Abbiamo visto che all'Illuminismo francese Novalis rimprovera l'impostazione unilaterale di tipo intellettualistico e razionale e che la sua proposta alternativa è centrata sul culto del sentimento professato dal Pietismo e dal suo *pendant* secolare, la *Empfindsamkeit*. Tale culto esalta in aperta polemica col Rococò francese e con Voltaire i valori della natura e della virtù. Ora, ci sembra che le critiche che Novalis rivolge al Rococò

¹⁰ Cfr. G. Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation*, Wiesbaden, 1961.

francese e a Voltaire siano molto contraddittorie, e questo per diverse ragioni. Anzitutto, la perentorietà con cui il testo su Anacreonte e le poesie giovanili affermano il primato del Pietismo e della *Empfindsamkeit* non trova conferma nella sensibilità che si sta formando nel giovane poeta: il Pietismo, con il suo senso della virtù e del dovere, e il Rococò sensuale e gaudente rappresentano per Novalis non solo e non tanto astratte costellazioni letterarie; si tratta per lui di concreti stili di vita, che gli si parano di fronte nelle figure del padre e dello zio, e contemporaneamente si tratta dei due poli tra i quali lui stesso si trovava ad oscillare, senza sapersi decidere. I biografi ricordano unanimemente che dal padre Novalis aveva ricevuto il senso pietista di una religiosità vissuta interiormente e che era rimasto particolarmente influenzato dalla comunità dei cosiddetti Heranhuteriani. Allo stesso tempo però la sua natura sensuale lo porta a sentirsi attratto dalla filosofia di vita aperta ai piaceri mondani che praticava lo zio. Dal momento che questa filosofia lo attira nella sfera dei valori del Barocco, nascono dei conflitti interiori che sul piano estetico si traducono in una irritante discrepanza di giudizi sul Rococò. Laddove ritroviamo Voltaire a rappresentare il Rococò, quel movimento viene sempre descritto come una cultura basata sull'intellettualità, caratterizzata da attributi come la superficialità, il materialismo e il libertinaggio. In questo senso Novalis dirà più tardi del filosofo francese: «Schade um ihn, daß seine Welt ein Pariser Boudoir war» (II, 537, Nr. 56). Non appena invece il discorso tocca i poeti tedeschi del Rococò come Bürger, Gotter o Wieland, ecco che questi diventano campioni di serietà, naturalezza e virtù. La stessa discrepanza si ritrova nel giudizio sui concetti guida del Rococò, *Witz* e *Laune*: riferiti a Voltaire e ai letterati francesi, assumono una colorazione decisamente negativa; nel momento in cui invece rappresentano l'arte di Wieland, cambiano subito di segno e riflettono subito una luce del tutto positiva. La professione di fede nei confronti del Barocco tedesco non dipende comunque soltanto da fattori psicologici ma, come si è già ricordato, ha le sue ragioni estetiche; problematico resta in ogni caso il fatto che Novalis, tutte le volte che riconosce la sua congenialità con lo stile di Wieland o Bürger, nega in linea di principio qualsiasi influsso di forme imparentate provenienti dalla Francia. Va da sé che, dati i rapporti di stretta dipendenza che intercorrono tra il Rococò tedesco e quello francese, Novalis non può giustificare in modo plausibile un giudizio così contrastante. Infine non va dimenticato che tutte le volte che, per prendere posizione contro Voltaire, le poesie giovanili si servono delle forme del Rococò, il con-

tenuto della polemica viene automaticamente messo in discussione dalla retorica del discorso¹¹. Su quest'ultimo punto vogliamo ritornare anche in seguito.

II. Teoria della grazia morale e «anima bella»: Schiller

Se prestiamo fede alle lettere del 1791, incontrare Schiller significa per Novalis trovare la spinta ad uscire dalle difficoltà psicologiche legate all'instabilità del suo carattere e allo stesso tempo un modello estetico in cui riconoscersi appieno. Nella persona di Schiller¹², di cui frequenta le lezioni di storia a Jena nel semestre invernale 1790-1791, Novalis ammira il rappresentante della grazia morale, nei suoi scritti la più convincente sistemazione teorica dello stesso concetto¹³. Da una parte, Schiller e il suo Posa nel *Don Carlos* sono a suo giudizio rappresentanti privilegiati della *sittlichen Grazie* perché incarnano un ideale di superiore umanità, in cui si appianano le contraddizioni dell'individuo moderno. Entrambi sono «anime belle» in quanto in loro emozioni e ragione agiscono in sintonia, cosicché si comportano istintivamente in modo morale. Dall'altra, la grazia morale diventa per Novalis il concetto-guida del progetto schilleriano di educazione estetica. Sulla scia di Schiller, Novalis è convinto che un'arte basata sul principio della bellezza morale può raggiungere le sue finalità etiche in modo più efficace di quella illuminista, cosicché acquisisce nuovi argomenti per polemizzare con Voltaire.

Nella sua analisi delle poesie di Bürger, cui Novalis esplicitamente si richiama, Schiller fa riferimento agli ideali etici dell'Illuminismo, cercando tuttavia una via di mezzo tra il rigorismo morale dei sostenitori dei Lumi da una parte e le concessioni, a suo giudizio eccessive, fatte da Bürger al gusto delle masse. Secondo Schiller, la colpa di Bürger è di aver fatto un

¹¹ Cfr. un canto conviviale del 1789, che accusa Voltaire di superficialità, perché la sua *Pucelle* (1762) presenta una realtà tutta artificiale, priva di sostanza vitale: «Selbst, Brüderchen, wo Teufelchen sich letzen / Bei Voltaires lustgem Schwank, / Sind Flammen nicht, glaubt mirs, trotz allen Götzen, / Ist Punsch und Rundgesang» (*Punschlied*; I, 519).

¹² Le opere di Schiller vengono citate dall'edizione *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Essen o.J. (Neuaufgabe der Säkularausgabe in 16 Bänden der J. G. Cotta'schen Buchhandlung), con il numero del volume e della pagina tra parentesi.

¹³ Sul rapporto Schiller-Novalis cfr. P. Kluckhohn, *Schillers Wirkung auf Friedrich von Hardenberg (Novalis)*, in: *Dichtung und Volkstum* 35 (1934), pp. 507-515; R. Peter Janz, *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973; U. Stadler, *Novalis – ein Lehrling Friedrich Schillers?*, in *Aurora* 50 (1990), pp. 47-62; W. Malsch, *Der ästhetische Schein des poetischen Staats. Zur Bedeutung Schillers für Novalis*, in: *Aurora* 51 (1991), pp. 23-39.

passo indietro rispetto agli standard raggiunti dalle *Lumières* non solo per aver violato le norme generali riguardanti la bellezza, ma anche e soprattutto per aver perso il contatto con gli strati colti della nazione: «Haben sie [Bürgers Gedichte, A. L.], was sie für die Volksmasse an Interesse gewonnen, – questa l’obiezione centrale di Schiller – nicht für den Kenner verloren» (V, 761). Nella concezione di una poesia che fa leva sul sentimento ed è rivolta al popolo Schiller vede minacciate le conquiste dell’Illuminismo, perché una tale poesia, a suo giudizio, non sta al passo con il progresso del sapere e della morale e apre una frattura «tra la mente moralmente matura, priva di pregiudizi, e il poeta» (V, 757):

Unmöglich kann der gebildete Mann Erquickung für Geist und Herz bei einem unreifen Jüngling suchen, unmöglich in Gedichten die Vorurteile, die gemeinen Sitten, die Geistesleerheit wieder finden wollen, die ihn im wirklichen Leben verscheuchen. Mit Recht verlangt er vom Dichter, der ihm, wie dem Römer sein Horaz, ein teuer Begleiter durch das Leben sein soll, daß er im Intellektuellen und Sittlichen auf einer Stufe mit ihm stehe, weil er auch in Stunden des Genusses nicht unter sich sinken will. (V, 757)

Come Bürger perde i contatti con quella che oggi chiameremmo la classe intellettuale, perché privilegia in modo unilaterale il sentimento, così l’Illuminismo compie per Schiller l’errore inverso dato che non sa raggiungere la parte emotiva e volitiva dell’individuo. A suo giudizio, l’*Aufklärung* considera la razionalità dell’uomo non come un obiettivo da conquistare, ma come qualcosa di già dato e crede di far progredire l’uomo e di poterlo motivare ad agire rettamente solo mettendogli a disposizione il sapere¹⁴. Non c’è da stupirsi – conclude Schiller nel suo ragionamento – che una cultura in cui si privilegiano solo le emozioni (Bürger) o solo le facoltà intellettuali (Illuminismo), conduca all’alienazione all’interno dell’individuo e della società. L’analisi di Schiller muove dal principio dell’equilibrio e della totalità e si ricollega a Hamann e Herder che a loro volta avevano rimproverato a Kant di aver considerato separatamente le facoltà umane con la conseguenza – questa volta – che la sensibilità, divisa dall’intelletto e dalla ragione, si era atrofizzata. Schiller condivide non solo la diagnosi dei suoi predecessori – l’isolamento delle facoltà umane da un contesto unitario ha portato al loro impoverimento –, ma anche la loro terapia: lo stato patologico dell’individuo e della società moderni può essere

¹⁴ Cfr. D. Borchmeyer, *Kritik der Aufklärung im Geiste der Aufklärung: Friedrich Schiller*, in: *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., pp. 361-376.

curato solo se, attraverso l'arte, l'uomo ritrova un equilibrio e una totalità all'interno di se stesso e all'interno della società. Come Herder e altri pensatori del Settecento, Schiller attribuisce all'esperienza estetica una funzione integrativa. Per lui, ciò che è stato diviso da Kant, da Bürger o dal razionalismo illuminista deve ora essere ricongiunto dall'arte:

Bei der Vereinzelnung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt. (V, 756)

Il programma dell'educazione estetica, così come viene inteso da Schiller, contrasta con due atteggiamenti di segno opposto ma altrettanto unilaterali: la «lingua del cuore» di Bürger che non ha un sufficiente spessore intellettuale e morale, e la cultura teorica dei Lumi, che appare troppo intellettualistica. Per questo, secondo Schiller, l'arte che vuole comunicare il sapere senza rimanere imprigionata in vuote astrazioni¹⁵ deve possedere quella sostanza vitale senza la quale non può arrivare al nucleo emozionale e volitivo dell'uomo né stimolare la sua sensibilità e le sue emozioni. D'altro canto, l'apertura ai diritti del cuore e del sentimento non deve andare a scapito degli alti contenuti morali e intellettuali di cui l'arte deve essere portatrice. Per esprimere la sua volontà di tenere insieme i due piani su cui agisce la mediazione estetica Schiller chiama *grazia morale* la qualità che deve essere propria di ogni vera poesia e che invece manca a quella di Bürger:

Diese Fülle poetische Malerei, diese glühende energische Herzenssprache, dieser bald prächtig wogende, bald lieblich flötende Poesiestrom, der seine Produkte so hervorragend unterscheidet, endlich dieses biedre Herz, das, man möchte sagen, aus jeder Zeile spricht, ist es wert, sich mit immer gleicher ästhetischer und sittlicher Grazie, mit männlicher Würde, mit Gedankeninhalt, mit hoher und stiller Größe zu gatten und so die höchste Krone der Klassizität zu erringen. (V, 770)

¹⁵ Cfr. il seguente passo: «Was Erfahrung und Vernunft an Schätzen für die Menschheit aufhäufte, müßte Leben und Fruchtbarkeit gewinnen und in Anmut sich kleiden in ihrer [der Poesie, A. L.] schöpferischen Hand» (V, 757).

Ciò che affascina Novalis in questo programma è il fatto che la moralizzazione dell'arte proposta da Schiller si basa su presupposti diversi da quelli dell'Illuminismo, perché la sua efficacia morale è indissolubilmente legata alla sua autonomia. Hardenberg approva il tentativo schilleriano di tracciare dei severi confini tra teoria della conoscenza, etica ed estetica per sottrarre l'arte alla sfera di influenza della filosofia o della religione, senza però rinunciare alle sue finalità conoscitive e morali, così come condivide la convinzione che solo se l'arte non viene finalizzata a scopi prefissati e a indicazioni di comportamento specifiche, può agire in modo efficace. Anche per lui l'arte può trasformare l'individuo e la società solo a condizione che venga recepita come un «piacere disinteressato» e mantenga dunque la sua piena autonomia. È per questo che Novalis, esattamente come Schiller, considera la grazia morale «l'unico valore [...] indipendente di un'opera del genio poetico» (IV, 100) e vuole un'arte che sia priva di quelle tendenze didattiche che erano prioritarie per gli Illuministi:

Nur gehört freylich viel zur vollendeten Schönheit, was nicht eingeschränkt genug gewähnten Nutzen aufgeopfert werden darf, ohne Verletzung der wesentlichsten Formen; das Utile muß nicht Zweck werden, sonst sinken wir zu moralischen Predigern und Schlendrianisten herab. (IV, 101)

Insistendo, di volta in volta, sui contenuti etici della bellezza o sulla sua sfera di influenza specifica, Novalis è in grado di attaccare l'estetica dell'Illuminismo su due versanti: anzitutto, affermando nella drastica citazione ricordata all'inizio del saggio che la morale è un valore irrinunciabile e assoluto dell'arte, svaluta l'arte che – nel caso di Voltaire – non risponde a questa esigenza. Ma non considera la moralità un attributo che da solo basta a garantire la qualità di un'opera d'arte. Così, valorizzando le «forme specifiche» (cioè l'autonomia formale) della «perfetta bellezza», Novalis discredita la *Wirkungsästhetik* illuministica che considerava l'aspirazione morale come il criterio primario per giudicare la qualità delle opere d'arte e garantiva il successo a opere che spesso successivamente venivano giudicate carenti da un punto di vista estetico-formale e finivano per essere presto dimenticate. La storia della fortuna del teatro di Voltaire è, se la si confronta con quella del teatro di Schiller, la prova migliore che il contenuto morale da solo non basta per garantire la qualità di un dramma.

Se, con la sua pretesa di giudicare l'opera d'arte a partire anzitutto da criteri formali, Novalis pone le basi per il passaggio dalla *Wirkungsästhetik* illuminista alla *Werk-* e alla *Produktionsästhetik* romantiche, è perché fa sua la grande innovazione schilleriana secondo la quale l'arte non deve essere

considerata anzitutto come esposizione di riflessioni morali e di norme etiche, dato che è già di per se stessa morale. Quando afferma che «Eine echt erhabene Stelle, im größten Sinne dieses Worts kann nur moralisch seyn», (IV, 101) Novalis non fa altro che variare il concetto di Schiller. Se nell'estetica è già contenuta a priori la morale, allora un programma di educazione estetica è sempre per definizione un programma di educazione morale. In quest'ottica non è concepibile che una persona, ispirata artisticamente, non sia al contempo anche morale; viceversa, una persona che vive secondo i principi dell'etica non può stare lontano dall'arte. In sintonia con una lunga tradizione critica nei confronti del razionalismo illuminista, che contava tra i suoi sostenitori pensatori del rango di Shaftesbury e Solger, Schiller aveva insegnato che l'arte può raggiungere le sue finalità morali non soltanto se parla alla ragione dell'uomo, ma anche se mette in moto le sue sensazioni e coinvolge le sue emozioni, le uniche in grado di motivare l'uomo a essere virtuoso. Secondo quello che presuppongono Schiller e i suoi predecessori, non è sufficiente che la moralità di un'azione venga riconosciuta razionalmente, come avevano creduto Kant e gli Illuministi. La necessità di un'azione morale deve essere anche sentita dal punto di vista emozionale¹⁶. Proprio questo intende Novalis quando afferma, riferendosi agli effetti della bellezza morale:

Sie [eine ächt erhabene Stelle, A. L.] ergreift die Seele in ihren mächtigsten Tiefen und bewegt den ganzen Ozean der Empfindungen; Sie erhebt uns über uns selbst und täuscht selbst den Lasterhaften mit einer augenblicklichen sittlichen Existenz. Sie setzt alle Kräfte in Bewegung und läßt uns höher denken und empfinden. Sie bleibt das unzerstörbare Monument der ewigen Schönheit der Seele, in der sie entstand. (IV, 101)

Nel descrivere l'effetto della bellezza morale ricorrendo a motivi tipici della *Empfindsamkeit* come l'unità del pensare e del sentire o la pienezza del cuore, Novalis non vuole lasciar dubbi sul fatto che per lui il programma schilleriano dell'educazione estetica non è pensabile senza la cultura del sentimento: solo un animo che sia *empfindsam* – questa la sua convinzione – è disponibile ad accogliere il messaggio estetico¹⁷. In effetti, l'*Empfind-*

¹⁶ Cfr. E. Wangermann, *Ethik und Ästhetik – Moralische Auflagen an die schönen Künste im Zeitalter der Aufklärung*, in: *Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit*, hrsg. von G. Barth-Scalmani, B. Mazohl-Wallnig, E. Wangermann, Salzburg, 1994, pp. 281-293.

¹⁷ Di fronte alle aspre accuse contro la «lingua del cuore» di Bürger nella recensione schilleriana si potrebbe intendere l'esaltazione della cultura del sentimento da parte di

samkeit letteraria ha comportato nel Settecento una emozionalizzazione del concetto di poesia, che è andata di pari passo con un'emozionalizzazione dell'idea di uomo. Da Bodmer e Breitinger in poi la poesia è la lingua del cuore, e per Klopstock proprio l'esistenza della cultura del sentimento garantisce al poeta la possibilità di coinvolgere con la sua poesia il sentire dell'uomo nella sua totalità. Dunque, Bodmer e Breitinger – insieme a Klopstock e ai teorici di Port Royal – giocano un ruolo decisivo come stazioni intermedie nel passaggio dal razionalismo illuminista di Voltaire e Gottsched alle posizioni di Schiller e Novalis. Anche in filosofia assistiamo a un passaggio dalla posizione contrattualistica di Hobbes a programmi educativi come quelli di B. Lamy e Rousseau in cui non tanto la *ratio* quanto la sfera emozionale dell'uomo viene considerata come garante di un pacifico vivere in società. Poiché in quest'ottica la poesia ha a che fare con i sentimenti e le emozioni, nei concetti pedagogici posthobbesiani viene attribuito ad essa un ruolo tutto privilegiato. Sulla base di questi presupposti, è del tutto coerente che Novalis sottolinei i tratti che legano sia Schiller come persona che il suo marchese di Posa alla cultura settecentesca del sentimento. Riallacciandosi al culto dell'amicizia radicato nel Pietismo e nella *Empfindsamkeit*, Hardenberg si serve della retorica del cuore per fare di Schiller il campione del sentire autentico e della vicinanza alla natura. Così, questi gli appare come il carattere *empfindsam* per eccellenza, come qualcuno in cui «tanta bontà del cuore si unisce a tanta fermezza del cuore» (IV, 93), come un «cuore cosmopolita», «che batte per più di un'umanità» (IV, 95). Anche come autore Novalis colloca Schiller nell'ambito della cultura del sentimento, perché trova «im Don Karlos mehr Homerisches, mehr ächte Homerheit als im Apollonius Rhodius und andern Nachahmern Homers [...]» (IV, 100). Novalis pone il dramma di Schiller sullo stesso piano dell'Odissea non solo per esprimere la sua ammirazione per un'arte vicina alla natura e al popolo, ma anche per esaltare la capacità dell'arte di suscitare emozioni, di «toccare il cuore»¹⁸. Novalis spiega che Omero, quando i suoi concittadini gli chiedevano di cantare «un canto dei loro padri, eroi di Troia»,

Novalis come una parziale correzione di quella presa di posizione, nonostante egli scriva a Schiller che la sua critica gli è apparsa «ancora troppo tenera» (IV, 100).

¹⁸ Riflettendo sul «cuore», Novalis fa suo un motivo che ha una grande fortuna nello *Sturm und Drang* e in particolare nel *Werther*, dove assume svariati significati legati all'autenticità dei sentimenti, superiori di fronte alle forze del destino e prioritari rispetto alle convenzioni sociali. Sul passaggio da questa tradizione al romanticismo cfr. M. Frank, *Steinberz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in: *Das kalte Herz. Texte der Romantik*. Ausgewählt und interpretiert von M. Frank, Frankfurt am Main, 1978, pp. 253-287.

sang er es Ihnen in der simpelsten, faßlichsten, melodischsten Volksart und Weise kunstlos aber tief erschütternd, anschmiegend an jedes Herz und Sinn, und die himmlische Grazie schwebte leise und ihm nur sichtbar um seine Lippen und Natur und Einfach lehnten sich über seine Schultern. (IV, 99)

Il confronto Schiller-Omero apre un'ulteriore dimensione, centrata sulla filosofia della storia, del confronto con i principi del razionalismo illuminista e con Voltaire, dato che l'accostamento di ideale schilleriano e antichità omerica fa da efficace contrasto di fronte alla civilizzazione dell'epoca moderna nel segno dell'Illuminismo. Il punto di vista di Novalis potrebbe sembrare quello di un osservatore distaccato, come dimostra la sua preoccupazione di distinguere tra Illuminismo scientifico e letterario, tra tendenze progressiste ed emancipatrici da un lato ed effetti negativi della civilizzazione dall'altro. Che invece ci sia molto di personale nel suo discorso e che la sua ammirazione per il progresso raggiunto nell'epoca dei Lumi sia tutta particolare, si nota nel momento in cui, nel ricostruire le conquiste scientifiche e spirituali in un percorso a ritroso fino all'inizio dell'epoca moderna, le saluta positivamente in nome del principio naturale che avrebbe ispirato i loro artefici. La cosa stupisce non poco se si pensa che molti scienziati, proprio all'inizio dell'epoca moderna, consideravano le loro scoperte come vittorie dello spirito umano nella lotta contro una natura nemica¹⁹. Il fatto è che, esattamente come era accaduto nella sua polemica contro la letteratura intellettualistica di provenienza francese, Novalis individua il contrassegno della sua epoca o nelle personalità del presente e del passato che sono state fedeli al principio della natura o in quelle che si sono ispirate alla cultura dell'*esprit* e del *bonmot*. Mentre Schiller viene allineato insieme ai grandi benefattori dell'umanità come Bacone, Lutero, Galilei, Spinoza e Leibniz²⁰, Voltaire diventa, questa volta in una prospettiva ricavata dalla filosofia della storia, l'emblema della *Zivilisation* illuminista:

¹⁹ Ancora di più meraviglia il fatto che in questa lettera a Reinhold, intesa come un omaggio a Schiller, Novalis spezzi una lancia a favore di Newton, che nella poesia *Die Götter Griechenlands* (1788) era stato accusato da Schiller di aver «sdivinizzato» la natura.

²⁰ Anche se rimangono fedeli alla filosofia razionalista dell'Illuminismo, Spinoza e Leibniz elaborano un concetto di natura viva e dinamica con il quale intendono superare il dualismo cartesiano di soggetto e oggetto, di *res cogitans* e *res extensa*. Tanto la dimensione panteistica del sostanzialismo spinoziano quanto l'idea leibniziana di un universo concepito sul modello della monade verranno intensamente recepiti dai Romantici e in particolare da Novalis. (Cfr. S. Vietta, *Die vollendete Speculation führt zur Natur zurück. Natur und Ästhetik*, Leipzig, 1995).

Oft wenn in schwärmerischen Stunden das Bild der Vorzeit in uns erwacht, wenn die Bonmots der Natur, unsre Voltaire, Helvetius und andre Modephilosophen und Modehelden unsers Jahrhunderts vor den alten herrlichen Söhnen der Natur verschwinden, wie in ein künstliches Feuerrad bey dem Morgenstern oder ein witziger Einfall vor dem Erguß, vor der Äußerung einer edlen, ungezwungner, wahren Empfindung, wenn uns unsre Zeiten unsre moralische Krüppel und Zwitter mit all ihren Gebrechen und Scheusalen anekeln, und wir, wie Hiob, der Stunde unsrer Geburt zürnen, dann versöhnt uns oft ein Blick auf diese unsre Zeit und Periodengenossen mit allem und die mürrische Klage erstirbt auf den Lippen in ein Lispeln des Danks und in die abgebrochenen, glühenden Laute der Liebe und Bewunderung. (IV, 96)

Nella cornice storica dello spirito della *Vorzeit*, i rappresentanti del razionalismo illuminista vengono ridotti a un fenomeno contingente e transitorio. Ciò che a giudizio di Novalis mantiene invece consistenza nel tempo è solo il principio della natura, le cui concretizzazioni storiche nel campo dell'arte, della scienza e della storia vengono proiettate sull'orizzonte mitico della *Vorzeit* e dotate dell'attributo dell'eternità. Anche l'effetto dei prodotti letterari rimane contingente o dura in base allo stesso principio, a seconda cioè che siano ispirati dall'ingegno razionale (Voltaire) o dalla *Empfindsamkeit* (Schiller):

Ein witziger Gedanke verzicht, wie eine Raquete; der Erguß einer veredelten reinen Empfindung ist ewig, wie die Welt und jedem Edeln ein nie zu erschöpfender, nie zu verlierender Schatz. Jeder ist ein Erbtheil und Eigenthum der Menschheit, das selbst die Zeit nie veräußern kann». (IV, 101)

Nell'interpretazione di Novalis, la *Vorzeit* non va dunque ristretta al passato, è piuttosto un piano mitico della storia che si estende a ritroso ma anche in avanti, come conferma Lothar Pikulik: «[sie] [...] heißt [...] gewiß auch "Frühzeit", aber mehr noch "Vor der Zeit", "Außer der Zeit", und gemeint ist somit auch ein an sich "Ewiges", das innerweltlich existierend, durchaus innerhalb der Zeit zur Erscheinung gelangen kann, aber keineswegs nur an einer einzigen Stelle, sondern in den verschiedenen Stadien der Geschichte, also auch [...] in der näheren Zukunft»²¹. E infatti nella *Christenheit oder Europa* (1798) l'evocazione dello spirito della *Vorzeit* in alternativa al presente «illuminato» prenderà le forme tanto della nostalgia per le istituzioni del passato medioevale quanto dell'attesa utopica di una

²¹ Cfr. L. Pikulik, *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München 1992, p. 204.

mitica «età dell'oro», due stadi della storia tra i quali è chiamata a fare da mediatrice la giovane generazione romantica²².

La funzione di Schiller e del suo programma di educazione estetica, interpretati dal punto di vista della cultura del sentimento, non si esaurisce tuttavia nel fornire argomenti filosofici per legittimare l'originaria avversione contro il razionalismo dei Lumi e in particolare contro Voltaire. Nell'interpretazione di Novalis, il concetto di grazia morale, ma non solo quello, viene caricato di valenze che esorbitano dalle coordinate del sistema schilleriano e lo collocano in un orizzonte preromantico: sia in quanto essa costituisce il punto di partenza per riflettere sul carattere temporale dell'esperienza estetica e acquista delle potenzialità analoghe a quelle del *Witz* romantico, sia perché diviene oggetto dell'attività produttiva della fantasia.

Nel momento in cui caratterizza le possibilità epistemologiche della grazia morale, Novalis ne coglie anzitutto il carattere momentaneo²³ o, se si vuole, epifanico. Secondo lui, la conoscenza che passa attraverso la grazia morale interrompe improvvisamente l'ordine graduale e successivo del discorso razionale o meglio, volendo esprimere positivamente questa caratteristica, non ha bisogno di sottoporsi alle norme dell'argomentazione razionale per arrivare a segno:

Könnt ich doch diese Liebe zur sittlichen Grazie zur moralischen Schönheit zur reinsten, edelsten Leidenschaft entflammen, die je einen sterblichen Busen durchglühte. Zwar unterbricht sie den ruhigen Strom des Nachdenkens, aber sie läßt uns auch schnell die Größe eines Gedankens erhaschen, der zwar längstgeahndet, doch dem stilleren Herzen unerreichbar noch lange geblieben wäre [...] (IV, 101)

Intesa così, la grazia morale non solo non può trovar posto nelle estetiche razionaliste di ispirazione illuminista, ma si rivela superiore anche al cuore, l'organo epistemologico privilegiato da tutta la cultura pietista e della *Empfindsamkeit*, perché possiede delle qualità divinatorie, cioè anticipa delle conoscenze che al soggetto per via emozionale sarebbero accessibili solo in parte o in maniera incompleta e che quindi avrebbero bisogno

²² Cfr. F. Cercignani, *L'età dell'oro di Novalis tra poesia e filosofia*, in: *Studia theodisca* VII (2000), 147-183. Per una discussione più articolata del concetto romantico di utopia cfr. M. Cometa, *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo, 1984. L. Zagari interpreta invece l'opera di Novalis mettendone in rilievo la dimensione nihilista. (*Mitologia del sogno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, 1985, pp. 187-204).

²³ Cfr. K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981.

prima o poi dell'articolazione razionale. Se in questo ragionamento alla prospettiva della ricezione si sostituisce quella della produzione, ci si rende conto che la funzione conoscitiva attribuita alla grazia morale è analoga a quella del *Witz* romantico, che viene spogliato delle caratteristiche marcatamente intellettuali che aveva nelle estetiche illuministe. Per l'ingegno romantico vale quello che Novalis ha detto della poesia anacreontica per distinguerla da quella galante, a suo giudizio troppo poco spontanea: è «das Werck eines Augenblicks nicht der kalten Überlegung. Es ist ein Impromptü» (II, 17). Il *Witz* romantico coglie delle associazioni improvvise tra le cose, che però non possono venire sistematizzate o generalizzate; si tratta di illuminazioni di natura improvvisa e transitoria, il cui valore consiste nell'oltrepassare le coordinate empiriche o finite degli oggetti per proiettarli, anche se solo per breve tempo, su un orizzonte assoluto o infinito.

Relativizzando in tal modo non solo l'intelletto dell'Illuminismo ma anche il cuore, Novalis intende criticare ogni tipo di atteggiamento – tanto estetico quanto psicologico – che si affida esclusivamente a una facoltà, sottraendola al gioco che essa intrattiene con le altre e privilegiandola in modo esclusivo. Anche quando proclama che vorrebbe fare dell'«amore per la grazia morale» «la più nobile e pura delle passioni», in modo che possa dare «slancio» e «forza» «alle nostre sensazioni e ai nostri sentimenti» (IV, 101), Hardenberg non vuole affermare il primato assoluto del sentimento in funzione irrazionale o antirazionale. Nella poesia *Anfang* (1794) la grazia morale viene definita come una «coscienza superiore» e dunque come qualcosa che fa parte anche della sfera della conoscenza razionale. Nonostante la *sittliche Grazie* abbia le sue radici nella cultura del Barocco, secondo Novalis non deve essere associata con l'ebbrezza dei sensi o i fumi del vino, e dunque con uno stile di vita in cui l'uomo – per dirla con Schiller – «scende al di sotto di se stesso» (V, 757). Al contrario – continua Novalis –, essa ci rende coscienti dell'ideale di umanità superiore cui tutti devono aspirare e che è già stato realizzato da Sofia:

Es kann kein Rausch seyn – oder ich wäre nicht
 Für diesen Stern geboren – nur so von Ohngefähr
 In dieser tollen Welt zu nah an
 Seinen magnetischen Kreys gekommen.
 Ein Rausch wär wircklich *sittlicher Grazie*
 Vollendetes Bewußtseyn? – Glauben an die Menschheit wär
 Nur Spielwerck einer frohen Stunde –?
 Wäre dis Rausch, was ist dann Leben?
 Soll ich getrennt seyn ewig? – ist Vorgefühl
 Der künftigen Vereinigung, dessen, was

Wir hier für Unser schon erkannten,
 Aber noch nicht ganz besitzen konnten –
 Ist dis auch Rausch? so bliebe der Nüchternheit,
 Der Wahrheit nur die Masse, der Thon, und das

Gefühl der Leere, des Verlustes
 und der vernichtenden Entsagung.
 Womit wird denn belohnt für die Anstrengung
 Zu leben wieder willen, feind von sich selbst zu seyn
 Und tief sich in den Staub getreten
 Lächelnd zu sehn – und Bestimmung meynen.
 Was führt den Weisen denn durch d[es] Lebens Thal,
 Als Fackel zu den höheren Seyn hinauf –
 Soll er nur hier geduldig bauen,
 Nieder sich legen und ewig todt seyn.
 Du bist nicht Rausch – du Stimme des Genius,
 Du Anschau dessen, was uns unsterblich macht,
 Und du Bewußtseyn jenes Werthes,
 Der nur erst einzeln allhier erkannt wird.
 Einst wird die Menschheit seyn, was Sophie mir
 Jezt ist – vollendet – sittliche Grazie –
 Dann wird ihr *höheres Bewußtseyn*
 Nicht mehr verwechselt mit Dunst des Weins. (I, 386-387)

Finché è intesa come alternativa ai principi negativi della cultura barocca, l'idea di grazia morale, suggerita da Novalis, costituisce certamente un prolungamento del pathos morale e dell'ideale umano di Schiller. Considerata invece dal punto di vista più squisitamente poetologico, ha ben poco a che fare con il processo schilleriano di idealizzazione illustrato nella recensione alle poesie di Bürger del 1789; il «Bewußtseyn jenes Werthes, / Der nur erst allhier erkannt wird», definito anche «höheres Bewußtseyn», fa piuttosto pensare al postulato romantico del «romantizzare». L'importanza di questo concetto si comprende appieno se si tiene presente che l'atteggiamento romantico di fronte al soggetto e di fronte al mondo comporta sempre una doppia prospettiva: quella dell'intelletto e quella di una «coscienza superiore» che si esprime nel linguaggio della poesia, dove si superano le aporie della dimensione intellettuale. Nel mondo razionale, che è al tempo stesso il mondo degli oggetti, l'io è altro da se stesso perché si percepisce come soggetto e oggetto: ciò accade perché se l'auto-coscienza è sempre coscienza di qualcosa e se poi la coscienza di qualcosa presuppone sempre un soggetto e un oggetto, allora io mi percepisco altro da me stesso. Nel momento in cui si rivolge al mondo degli oggetti, l'io è

imprigionato in un'altra aporia altrettanto fatale quanto quella che è legata al processo di autocoscienza, dato che più si sforza di definire razionalmente gli oggetti, più questi diventano oscuri e complessi. A questa *impasse* Novalis contrappone nella poesia il «Vorgefühl / Der künftigen Vereinigung» dell'io con se stesso e con il mondo degli oggetti. Tuttavia questo presentimento si può rappresentare solo come utopia o come mitica età dell'oro, rimane in sostanza fittizio e non si può «possedere» sul piano della certezza razionale:

Die ganze Repraesentation beruht auf einem Gegenwärtig machen – des Nicht Gegenwärtigen und so fort – (Wunderkraft der Fiction) [...] So die Annahme – der ewige Frieden ist schon da – Gott ist unter uns – hier ist Amerika oder Nirgends – das goldene Zeitalters ist hier – wir sind Zauberer – wir sind moralisch und so fort. (III, 421)

L'attesa estatica dell'età dell'oro, l'anticipazione del futuro utopico vengono tradotti sul piano formale della poesia attraverso un crescendo: si inizia con un ottativo accompagnato da una sensazione di insicurezza insinuata dai congiuntivi della prima strofa, seguono diverse domande retoriche, rafforzate dalla struttura anaforica delle prime strofe, che vengono formulate e poi negate, poi però il tono si fa sempre più deciso. Dall'insicurezza e dalle opzioni che si susseguono si arriva alla chiusa apodittica delle ultime due strofe, che con il discorso diretto fanno subentrare al tono un po' prudente e riflessivo una prospettiva assertoria: la presenza di ciò che in uno stadio iniziale, cui si riferisce il titolo della poesia, viene percepito solo «sporadicamente», e cioè la presenza dell'età dell'oro, viene affermato alla fine con determinazione, e quindi all'indicativo, che è il modo della certezza. L'«essere superiore» annunciato dalla poesia rimane solo un'idea regolativa, l'unità del soggetto con se stesso e col mondo viene solo postulata nell'opera d'arte. La costruzione postulativa di questa realtà superiore è un prodotto dell'attività rappresentativa del *Bewußtseyns*, della *Stimme des Genius*, è una produzione della fantasia, la cui *Anschauung* non deve necessariamente affidarsi al lavoro dell'intelletto, come aveva pensato Kant. La coscienza romantica rinuncia alla pretesa di universalità del giudizio estetico che Kant e Schiller, ognuno a modo suo, avevano cercato di fondare²⁴ ed è consapevole del carattere postulativo della sua attività i cui

²⁴ Mentre per fondare l'universalità del giudizio conoscitivo Kant aveva potuto ricorrere al concetto di soggettività trascendentale, per legittimare quella del giudizio estetico non può basarsi su nessun *ontological ground*; ciononostante per lui il giudizio estetico non è soggettivo nel senso del *de gustibus*, bensì pretende anch'esso universalità nel senso che, quando si dice che un oggetto è bello, si fa appello alla capacità generale di condividere il

risultati non possono mai essere ratificati dai concetti. Se romantizzare significa liberare nella realtà finita l'elemento che rimanda a quella infinita, ciò è diametralmente opposto alla funzione del concetto, che è quella di inquadrare e fissare gli oggetti in categorie ben determinate, il che agli occhi dei Romantici è molto problematico perché tutto ciò che è fissato una volta per tutte per loro è morto. Nella loro ottica, la vitalità è rintracciabile non nelle strutture concettuali ma in tutte quelle forme che – come il frammento – restano aperte al fine di stimolare l'integrazione creativa e lasciar spazio al completamento successivo. Ciò equivale a dire che il concetto non viene rifiutato del tutto, ma viene accettato nel momento in cui mette in discussione il suo stato definitivo e compiuto. «Die Begriffe der Romantiker sind durchaus nichts Festes, an das man sich halten kann, sondern Momente in einem Denkprozeß, Momente in Bewegung; Widersprüchlichkeit und Bewegung sind ihnen immanent, gegen jede Definition, Begrenzung, sträuben sie sich [...]. Mehr als um Definitionen geht es ihnen darum, Grenzen zu überschreiten und aufzulösen»²⁵. Una tale tendenza alla *Entgrenzung* dei concetti si può ritrovare in Novalis – come vogliamo dimostrare a conclusione di questo punto – fin dalle lettere del 1791 ed è significativo che proprio nel momento di maggiore entusiasmo per Schiller si intraveda già la futura distanza tra le opzioni estetiche del Classicismo e del Romanticismo. Nel prendere commiato dal suo maestro, il giovane studente si sofferma a descrivere le sue sensazioni nel nuovo ambiente che lo accoglie dopo aver lasciato Jena:

Die schöne Gegend, und eine gutmütige Harmlosigkeit, in die ich aufgelöst bin, zaubern mich in die blühenden Reiche der Fantasie hinüber, die ein ebensomagischer, dünner Nebel umschwimmt, als die ferne Landschaft unter meinen Füßen: Ich freue mich mit dem letzten Lächeln des scheidenden Lebens der Natur und dem milden Sonnenblick des erkaltenden Himmels. Die fruchtbare Reife beginnt

proprio gusto, perché si suppone la cosa possa essere compresa e accettata da tutti. Nella recensione delle poesie di Bürger Schiller fonda invece l'universalità del giudizio estetico a partire dal processo di idealizzazione: «Diese Leser wissen es sehr gut, daß die Wahrheit, Natürlichkeit, Menschlichkeit der Gefühle durch die Operation des idealisierenden Künstlers so wenig leidet, daß vielmehr durch jene drei Prädikate nichts anders als ihr Anspruch auf jedermanns Mitgefühl, d.i. ihre Allgemeinheit bezeichnet wird. Menschlich heißt uns die Schilderung eines Affekts, nicht weil sie darstellt, was ein einzelner Mensch wirklich so empfunden, sondern was alle Menschen ohne Unterschied mit empfinden müssen» (V, 772).

²⁵ Cfr. B. Heimann, *Progressive Universalpoesie und Avantgardismus*, in: *Perspektiven der Romantik*, hrsg. von R. Görlich, Bonn, 1987, p. 111.

in Verwesung überzugehn, und mir ist der Anblick der langen hinterbenden Natur beynah reicher und größer als ihr Aufblühn und Lebendigwerden im Frühling. Ich fühle mich mehr zu edlen und erhabenen Empfindungen jetzt gestimmt als im Frühjahr, wo die Seele im unthätigen, wollüstigen Empfangen und Genießen schwimmt und anstatt sich in sich selbst zurückzuziehn, von jedem anziehenden Gegenstände angezogen und zerstreut wird. Schon das Loß reißen von so viel schönen, lieben Gegenständen macht die Empfindungen zusammengesetzter und interessanter. Daher fühl ich mich auch nie so reingestimmt und empfänglich für alle Eindrücke der höhern, heiligern Muse als im Herbst. (IV, 98-99)

In questi passi prende corpo un concetto di natura diverso dalla *imitatio naturae* che nelle riflessioni sulla *Empfindsamkeit* e sul Rococò aveva fatto da contrappunto alla cultura dell'*esprit* come quintessenza dell'arte e dello stile di vita francesi. Là l'ideale da imitare e da porre a fondamento dell'arte era la *natura naturans*, la quale pretende dall'artista che crei come la natura e cerchi di dare un senso alla *natura naturata*. Qui invece l'opposizione tra *natura naturans* e *natura naturata* viene proiettata sul ciclo delle stagioni: questa volta non si tratta più della *natura naturans* come principio eterno che sta dietro a ogni divenire, bensì della *natura naturata*, di una natura intesa in senso più concreto, di cui si descrivono determinati fenomeni che poi vengono interpretati da un punto di vista morale. In tale approccio al concetto di natura, le differenze rispetto a Schiller prevalgono sui punti in comune. Non si può negare che, dopo la lettura dei *Götter Griechenlands* (1789), nelle lettere a Schiller Novalis assuma il punto di vista del poeta sentimentale e compiangia la condizione della natura «sdivinizzata», ma la natura «magica» evocata da Novalis ha caratteristiche molto diverse da quella di Schiller. Considerata dal punto di vista razionale della scienza moderna, essa ci appare, a giudizio di Novalis, *entzäubert*: «Wir suchen überall das Unbedingte – questa la formula più concisa che riassumerà questo pensiero –, und finden immer nur Dinge» (II, 413)²⁶. Essa tuttavia ha anche un altro volto e negli *Inni alla notte* (1800) Hardenberg mostrerà la sua dimensione oscura, misteriosa, anche provocatoria, se si vuole, perché pone l'interrogativo sul senso che le deve essere attribuito e che non è scontato. Per Schiller, diversamente, la natura non è né frammentaria né fratta, bensì chiara, trasparente e compiuta. Questa differenza di valutazione dipende dal fatto che, come si è detto, totalità, compiutezza e perfezione

²⁶ Per un'interpretazione più esaustiva della formula cfr. G. Moretti. *L'estetica di Novalis. Analogia e principio nella profezia romantica*, Torino 1991, p. 85segg.

della forma organica vengono percepiti dai Romantici solo come sterile irrigidimento e morte.

Il parallelismo più evidente con Schiller si ritrova invece nel modo di trattare la problematica morale e psicologica, dato che nel confronto tra le due stagioni di segno morale opposto Novalis proietta le sue oscillazioni tra l'esaltazione fantastica (la primavera) e la volontà di regolare le proprie sensazioni e di finalizzarle al raggiungimento di uno scopo determinato (l'autunno). L'opzione a favore dell'autunno come momento attivo in cui il soggetto si raccoglie nella sua interiorità e dà forma e consistenza alle sue sensazioni è senz'altro imparentata all'opzione di Schiller contro Voltaire (anche se tale opzione per l'autunno simboleggia contemporaneamente la vita che se ne va, la morte e l'aspetto notturno della natura.) Ma nel momento in cui si lascia il piano strettamente biografico e si proiettano questi dati psicologici nel contesto della teoria kantiana della conoscenza, essi non solo acquistano subito rilevanza estetica e poetologica, ma contengono anche una *pointe* antischilleriana. Kant aveva caratterizzato il rapporto tra i sensi e l'intelletto in termini di *passio* e *actio*: la facoltà sensibile (passiva) dell'uomo viene interessata da una molteplicità di impressioni ed è grazie all'intelletto (attivo) e alle sue categorie che queste impressioni vengono ordinate e definite discorsivamente. La capacità di sintetizzare impressioni e categorie, che in Kant è una prerogativa dell'intelletto, viene trasferita dai Romantici alla fantasia. Il fatto che le sensazioni diventino «più composite e interessanti» non è che una parafrasi di questa operazione di sintesi poetica, di questo atto ermeneutico della fantasia. Il comparativo significa che attraverso il momento attivo è stata raggiunta la «condensazione» poetica; con il concetto di «interessante» Novalis crea un'alternativa ai postulati schilleriani della purezza e dell'universale umano formulati nella recensione a Bürger e anticipa la predilezione romantica per l'elemento «chimico», la simpatia per le mescolanze (*Mischungen*) e i punti di contatto (*Übergänge*) (II, 232) piuttosto che per le nette demarcazioni tra i concetti.

Mentre le differenze rispetto a Schiller nel 1791 si leggono solo tra le righe, più tardi Novalis criticherà apertamente il suo mentore dei primi anni prendendo di mira soprattutto il procedimento dell'idealizzazione, che gli appare troppo astratto: «Schiller zeichnet zu *Scharf*, um wahr für das Auge zu seyn [...] – zu idealisch um im *höchsten* Sinn, *n a t ü r l i c h* zu sein» (II, 232, Nr. 382). In un frammento dello stesso periodo Hardenberg riprende, variandola, la stessa accusa: «Schiller geht von einem festen Punkte bey seinen Untersuchungen aus und freylich kann er nachher nie andre

Verhältnisse finden, als die Verhältnisse des Maaßes, von dem er zu bestimmen ausgieng» (II, 232, Nr. 378).

III. Schwärmerei e «omeopatia letteraria»

A giudicare dalle lettere del 1791, Novalis sembra aver trovato grazie a Schiller non solo un convincente modello artistico, ma anche aver superato le tentazioni, simboleggiate da Voltaire e dal Rococò, di uno stile di vita moralmente problematico. Ma l'equilibrio raggiunto è tutt'altro che stabile. Lo dimostra il semplice fatto che tanto le *Klagen eines Jünglings* (I, 537-539), in cui la sua ammirazione per Schiller raggiunge il suo apice, quanto la *Geschichte der Poesie* (I, 536-537), pure ispirata a Schiller, sono dei fulgidi esempi di retorica barocca. Nella sua analisi delle poesie Richard Samuel ha mostrato in modo estremamente convincente che Novalis «in leichter beschwingter Aquarelltönung, den ganzen Apparat der Rokokodichtung entfaltet und auf gräziöseste Weise mit Schillerschen Geste erfüllt»²⁷. Che in entrambe le composizioni il giovane poeta faccia sfoggio dei requisiti dello stile barocco, non resta senza conseguenze per il suo preteso rifiuto della *Weltanschauung* del Rococò, anzi – come nelle poesie su Voltaire – rende tale rifiuto poco plausibile. Per questo non c'è da meravigliarsi che già dal periodo di Lipsia (1791-1793) e anche dopo l'inizio del suo curriculum professionale e il suo incontro con Sophie von Kühn, alla fine del 1794, i suoi problemi esistenziali tornino a farsi sentire in modo cruciale. La sua inquietudine è quella tipica di una «anima infelice» del Settecento²⁸. Stando alle descrizioni dettagliate che lui stesso ne fa nelle sue lettere, i malesseri di Novalis hanno origine nella tendenza alla *Schwärmerei*, cui egli attribuisce la responsabilità sia per i problemi propri che per quelli del fratello Erasmus.

Il fenomeno della *Schwärmerei* era stato discusso anzitutto in ambito teologico e si riferiva originariamente a dei gruppi religiosi al di fuori dell'ortodossia della Riforma: per Lutero l'atteggiamento dello *Schwärmer* e quello, per lui equivalente, dell'*Enthusiast* erano pericolosi e potevano portare al misticismo e al fanatismo in quanto, a suo giudizio, soggettiviz-

²⁷ Cfr. R. Samuel, *Novalis und Wieland*, in: *Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages*, hrsg. von H. Schelle, Tübingen, 1984, p. 405.

²⁸ Cfr. H. O. Burger, *Die Geschichte der unvergnügten Seele. Ein Versuch*, in: *DVjS* 34 (1960), pp. 1-20. Uno studio sulla continuità tra il concetto di *unvergnügte Seele* e la *Zerrissenheit* tipicamente romantica potrebbe prendere spunto ad esempio dal carteggio tra Novalis e Friedrich Schlegel.

zavano eccessivamente il rapporto con la trascendenza, sottraendolo così ad ogni argomentazione di tipo razionale²⁹. Successivamente, nella seconda metà del Settecento, la *Schwärmerei* viene discussa sempre più spesso in un contesto secolare, viene associata alla *Empfindsamkeit* e finisce per coinvolgere inevitabilmente anche l'arte e la letteratura: dalla convinzione che lo *Schwärmer* sia sostanzialmente un tipo insoddisfatto del mondo reale che si affida alla fantasia per crearsi come surrogato un mondo immaginario, in cui fugge e trova appagamento, si arriva gradualmente all'idea che, in individui particolarmente dotati, questi sogni e queste fantasie possano trasformarsi in arte. Su questo punto di vista si è costruita una lunga tradizione che ha visto in tale meccanismo psicologico-estetico la base dell'arte romantica³⁰. Tuttavia, le premesse di questa tradizione, che identifica il Romanticismo con la *Schwärmerei* e che è ancora molto diffusa al di fuori degli ambienti scientifici, devono essere messe in discussione perché non tengono nella debita considerazione il fatto che Novalis non chiude affatto gli occhi di fronte agli aspetti negativi dell'esaltazione fantastica, come vedremo in seguito. In tal modo, si può facilmente dimostrare, se ce ne fosse ancora bisogno, che Novalis non è il poeta mistico e trasognato che viene ipotizzato in questa tradizione. Lo dimostra proprio il modo molto consapevole e differenziato col quale tratta la *Schwärmerei* e i problemi ad essa connessi: esattamente come la critica quando essa conduce a una fuga immotivata dalla realtà, la difende però dagli attacchi da quella corrente dell'Illuminismo che in nome dei principi del razionalismo psicologico ed estetico vuole relegarla nell'ambito del misticismo o addirittura della follia. In questo caso egli si batte per il suo diritto all'esistenza e la nobilita, identificandola in ultima analisi con il concetto di fantasia e di poesia, anzi scrive addirittura una *Apologie der Schwärmerei* (1789), nella quale fa all'Illuminismo un vero e proprio processo perché, a suo giudizio, proprio nella delicatissima questione della *Schwärmerei* il razionalismo dei Lumi ha mostrato il suo volto peggiore, pervertendosi in un dogmatismo nemico dell'arte e della poesia³¹. Nella sua polemica, che analizza un aspetto tutto particolare della «dialettica dell'Illuminismo», i rappresentanti delle *Lumiè-*

²⁹ N. Hinske, *Die tragenden Grundideen der deutschen Aufklärung. Versuch einer Typologie*, in: *Die Philosophie der deutschen Aufklärung. Texte und Darstellungen*. Von R. Ciafardone. Deutsche Bearbeitung von H. Hinske und R. Sprech, Stuttgart, 1990, p. 432segg.

³⁰ Cfr. J. Viering, *Schwärmerische Erwartung bei Wieland, im trivialen Geheimnisroman und bei Jean Paul*, Köln Wien, 1976, p. 38segg, p. 288segg.

³¹ Cfr. H. Kunzke, *Friedrich von Hardenbergs "Apologie der Schwärmerei"*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1983, pp. 132-146.

res non appaiono così illuminati e privi di pregiudizi come avevano sempre affermato di essere, perché sembrano aver perseguitato la *Schwärmerei* con lo stesso fanatismo e la stessa intolleranza contro cui proprio loro si erano scagliati in nome degli ideali di libertà ed uguaglianza. Per questi motivi Novalis si permette di metter sullo stesso piano quelli che ironicamente chiama gli «apostoli dell'Illuminismo» e i «predicatori della ragione» (II, 20) con un campione dell'oscurantismo e della reazione come Aloysius Merz. I nomi delle «menti illuminate, razionali e di [questi] filosofi del mondo» (II, 20) che Novalis prende di mira nella sua critica vengono lasciati in sospeso, ma un frammento del 1789 permette di individuarli facilmente: «Leute, wie Ligne, Voltaire, und Boufflers, halten sich für absolute Esprits – und glauben, dass sie selbst unabsichtlich sind, als Esprits, zeigen. Sie essen, träumen, und machen selbst Sottisen mit Esprits. Kreatoren und Annihilanten des Esprit» (II, 603, Nr. 364). Se si accetta questa supposizione, che sembra molto plausibile, allora si può constatare che l'accusa di dogmatismo formulata nel saggio sia soltanto l'ultimo anello nella catena di una consolidata tradizione di pensiero che nel grido di battaglia voltairiano «Écrasez l'infâme» aveva scorto gli stessi tratti dell'accanimento fanatico che il filosofo rimproverava alla chiesa³².

Mentre per gli Illuministi francesi (ma anche tedeschi) misticismo, fanatismo, entusiasmo o pietismo erano aspetti diversi della stessa sindrome che ha origine nell'esaltazione fantastica, per Novalis vale l'argomento esattamente contrario: la *Schwärmerei* è una qualità positiva proprio perché ha le sue radici nella cultura del sentimento sostenuta dal Pietismo e dalla *Empfindsamkeit*. A suo giudizio, la *Schwärmerei*, essendo legata al cuore e al sentire spontaneo, è espressione di umanità e di moralità³³, e merita di essere considerata una virtù che in quanto tale va esternata senza timore:

³² Cfr. H. A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, cit.

³³ Quanto resistenti possano essere questi pregiudizi da parte francese, è testimoniato dall'acceso dibattito sull'arte astratta condotto all'inizio del ventesimo secolo dall'avanguardia francese (Delaunay) e da quella tedesca del «Blauer Reiter». Mentre per Kandinsky e Marc il misticismo è una qualità affatto positiva della loro pittura in quanto è l'atteggiamento che porta a occuparsi delle questioni fondamentali dell'esistenza, Delaunay scrive a Marc: «Für die Kunst, für den Fortschritt in der Kunst braucht man, finde ich, keinen Mystizismus, weder christlichen noch jüdischen, noch sonst einen. Was meine Kunst von dem wenigen, daß ich in Ihrem Lande gesehen habe, unterscheidet, ist diese Schwärmerei oder eher mystische Benommenheit der jungen Deutschen, auch der interessantesten von ihnen, die das Lebendige stört und paralisirt» (Lettera non pubblicata a Marc dell'aprile (?) 1913, cit. in: G. Vriesen, *Robert Delaunay. Licht und Farbe des Orphismus*, Köln, 1992, p. 141).

Ihr Freunde, die ihr getrennt von mir in fernen Gefilden vielleicht in süßer Einsamkeit die goldnen Bilder unsrer Jugendfreundschaft zurückruft oder denen im Getümmel der Welt mitten in glänzenden Assembleen und rauschenden Tanzsälen ein Seufzer nach der ländlichen Stille und häußlichen Glückseligkeit entschlüpft: fallen euch diese Blätter eures Freundes in die Hände, so schenkt mir nur eine freundschaftliche Erinnerung, ein Lächeln des Beyfalls und schwärmt ein wenig mit mir. Ihr sehet meine tiefsten Empfindungen, meine innersten Gefühle enthüllt, und mich als Vertheidiger einer Sache auftreten, die die Menschheit veredelt, unendlich erhebt, Jünglinge und Greise beseligt, Männer und Weiber; die auf Jahrhunderte hinaus schafft und doch von vielen für die Feindinn der Menschheit und der Glückseligkeit und Moralität verschrien, und als diese mit Witz, Despotismus, blinden Eifer und Laune angegriffen und verfolgt wird. (II, 21-22)

Allo stesso modo in cui esalta la ristretta cerchia dei puri di cuore come spazio ideale per coltivare e comunicare la *Schwärmerei* per il fatto che trova umanità e moralità dove gli Illuministi avevano visto un atteggiamento deviante e pericoloso, così Novalis fa della solitudine non lo stato in cui si è esposti agli attacchi della malinconia o dell'accidia, bensì la zona privilegiata da cui attingere le proprie qualità morali e spirituali lontano dalle tentazioni della mondanità, sposando l'ideale della felicità con quello della modestia. Anzi, per tenere ben distinti il mondo dell'introspezione e quello della mondanità, i motivi portanti del testo sono organizzati in chiare opposizioni esattamente come nella poesia *Die zwei Mädchen*: la pace della campagna e la felicità domestica, connotate positivamente come le qualità poco appariscenti di Karoline, fanno da contrasto al frastuono delle assemblee e delle sale da ballo, che rappresentano come Minchen la mondanità. Per tutti questi motivi, Novalis arriva alla conclusione che la *Schwärmerei*, attingendo dalla pienezza del cuore, non ha nulla a che vedere con «intelletto, dispotismo, orgoglio cieco e volubilità», cioè con tutto quello che c'è di negativo nella cultura dell'Illuminismo.

Ma questo non è ancora tutto. Per nobilitare ulteriormente la *Schwärmerei* Novalis sposta il discorso dal piano più strettamente psicologico, religioso e filosofico, in cui si era infiammata la polemica degli Illuministi, a quello estetico, per fare di essa un sinonimo di fantasia e poesia. Nel chiamare in causa per l'avvenire il «calore e il pennello vigoroso» di Zimmermann e soprattutto «l'entusiasmo platonicamente sublime e indicibilmente delicato di Wieland» (II, 22), Hardenberg cita una lunga tradizione del pensiero estetico del Settecento che a partire da Shaftesbury aveva ri-

flettuto sulla *Schwärmerei* e contava tra i suoi rappresentanti più noti Herder e gli stessi Zimmermann e Wieland. Questi autori si riferiscono al *Letter concernig Enthousiasm* (1707) in cui Shaftesbury, senza rinnegare i principi dell'Illuminismo e dunque continuando a condannare le forme di esaltazione o entusiasmo che portano al fanatismo, individuava un entusiasmo di origine divina, imparentato con l'eros platonico, che si manifesta nell'arte e nella poesia. Sull'esempio del filosofo inglese, essi distinguono tra un uso dispersivo e fuorviante della *Schwärmerei*, che ha delle conseguenze negative per la psiche, e un uso produttivo e costruttivo di essa. Quando la *Schwärmerei* – al pari della fantasia – assume una funzione positiva e diventa la capacità di superare i limiti della percezione empirica nonché di tendere all'ideale, allora è chiamata, come nel riferimento a Wieland, «entusiasmo poetico». Al di là dei richiami a Wieland e Zimmermann, il debito di Novalis nei confronti di questa tradizione appare ancora più evidente in un breve saggio che precede di un anno l'*Apologie*, intitolato appunto *Von der Begeisterung* (II, 22-23), dove egli fa derivare l'origine del linguaggio dal «fuoco divino» dell'entusiasmo (II, 23) di cui parlava Shaftesbury, cioè dalla poesia. Ma l'operazione con cui – in base ad argomenti di tipo storico ispirati a Herder – afferma l'origine poetica del linguaggio è molto significativa non solo perché è parallela alla difesa della poesia nell'epoca del razionalismo e della prosa che anima l'apologia della *Schwärmerei*, ma anche perché anticipa una costellazione teorica futura: la contrapposizione tra l'Oriente, indicato nel saggio come luogo di provenienza della poesia, e il presente prosaico, in cui dominano «intelletto, dispotismo, orgoglio cieco e volubilità», è una chiara anticipazione del disagio romantico nei confronti di un Occidente troppo «illuminato» e razionalizzante che porta alla *Sehnsucht* per l'Oriente come patria della fantasia e della poesia.

La dimensione poetologica di queste riflessioni, nelle quali Novalis identifica la *Schwärmerei* con il concetto di entusiasmo poetico e in definitiva di fantasia, è in gran parte ancora da scoprire, dato che finora non si è ancora dato debito rilievo al fatto che la storia delle riflessioni sulla *Schwärmerei* letteraria costituisce la preistoria, ancora tutta da scrivere, del concetto romantico di fantasia³⁴. Le lettere a Reinhold e a Schiller del 1791 costituiscono già una prima fase di questa preistoria perché contengono *in nuce* una tipologia del concetto di fantasia, accompagnato dai suoi necessari

³⁴ Cfr. S. Vietta, *Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte*, Stuttgart 1986; S. Vietta, *Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung*, in: *Literarische Frühromantik*, cit., pp. 208-220. Entrambi i lavori non trattano comunque la problematica che a noi interessa.

correlati, il soggetto e la natura, che è la proiezione, sul piano estetico, del rapporto tra *Schwärmerei* e realtà. L'oscillazione tra la dispersività e la stabilità delle sensazioni consente di costruire, da questo punto di vista, un *continuum* tra la fantasia che tende a debordare e l'immaginazione romantica che trascende le caratteristiche empiriche degli oggetti per esaltarne la dimensione assoluta. Per comprendere adeguatamente la trasformazione romantica della *Schwärmerei*, bisogna tenere presente che il concetto, se viene considerato dal punto di vista del soggetto, ha un aspetto solipsistico e uno produttivo: solipsistico in quanto l'io crea il mondo e quindi si presuppone una forte autorità dell'io nei confronti di esso; produttivo o attivo perché l'io si ritira su se stesso e «romantizza» il mondo, interpretandolo in prospettiva fantastica o assoluta. Inoltre, la *Schwärmerei* si può vedere come base per l'immaginazione romantica solo nel momento in cui perde quegli attributi soggettivisti o misticheggianti che da più parti erano stati criticati in tutto il Settecento e che anche Novalis non accetta, credendo fermamente che le immagini di una realtà superiore (di un'«età dell'Oro») costruite dalla fantasia corrispondano a una realtà oggettiva. La poesia *Anfang* costituisce un esempio molto suggestivo di tale fede. Mentre lo *Schwärmer* si costruisce un mondo fantastico (inesistente) che fa da surrogato a una realtà negativa, i Romantici partono dal presupposto che sia il mondo finito che quello infinito disegnato dalla fantasia esistano veramente e che l'artista debba impegnarsi a rappresentare simbolicamente o allegoricamente la profonda unità tra i due mondi che la percezione di tutti i giorni o quella scientifica hanno sommerso. È per questo che i Romantici, nelle loro riflessioni sulla filosofia dell'arte, cercheranno in generale di conferire alla fantasia un fondamento oggettivo non solo facendo di essa un organo attivo e produttivo, ma anche emancipandola dal ruolo di sudditanza nei confronti dell'intelletto cui era stata relegata fino alla *Critica del Giudizio* e rendendola capace, in poesia, di quelle sintesi che la *Critica della Ragion Pura* riservava al *Verstand*³⁵.

Riassumiamo questo punto prima di continuare con l'ultima parte delle nostre riflessioni. Nel momento in cui tenta di distinguere tra la dimensione patologica e quella produttiva della fantasia sullo sfondo della discussione settecentesca sulla *Schwärmerei*, Novalis pone le basi per la futura teoria dell'immaginazione romantica. Nello stesso tempo, il suo ragionamento convoglia l'attenzione su una funzione della letteratura oggi molto meno discussa rispetto al Settecento: quella terapeutica. Si tratta di una

³⁵ Riguardo a questo punto ci rifacciamo alle tesi di M. Frank nella sua *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main, 1992.

funzione che per Novalis va attivata tutte le volte che l'equilibrio psicologico dell'individuo viene messo in pericolo dalla *Schwärmerei*, cioè quando questa assume le forme della depressione e dell'ipocondria o minaccia l'integrità morale del singolo. Se si guarda al futuro Romanticismo, va riconosciuta a Novalis la sensibilità di aver intuito in anticipo i pericoli della fantasia che deborda e spinge gli artisti sensibili alla follia (Wackenroder) e fa della natura lo scenario del terrore (*Schwarze Romantik*). Invece che soffermarsi su questi problematici sviluppi della sensibilità romantica, può essere interessante a questo punto della discussione verificare in primo luogo se nel proiettare sulla letteratura aspettative di tipo terapeutico non si provochi uno spostamento di equilibrio tanto nel canone letterario del Settecento quanto nei rapporti di priorità tra le facoltà psicologiche. Inoltre, ci si può chiedere che conseguenze abbia un tale discorso sulle posizioni che si sono delineate sinora. In ogni caso, per Novalis la questione che discute a partire dalla *Schwärmerei* è molto importante, perché, a suo parere, quando si perde il controllo sull'esaltazione fantastica e i sensi prevalgono sulla ragione o sulla volontà, l'individuo non è più padrone di se stesso. Il soggetto che rimane vittima della *Schwärmerei* gli appare ipersensibile e incapace di concentrarsi sulle proprie sensazioni perché è al costante inseguimento di stimoli esterni o di fantasmi della sua immaginazione. La conseguenza di tutto ciò è l'impossibilità di formarsi di una personalità stabile e di un carattere equilibrato:

Ich sehe mich in allen den lächerlichen, sonderbaren, abentheuerlichen und unnatürlichen Masken, mit welchen mich eine herrenlose Phantasie und die Grille des Augenblicks bekleidete und bedaure nur die geduldigen Freunde des pfadlosen Irrlings [...] (IV, 92)

Accanto all'instabilità psicologica che impedisce di fare precise scelte di vita e, nel caso suo specifico, lo fa restare in sospeso tra la scelta a favore di una carriera professionale o la fedeltà alle proprie ambizioni letterarie, una *Schwärmerei* incontrollata porta anche a degli scompensi morali, che si fanno sentire nel momento in cui egli confessa al padre i sensi di colpa per una relazione con una ragazza di Lipsia e gli presenta la sua passione come un cedimento irresponsabile e un venir meno agli impegni presi nei confronti di se stesso e della famiglia. A seguito di ciò, gli comunica la decisione di lasciare gli studi e di farsi soldato per disciplinare la propria irruenza e dare stabilità al proprio temperamento:

Mir wird die Subordination, die Ordnung, die Einförmigkeit, die Geistlosigkeit des Militairs sehr dienlich seyn. Hier wird meine Fantasie das Kindische, Jugendliche verlieren, was ihr anhängt und ge-

zwungen seyn sich nach den festen Regeln eines Systems zu richten. Der Romantische Schwung wird in dem alltäglichen, sehr unromantischen Gange meines Lebens viel von seinem schädlichen Einfluß auf meine Handlungen verlieren und nichts wird mir übrigbleiben, als ein dauerhafter, schlichter bonzens, der für unsre modernen Zeiten den angemessensten, natürlichsten Gesichtspunkt darbietet. (IV, 109-110)

Sottostando alla disciplina della vita militare Novalis spera di acquisire quelle qualità che aveva trovato nella persona di Schiller e che aveva riasunto nella poesia *Klagen eines Jünglings* (I, 537-539): virilità, costanza, fermezza di fronte a un destino avverso, decisione, responsabilità – per nominare solo le più importanti. Sotto la minaccia delle inquietudini dell'«anima infelice», scegliere di fare il soldato rappresenta per lui quell'ideale di buon senso e di vita attiva che egli proietterà, di volta in volta e a seconda della situazione, nell'affetto per la famiglia, cioè nella cura della madre e del fratello Erasmo, nel matrimonio e nella felicità domestica, nella professione e persino nella vita borghese. In un'occasione Hardenberg arriverà persino a dire: «Der Philisterstand ist herrlich. Die überspannten, jugendlichen Ideen sinken dann selbst in die Grenzen einer bestimmen Wicksamkeit und Thätigkeit herab» (IV, 123). Tali ambizioni non vanno comunque ridotte a dei semplici correttivi contingenti del solipsismo o di quello che qui viene definito «slancio romantico», in una parola: della *Schwärmerei*. Al contrario, queste aspirazioni che oggi potrebbero sembrare molto poco «romantiche» e anzi piuttosto borghesi, fanno parte a pieno titolo del personale progetto di vita di Novalis che cercherà sempre di conciliare la vita contemplativa con quella attiva, la sua tendenza all'introspezione con il desiderio di realizzarsi sia affettivamente che professionalmente³⁶.

Anche qui tuttavia l'ago della bilancia non deve pendere troppo in una direzione, perché, se da un lato la fantasia esorbitante può essere contenuta a suo giudizio con il buon senso e i fantasmi dell'immaginazione possono essere esorcizzati con l'impegno nella vita attiva, affidarsi alla ragione e alla *Besonnenheit* per dare stabilità ed equilibrio alle sensazioni non può significare per Novalis reprimere l'allegria e il buon umore. Anzi, è proprio quando la *Schwärmerei* assume le forme dell'ipocondria e della depressione

³⁶ Schanze definisce quest'ideale di armonia e di equilibrio *Besonnenheit* e ne sottolinea la continuità con la cultura illuminista. (H. Schanze, *Romantik und Aufklärung*, cit., p. 30segg).

– come nel caso del fratello – che vanno ripescate le energie vitali che provengono dai sogni, dalla distrazione (IV, 132) e dal buon umore:

[...] aber meine guthmütige, leicht zu gewinnende Einbildungskraft läßt mir doch auch so manchen Augenblick vorbegehen, in welchem zwangloser Frohsinn, jugendliche Schwärmerey und so manche andre Begleiter meines Lebens mich in lieblichen Träumen entzückten, und in welchem Freunde der Wahrheit und der sittlichen Schönheit eine Herrschaft über mein Herz behaupteten, die mir unvergeßlich bleiben wird [...]. (IV, 92)

Quando questa funzione positiva della fantasia è alterata, allora spensieratezza e serenità si possono ritrovare a giudizio di Novalis nella lettura di romanzi e commedie che lui consiglia al fratello nella speranza che non trascino una psiche fragile in conflitti tragici né la coinvolgano in aporie filosofiche che possono paralizzare, bensì divertano e consentano agli animi esasperati di distendersi e rilassarsi:

Wielands Schriften scheinen mir für Dich äußerst zweckmäßig zu seyn; so wie überhaupt mehr heitre, lebensweise Schriftsteller als gespannte, fantasiereiche, individuellere. Schiller garnicht. Viel Geschichte und Reisebeschreibungen; doch besonders, die zugleich geistvoll geschrieben sind. Philosophie und Verse sind jetzt für Dich nichts nütze und die leztern werden es nie seyn. Die Philosophie kann Dir einst Bedürfniß werden; aber jetzt ist sie es noch nicht. Von Romanen lies wenige und von diesen auch nur solche, die mit freyen, unbefangenen, heitern Geist geschrieben ganz heitre Laune athmen und dem Genius des Lebens und der Wahrheit gewidmet sind. Voltaire ist für Dich der gesundeste, heilsamste Schriftsteller. [...] Helvetius, Molière, Destouches und mehrere kleine französische Romane sind Dir sehr nützlich. Die Französische Litteratur kann Dir mehr als Brunnenkur und Pillen seyn, und Deinen gespannten Unterleib eine sehr dienliche Relaxation geben. (IV, 117-118)

Di fronte alla professione di fede schilleriana di due anni prima la rivalutazione della letteratura rococò e tardo illuminista suscita perlomeno sorpresa, tanto più che questa volta le opere di Voltaire vengono nettamente preferite a quelle di Schiller. Ci si chiede se il Voltaire, i cui romanzi vengono ora preferiti ai drammi di Schiller, sia lo stesso Voltaire che nella *Apologie* rappresentava l'atteggiamento intransigente nei confronti della *Schwärmerei* e il gesto settario dell'Illuminismo che interrompe il dialogo con il diverso da sé e rimuove tutto ciò che non rientra nel proprio concetto di ragione. Il contrasto con le prese di posizione precedenti diventa

meno stridente se si tiene presente che Novalis in questo contesto raccoglie la lezione di Shaftesbury, che nel già ricordato *Letter concerning Enthusiasm* (1707) raccomanda, chiamando in causa Aristofane e a Socrate, di combattere la *Schwärmerei* con le armi leggere del buon umore e dell'allegria³⁷. La convinzione che l'umorismo di Aristofane e l'ironia di Socrate possano avere più successo nella lotta contro la malinconia e l'ipocondria dei metodi radicali proposti dagli Illuministi intransigenti trova riscontro non solo nell'estetica settecentesca della commedia che ascrive al genere comico una funzione terapeutica e dietetica per il metabolismo della psiche³⁸, ma anche nei romanzi di Wieland [*Don Sylvio* (1764), *Agathon* (1766-67)], che sono organizzati secondo lo stesso principio: il *Don Sylvio* mostra ad esempio come il protagonista dapprima resti vittima dell'esaltazione fantastica, tanto che vive, come Don Chisciotte, nel mondo incantato delle favole e non sa più distinguere tra realtà e fantasia, ma come successivamente superi queste difficoltà. Don Sylvio viene infatti guarito da Don Gabriel che gli racconta una sorta di antifavola, la storia del principe Biri-binker, che gli consente di ritornare nel mondo della realtà e di trovare la felicità non più su un piano fantastico, ma nella «reale» Felicia, sorella di Don Gabriel. Dunque, anche qui il racconto fa da medicina omeopatica. E come la terapia omeopatica sostituisce quella d'urto basata su antidoti più violenti, così la *Weltanschauung* che Novalis deriva da queste opere che raccomanda al fratello si ispira a criteri di equilibrio e moderazione:

Das helle, gemäßigte Licht in dem diese Schriftsteller die sublunarisches Welt sehn, wird [...] Dir die milde Denkart der Humanitaet und der Socratischen Sophrosyne [d.h. der Besonnenheit, A. L.] geläufig machen. [...] Nur falle nicht in das andre Extrem, wofür Dich gerade diese Denkart auch schützen soll und was das wahre punctum saliens dieser sanften, menschlichen Philosophie der Mittelstraße des Lebens ausmacht, daß Du das *thätige Leben*, die *Unbedeutendheit des alltäglichen Lebensganges*, und die *wahre Praxis aller Philosophie* fliehst [...]. (IV, 118)

Puntando sulla *aurea mediocritas* e su un approccio più immediato e intuitivo che non speculativo al mondo Novalis si ispira certamente più alla cosiddetta «filosofia della vita» di Wieland che non a Voltaire, però non sa-

³⁷ Vgl. A. E. of Shaftesbury, *Letter concerning Enthusiasm*, in: A. E. of S., *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, edited by J. M. Robertson, London, 1900, vol. I, p. 22segg.

³⁸ H.-J. Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1977, p. 182.

rebbe difficile ritrovare principi analoghi anche in un'opera come il *Candide*, in cui il filosofo francese ci mostra un uomo che porta avanti un progetto di vita che si è scelto e che, stando coi piedi per terra e nonostante tutte le sue disavventure, cerca di farsi strada come può. La raccomandazione finale di «cultiver son jardin» sigilla la scelta di Candide – a dispetto dei grandi sistemi filosofici e delle grandi utopie – di fare del lavoro quotidiano se non un valore assoluto quantomeno il principio che rende sopportabile la vita e che salvaguarda l'uomo dalla noia, dal vizio e dal bisogno.

Ma neppure questa è la posizione definitiva di Novalis perché questi, se per casi di estrema labilità psichica preferisce l'omeopatia (i romanzi di Wieland e Voltaire) alla cura drastica (i drammi di Schiller), non rinnega certamente l'eredità schilleriana, anzi non lascia dubbi sul fatto che serenità ed equilibrio sono sì importanti per la loro funzione regolativa, ma che una vittoria stabile sulla *Schwärmerei* e l'ipocondria può essere raggiunta solo si prospetta all'animo debole e sfiduciato un ideale di superiore moralità improntato al volontarismo schilleriano³⁹. Come nell'idea novalisiana di educazione estetica l'idealismo di Schiller non viene mai separato dai valori della *Empfindsamkeit* e del pietismo, la raccomandazione di confidare sulla propria forza morale è inseparabile da una professione di fede nei confronti del principio della natura:

Lieber Erasmus, folge der Natur nur mehr und trenne nachgerade alles von Dir ab, was nicht Natur ist [...]. Die Natur führt uns warlich am sichersten und leichtesten [...]. Ihr getreulich folgen, nie ungeduldig zu seyn, immer das Gute anzuerkennen, was wir haben und nicht von der krancken Empfindung und Fantasie Parallelen ziehn zu lassen, die höchst unnütz, schädlich und unwahr sind, nicht zu raffiniren auf Empfindung oder Situation, nichts unterdrücken, was gesundes wahres Gefühl ist, unbefangen sich und seine trüben Launen zu beurtheilen, thätig der Natur entgegen zu kommen, und sich vor je-

³⁹ Cfr. il seguente passo: «Reine Willenskraft ohne alles Gewühl von raffinirten Gefühlen ist das, wodurch wir einzig leben und handeln können. [...] Denn gewiß nur die Harmonie unsrer Kräfte, die nur durch sie möglich ist, macht uns zu wahren Menschen [.] zu ächten Wesen in der Reihe der Dinge und dem wunderbaren Zusammenhange der moralischen und physischen Welt. Wo krancke Fantasie, da ist auch krancke Empfindung und krancker Verstand. Eins wird durch das andre gesund, so wirkt auch Gesundheit des Körpers und der Seele in einander, obgleich nie oder höchst selten Krankheit des Körpers wesentlich nachtheiligen Einfluß auf das Gemüth haben kann, wenn reine, feste, ewige Willenskraft da ist» (IV, 117).

der Ueberspannung in Acht zu nehmen, das ist das was uns zu thun übrig bleibt und wahrlich es ist genug. (IV, 116)

Raccomandando al fratello di rimanere fedele ai suoi impulsi naturali, che, a suo giudizio, sono per definizione morali, e di tenere a freno la sua fantasia troppo esuberante, Novalis valorizza una dimensione del concetto di natura che nelle precedenti riflessioni era rimasta solo sottintesa: quella pedagogica. Come nelle poesie giovanili contro Voltaire, il suo obiettivo polemico sono ancora una volta ciò che lui definisce i comportamenti rigidi e affettati della cultura di corte francese, fatti propri dalla nobiltà e dall'alta borghesia tedesche ed europee, comportamenti che vengono presentati come il risultato di un'educazione distorta, falsa e repressiva. Contro l'ideale pedagogico del razionalismo illuminista, Novalis ritorna in un'altra lettera ad Erasmo del 1793 sull'idea rousseauiana di un sentire unitario e incorrotto perché ancora vicino alla natura e la proietta sul *Robinson Crusoe*:

Mit *einem* Kompaß orientiert man sich auf allen Meeren – mit gesunder, praktischer Denkungsart, ohne viele Weitläufigkeit und Subtilitäten, kommt man durch die ganze Welt. *Robinson Crusoe* ist ein höchst lehrreiches Buch – Nicht alles, was für Kinder geschrieben ist, ist unter uns – das Gute, was für Kinder geschrieben wurde, muß die Lieblingslektüre, ein Buch, wie Robinson, das Handbuch des klugen Mannes sein. O! daß wir alle mehr oder weniger Kinder sind – kann uns nicht oft genug wiederholt werden. Pädagogik umschließt in seinem weitesten Sinn, den ganzen Umfang des menschlichen Wissens und Strebens und muß daher das Hauptstudium unsers Lebens sein. Man kann oft bei einem Kinde lernen, was man bei Nationen brauchen kann. (IV, 119)

Novalis si sforza di tenere insieme l'ideale morale di Schiller con il pensiero di Rousseau, perché il ricorso di questi all'idea di natura è un ulteriore modello per legittimare il concetto di moralità originaria. Il minimo comun denominatore tra le due costellazioni teoriche è l'idea, radicata nella tradizione della *Empfindsamkeit*, che ciò che è naturale è anche morale. Per illustrare l'idea della moralità della natura Novalis si serve, seguendo una consolidata tradizione, dell'idea di infanzia⁴⁰. Nel suo ragionamento si

⁴⁰ Per la critica ai concetti pedagogici dell'Illuminismo dal punto di vista dell'infanzia idealizzata in Friedrich Schlegel cfr. P. Korte, «Projekt Mensch – Ein Fragment aus der Zukunft». *Friedrich Schlegels Bildungstheorie*, München, 1993. Che i bambini, grazie alla loro vicinanza alla natura, percepiscano in modo più diretto e si comportino più moralmente degli adulti è una convinzione diffusa oggi come nel Settecento. Da sempre si discute in

contrappongono due tesi: la moralità è raggiungibile attraverso l'educazione e la vita in società o attraverso la liberazione degli istinti naturali. L'opzione di Novalis a favore del romanzo di Defoe e quindi degli istinti naturali è legittimata dal fatto che egli fa di Robinson Crusoe un uomo che si attiene ai principi della filosofia di Rousseau: da quando fa naufragio su un'isola, egli rinnega i principi della *Zivilisation* e impara a vedere le cose con gli occhi di un bambino. A giudizio di Novalis, Robinson ripercorre da capo la storia dell'umanità e della nascita della società: nel momento in cui rende abitabile l'isola, rivive la storia della civilizzazione, ma non dal punto di vista della società, bensì da quello della natura; imposta la sua vita sul rispetto delle leggi della natura e in armonia con la natura riesce a essere felice. Coltivando i campi e allevando il bestiame fa girare all'indietro la ruota del processo di industrializzazione e ritorna a uno stato originario della natura o a ciò che lui crede essere tale.

Contro una simile interpretazione del romanzo, sostenuta non solo da Novalis, si potrebbe obiettare che una natura originaria non esiste affatto e che una tale idea di natura è una costruzione mitica; inoltre Robinson, con la coltivazione dei campi e l'allevamento del bestiame, non torna alla natura, ma piuttosto la modifica, perché col suo intervento introduce un nuovo stadio della vita della natura, applicando ad essa il principio (protocapitalista) del «sottomettete la terra». Queste riserve non tolgono però nulla alla rilevanza storica della polemica antiilluministica di Novalis.

A questo punto possiamo concludere il nostro lungo ragionamento. Abbiamo potuto vedere che Novalis distingue tra gli aspetti negativi e quelli produttivi della *Schwärmerei* e che quindi non la condanna *in toto*, co-

ambito pedagogico se l'educazione e la sublimazione non siano negativi per i bambini e se non sia meglio lasciarli il più possibile liberi di esprimersi e crescere liberamente. Secondo i sostenitori di un'educazione antiautoritaria o, per esempio, del metodo Montessori, i bambini sanno intuitivamente ciò che è giusto e moralmente auspicabile senza bisogno di direttive dall'esterno. La posizione contraria è che invece bisogna intervenire attivamente nella loro educazione e un'opera come *Il signore delle mosche* (1954) di Golding è un esempio di quello che succede se si lasciano i bambini a loro stessi. Se ci si attiene al romanzo, che tra l'altro vuole parodiare il *Robinson Crusoe*, non c'è traccia di moralità nel comportamento dei bambini, anzi in loro esplodono gli istinti più brutali che non si arrestano nemmeno davanti alla tortura e all'assassinio. Nei bambini si manifestano dunque elementi originari, arcaici, ma questi non sono morali, bensì distruttivi. L'unica alternativa efficace a questa eventualità è che la società stabilisca delle norme per il comportamento interpersonale. Una posizione analoga, due secoli prima, era quella di Hobbes, il quale era convinto che lo stato naturale fosse uno stato conflittuale (*homo homini lupus*) e che solo un contratto sociale potesse porre fine al *bellum omnium contra omnes* e garantire la pacifica convivenza.

me gli Illuministi intransigenti, ma propone piuttosto di eliminarne le conseguenze dannose servendosi di una strategia di lotta differenziata che prevede anche armi leggere e che, a seconda delle circostanze, fa riferimento a Schiller o a Voltaire. Il fatto che nel contesto della sua terapia omeopatica con mezzi letterari apprezzi Voltaire come scrittore ameno e come rappresentante della filosofia del buon senso non significa che abbia mutato il suo atteggiamento nei confronti dell'«apostolo dell'Illuminismo e il predicatore della ragione» (II, 20). Al contrario: dopo la sua adesione al circolo romantico di Jena Novalis relativizza anche questo atteggiamento benevolo e spedisce all'indirizzo del francese parole di scherno o giudizi drastici come il seguente:

Es gehört zur logischen Rhetorik – die Opposition des Einfachen [,] Natürlichen und popularen gegen das *Zusammengesetzte* [,] *Künstliche und Individuelle*. Das ist die Kunst der geltenden Menschen im gemeinen Leben – die Kunst des sogenannten «bonsens». Es ist die rhetorische Logik eines Bauern, etc. Asmus, mein Vater. Campe. Voltaire etc. *Gemeinplätze* – Popularphilosophie». (III, 640, Nr. 512)

Quando non lo accusa di immoralità o di intolleranza, Novalis vede incarnato in lui il principio della prosa: «Voltaire ist einer der größten Minuspoeten, die je lebten. Sein *Candide* ist eine Odyssee» (II, 537, Nr. 56). Per squalificare il *Wilhelm Meister*, l'autore di *Heinrich von Ofterdingen* definisce il romanzo come «un *Candide* contro la poesia» perché «l'intelletto ci sta dentro come un diavolo ingenuo» (IV, 323). Nei *Logologischen Fragmenten* (II, 536, Nr. 59) spiega poi in che modo il rimprovero di prosaicità e quello di intellettualismo siano intimamente legati: entrambe le caratteristiche impediscono a suo giudizio alla poesia di Voltaire («Minuspoësie») di soddisfare le esigenze della poesia autentica, cioè di quella romantica («PlusPoësie»), perché una lingua che non si è ancora emancipata dalle funzioni della lingua quotidiana non può diventare strumento di rappresentazione dell'assoluto. Sulla base di tutte queste carenze non sorprende che il giudizio finale su Voltaire sia piuttosto laconico: «Schade um ihn, daß seine Welt ein Pariser Boudoir war. Mit weniger persönlicher und nationaler Eitelkeit wär er noch weit mehr gewesen» (II, 537, Nr. 56).

Rosalba Maletta
(Mailand)

*Hommage an Sigmund Freud (1856-1939)
anlässlich der einhundertfünfzigsten Geburtstagsfeier**

Jetzt endlich glaube ich Dir auch, daß man die
Traumanalysen, wenn man sie allein macht,
nur schriftlich machen kann.

Anna Freud an den Vater, 7. 8. 1921

Der Traum wartet heimlich auf das Erwa-
chen, der Schlafende übergibt sich dem Tod
nur auf Widerruf, wartet auf die Sekunde, in
der er mit List sich seinen Fängen entwindet.
So auch das träumende Kollektiv, dem seine
Kinder der glückliche Anlaß zum eignen Er-
wachen werden ■Methode■.

W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*

Das Jahr 2006 hat vielen Gelehrten aus den verschiedenartigsten Disziplinen Gelegenheit gegeben, sich über die zeitgemäße Unzeitgemäßigkeit des Freudschen Erbes zu konfrontieren. Als Germanistin, die seit Jahren über Sinn, Funktion und Lebenskraft der Psychoanalyse für die Erschließung literarischer Werke nachforscht, ist mein Beitrag darauf abgezielt, die Freudsche Psychoanalyse als eine der fruchtbarsten und immer noch ausstehenden Möglichkeiten der Textauslegung aufzuwerten – ein Pensum, das für die italienische Germanistik schon lange fällig ist¹. Zu diesem

* Für die Werke Sigmund Freuds beziehe ich mich auf folgende Ausgabe: S. Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von A. Freud u. a., 18 Bde, Imago Publishing Co., London, 1940-1952, Bd. 18 Fischer, Frankfurt a. Main, 1968. Seit 1960 S. Fischer Verlag. Die Ausgabe wird folgendermaßen zitiert: G. W., Bandzahl (römisch), Seiten (arabisch).

¹ Ich habe versucht, am Beispiel der weltberühmten Erzählung E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, die psychoanalytische Methode anzuwenden, vor allem dadurch, daß ich

Zweck möchte ich mich bei meinen Erörterungen zuerst einem Text aus dem Jahre 1913 zuwenden, um dann die darin entwickelten Themen sowie die unter- bzw. unbewußten Beweggründe nachzuzeichnen, die eine Brücke zu der noch immer umstrittenen Arbeit aus dem Jahre 1920, *Jenseits des Lustprinzips*, schlagen.

Im Jahre 1913 erscheint eine kurze Studie, in welcher Freud zwei Theaterstücke Shakespeares in ihrer gemeinsamen Kernbedeutung auslegt, indem er seine Leser in die tiefeschürfenden Beziehungen sowie in die unbewußten Verschränkungen beider Werke einweiht. Die kurze Arbeit trägt den einprägsamen, märchenhaft anmutenden Titel *Das Motiv der Kästchenwahl* und hängt mit zwei anderen, stärker auf die psychoanalytische Praxis angelegten Beiträgen zusammen: *Märchenstoffe in Träumen* und *Ein Traum als Beweismittel*. Die drei Schriften ergänzen einander, obwohl *Das Motiv der Kästchenwahl* eine bedeutungsträchtige Perspektive auf die Arbeiten Freuds aus den zwanziger Jahren eröffnet, worauf ich zurückkehren werde.

Jetzt wollen wir auf die Struktur des Textes ausführlicher eingehen. Im Sommer 1912 hat Freud Zeit, dem Müßiggang zu frönen, da er nur damit beschäftigt ist, die zweite Auflage von *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* zu revidieren. So wendet er sich, wie oft in seinem Leben der Fall war, der Literatur zu und kommt auf die Idee, daß es eine enge Verbindung zwischen *König Lear*s angehender Szene, dem Urteil des Paris in der griechischen Mythologie und der Kästchenwahl in *Der Kaufmann von Venedig* gibt. Unerwartete, von anderen Forschern nicht einmal beachtete Parallelen kitzeln seinen detektivischen Spürsinn, deswegen schickt er sich gierig und grüblerisch an, das neue Rätsel zu erschließen².

Die kleine, anscheinend mit leichter Hand verfaßte Arbeit vermittelt dem Leser eine hervorragende Kostprobe von Freuds berühmtem literarischem Stil, der – nach klassischen Mustern gebildet – einen kristallklaren Duktus aufweist und, von einer rhythmischen Prosa beflügelt, die Leser

den Text einem stringenten Kollationieren der Urfassung mit den darauffolgenden Änderungen, Streichungen, usw. unterzogen und die Struktur selbst auf seismographische Nuancierungen abgehört habe: R. Maletta, *Der Sandmann di E. T. A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, CUEM, Milano, 2003.

² Vgl. P. Gay, *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*, S. Fischer, Frankfurt a. Main, 1989 [1987], S. 354-355. Vgl. v. a. den Brief an K. Abraham vom 14. Juni 1912: «Gegenwärtig wäre meine intellektuelle Tätigkeit auf die Korrekturen der zweiten Auflage der [Psychopathologie des] Alltagslebens beschränkt, wenn mir nicht plötzlich eingefallen wäre, daß die Eröffnungsszene im Lear, das Urteil des Paris und die Kästchenwahl im Kaufmann von Venedig eigentlich auf demselben Motiv beruhen, dem ich jetzt nachspüren muß» (ebd., S. 355).

unvermittelt in die Welt des Autors hineinversetzt, so daß diese den Inhalt, der ihnen vorgeführt wird, einwandfrei hinnehmen, als hätten sie es mit einem fiktionalen Werk zu tun.

Zuerst werden die zwei schwerwiegenden Szenen aus Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* und *König Lear* erörtert, die eine heiter, die andere tragisch anmutend. Mit der inzwischen berühmt gewordenen schrifstellerischen Begabung, die den Leser ins Geschehen so zu involvieren weiß, daß dieser bereitwillig eine Verfahrensweise akzeptiert, welche sich mit den tiefliegenden Themen und Motiven eines fiktionalen Textes auseinandersetzt, geht Freud den heimlich-unheimlichen Gründen nach, welche beiden Szenen gemeinsam sind. In der ersten werden drei Freier vor eine Wahl gestellt: Es handelt sich darum, das Kästchen auszusuchen, in dem das Bildnis der schönen Porzia enthalten ist³. Da der erfolgreiche Bassanio als letzter das Wort hat, charakterisiert ihn Freud als denjenigen, der sich gezwungenermaßen für das bleierne Kästchen entscheidet; infolgedessen zeigt er sich besonders wortkarg im Anpreisen eines Materials, das im Vergleich zu Gold und Silber gar nicht edel ist. Der Hang zur Enthüllung geheimer Verhältnisse bringt Freud dazu, die eigentlichen Ursachen einer solchen Wahl zu ermitteln. Dabei ist es von Belang, daß er die Erklärung durch Astralmythen ablehnt, da er sie, wie alle anagogischen Deutungen, als verleugnete Projizierung intimster Erwartungen, Wünsche und Gefühle der Menschheit bloßlegt und unsere Aufmerksamkeit auf die Erde lenkt, wo wir unser Leben zu führen haben.

Nach solchen wertvollen, gewichtigen methodologischen Hinweisen geht Freud zu *König Lear* über, um Gemeinsamkeiten zwischen beiden Szenen hervorzuheben, obwohl in diesem tragischen Theaterstück die zentrale Gestalt ein alter Mann ist, der unter seinen drei Töchtern wählen muß. Auch hier ist die schönste und jüngste Cordelia gerade diejenige, die kaum die Worte finden kann, um dem alten Vater ihre Liebe und fromme Ergebenheit zu erweisen. Sie ist daher die Stumme, die verworfen wird und kein Erbe bekommt, da Lear nicht imstande ist, wahre kindliche Hingabe zu erkennen, weswegen er sich von den falschen Lobpreisungen der zwei anderen Töchter betören läßt. Freud führt noch andere Szenen aus Mythen, Märchen und Dichtungen ein, um zu zeigen, wie das wiederkehrende Motiv, wenngleich in verwandelter Form, als Kulturgut immer wieder auftaucht. Es genüge hier als paradigmatische Beispiel das berühmte Urteil des Paris anzuführen, der unter drei Göttinnen wählen muß und der Anmutigsten den Zankapfel gibt, obwohl Freud sich nicht darauf be-

³ Für den Titel hat sich Freud von dieser Szene inspirieren lassen; vgl. auch Anm. 2.

schränkt und aus dem deutschen Volksschatz reichlich schöpft, um uns einige der schönsten Grimmschen Märchen ins Gedächtnis zu rufen. Das vorgeführte mythopoietische Material dient dazu, die Vermutung zu bestätigen, daß allen dargebotenen Szenen ein und dasselbe Motiv zugrunde liegt: Es handelt sich immer um die Wahl eines Mannes unter drei Frauen.

Aus der *Traumdeutung* wissen wir, daß Kästchen, sowie Behältnisse, Gefäße u. a. m. als *pars pro toto* für den Mutterschoß und das Weibliche schlechthin gelten. Jetzt müssen wir aber der heiklen Frage nachgehen, wer diese drei Schwestern sind und wieso die Wahl immer wieder, also zwangsläufig, auf die dritte fällt, welche als die schönste und jüngste geschildert wird. Freud fragt seine Leser nach der treffenden Antwort, wobei er die Spannung, die er braucht, um seine Verfahrensweise auch auf den fiktionalen Bereich zu übertragen, geschickt und gewandt steigert. Um sich diese Freiheit zu nehmen, charakterisiert er die psychoanalytische Methode als eine, die auch «Unvorhergesehene[s]» und «Unbegreifliche[s]»⁴ erschließen kann, wenn man den Mut aufbringt, deren Schlußfolgerungen hinzunehmen. An dieser Stelle begegnet uns ein wichtiger methodologischer Hinweis, der uns Einsicht in die Freudsche Werkstatt gewährt:

Haben wir den Mut, ein solches Verfahren fortzusetzen, so betreten wir einen Weg, der [...] auf Umwegen vielleicht zu einem Ziel führt.
(S. 27)

Eine besondere Aufmerksamkeit gilt jenen Erscheinungen des seelischen Lebens, denen normalerweise keinerlei oder kaum Wert beigemessen wird. Somit kommen rätselhafte, anscheinend unerschließbare Phänomene zu Lesbarkeit, wobei der Interpretierende ihrem meistens vernachlässigten Auftreten seine Aufnahmefähigkeit widmet. Infolgedessen soll auch der Forscher, dessen Hauptinteresse darin besteht, die tiefe Dimension des literarischen Textes zu ermitteln, eine solche Verfahrensweise beachten⁵.

Wie schon erklärt, besitzt die Auserwählte außer Jugend, Grazie und Anmut noch eine Besonderheit: «sie bleibt stumm, sie "liebt und schweigt"» (S. 28). Das gilt auch für den Streit der Göttinnen um den Vorrang der Schönheit, wenn nicht im tradierten mythologischen Kulturgut, so doch in der modernen Bearbeitung von Jacques Offenbach, wo der urteilende Pa-

⁴ S. Freud, *Das Motiv der Kästchenwahl* in *G. W.* X, S. 28. Von nun an unter Angabe von Seitenzahl im Text nachgewiesen.

⁵ Diese Aspekte habe ich in den einführenden Kapiteln sowie in der *Methodologischen Prämisse* meines oben zitierten Buches (insbesondere S. 11 ff.) einer grundlegenden Analyse unterzogen.

ris die Stummheit der dritten als unwiderstehlich empfindet. Stummheit ist, wie die psychoanalytische Deutung von Träumen zeigt, ein Symbol des Todes. Freud beschränkt sich nicht auf diesen kargen Hinweis und bereichert diese Erfahrung aus der psychoanalytischen Praxis mit Beispielen aus den Grimmschen Märchen, so daß es zu keiner eindeutigen Übereinstimmung, ja eilfertigen Überlagerung der unerschöpflichen Polysemie des literarischen Produktes mit der Traumsymbolik kommt, was übrigens dem Hauptanliegen der Freudschen Vorgehensweise entspricht, welche im Gegensatz zu anderen Denksystemen jedweder Dogmatik abhold ist. Durch Verkehrung ins Gegenteil, Verdichtung, Verschiebung und Entstellung tritt die schönste und jüngste Schwester als die Todesgöttin auf. Wenn es aber so ist, dann sind die drei Frauen «die Schicksalsschwester, die Moiren, die Parzen oder Nornen, deren dritte Atropos heißt: die Unerbittliche» (S. 31).

Das Argumentieren, das den Leser dazu bringen soll, die Mechanismen zu ergründen, welche die Dynamik des psychischen Lebens bestimmen, ist darauf angelegt, eine Erklärung für das Abwegige und Rätselhafte im bewußten Leben durch eine gründliche Sprachanalyse zu erstellen⁶. Somit haben wir die Eigentümlichkeit der Freudschen Methode hervorgehoben, welche Adornos berühmte Anforderung, «mit den Ohren denken», am treffendsten veranschaulicht und in die Tat umsetzt.

Meines Erachtens erweisen sich derartige Strategien für den Literaturwissenschaftler, der auf der Suche nach anderen Möglichkeiten der Textinterpretation ist, als besonders fruchtbar. Dazu gehört auch ein außergewöhnlicher Spürsinn für jene Phänomene, die normalerweise vom bewußten Leben ausgeschaltet und auch von vielen literarischen Studien kaum berücksichtigt werden, weil das System *W/Bw* nicht nur im wachen Leben sondern auch in der Textinterpretation die Oberhand behält. Daß es Freud gelingt, sie dem Leser lebendig vor Augen zu führen, hängt nicht zuletzt von der Art und Weise ab, wie er sie uns darbietet, und zwar in einer Sprache, die mit unerwarteten, suggestiven Metaphern durchsetzt ist. Freud selbst verfügt über eine ausgeprägte schriftstellerische Begabung, die immer wieder hervortritt, wenn er versucht, kulturelle Erscheinungen aus der besonderen Sichtweise der Psychoanalyse auszulegen oder wenn er sich anschickt, neue Hypothesen aufzustellen⁷.

⁶ Vgl. v. a. S. 28 ff.

⁷ Zu diesem Punkt vgl. W. Muschg, *Freud als Schriftsteller*, Kindler, München, 1975 [1930]; W. Schönau, *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*, Metzler, Stuttgart,

II.

Soweit, was den ersten Teil der kleinen Schrift aus dem Jahre 1913 anbelangt. Wieso ist aber diese Nebenarbeit, die Freud im Laufe des Sommers 1912 konzipiert, für die hier vorgeschlagene Analyse so bedeutungsträchtig? Im zweiten Teil finden wir die Antwort, da dieselben Göttinnen, die den Tod geben, als Konsequenz und Auswirkung der Kultur- und der Zivilisationsarbeit von der Menschheit mit den Schönsten und Jüngsten identifiziert werden: Es sind die Horen, die Grazien, die griechischen Göttinnen der Anmut und des Lebens, die zuerst als Vegetationsgottheiten der unbezähmten Natur verehrt und gefürchtet wurden, um später als Jahreszeiten das menschliche Leben zu begleiten.

Durch Verschiebung und Verkehrung ins Gegenteil verkörpern sie das andere, sanfte Gesicht der Schicksalsgöttinnen, der drei Spinnerinnen, die das Unabwendbare des Todes veranschaulichen. Hier besteht aber für die Psychoanalyse keine Schwierigkeit, denn Gegensätze sind im Unbewußten aufgehoben; vielmehr da, wo sie im bewußten Leben auftreten, sollte der an psychoanalytischen Deutungen interessierte Literaturwissenschaftler besonders hellhörig werden, denn es ist wohl zu vermuten, daß der Text hier auf verborgene Beweggründe tiefschürfend abzuklopfen ist. Wie Freud schon mehrmals geschrieben hat, verzichtet der Mensch nur ungern auf seine Ausnahmestellung in der Schöpfung; daher wurden im Laufe der Menschheitsentwicklung die Todesgöttinnen zu Liebesgöttinnen:

Die dritte der Schwestern ist nicht mehr der Tod, sie ist die schönste, beste, begehrenswerteste, liebenswerteste der Frauen. Die Liebesgöttin selbst, die jetzt an die Stelle der Todesgöttin trat, war einst mit ihr identisch gewesen. [...] So greift die Ersetzung durch ein Wunschgegenteil bei unserem Motive auf eine uralte Identität zurück. (S. 34)

Es ist jetzt vielleicht ergiebiger, unser Augenmerk auf eine andere, bedeutungsträchtigere und schwerwiegendere Wunschverkehrung zu lenken. Lassen wir aber nochmals Freud zu Wort kommen, um ein Beispiel seines unverkennbaren Stils zu genießen:

Wahl steht an die Stelle von Notwendigkeit, von Verhängnis. So überwindet der Mensch den Tod, den er in seinem Denken aner-

1969; P. J. Mahony, *Freud as a Writer*. Expanded Edition, Yale University, New Haven & London, 1987; I. Grubrich-Simitis, "Gedanken über Sigmund Freuds Beziehung zur deutschen Sprache und Aufklärungstradition" in *Jahrbuch der Psychoanalyse*, Bd. 19, 1986, S. 54-67; Id., *Zurück zu Freuds Texten. Stumme Dokumente sprechen machen*, S. Fischer, Frankfurt a. Main, 1993.

kannt hat. Es ist kein stärkerer Triumph der Wunscherfüllung denkbar. Man wählt dort, wo man in Wirklichkeit dem Zwange gehorcht, und die man wählt, ist nicht die Schreckliche, sondern die Schönste und Begehrenswertesteste. (ebd.)

So ist die freie Wahl keine solche überhaupt. Die Tragik von *König Lear* zeigt, wie diese Wahl notwendigerweise auf die Dritte fallen muß, ansonsten werden sowohl die soziale Ordnung als auch das private Leben des Individuums aufs grausamste zerstört.

Dadurch, daß er das Unheimliche des ursprünglichen Mythos durchscheinen läßt, gelingt «de[m] Dichter die tiefere Wirkung, die er bei uns erzeugt» (S. 34). Mit Musil denkt Freud, daß es an der Gestaltung von alten, immer wieder aufgenommenen Themen und Motiven liegt, wenn der Künstler, insbesondere der Dichter, das eigentliche *secretum* seines Werkes derart zusammenfügt und kodierte, daß es dadurch keineswegs preisgegeben wird.

Und jetzt darf ich zum eigentlichen Beweggrund vorliegender Arbeit kommen. Als Germanistin, die sich seit Jahren mit der psychoanalytischen Deutung literarischer Werke auseinandersetzt, finde ich am Ende der kleinen Schrift aus dem Jahre 1913 einige Vorschläge, deren Wert die Literaturwissenschaftler, welche die Tiefenstruktur der Textanalyse erforschen, kaum übersehen und überhören dürften. Mit der ihm geläufigen Formel, die darauf angelegt ist, dem Sich-Sträuben der Skeptiker sowie dem Nase-rümpfen der Sachlich-Nüchternen vorzubeugen, lehnt Freud «die beiden weisen Lehren» des Dramas von William Shakespeare ab:

man solle auf sein Gut und seine Rechte nicht zu Lebzeiten verzichten, und man müsse sich hüten, Schmeichelei für bare Münze zu nehmen. (S. 35-36)

Indem er sich verwehrt, Dichtung auf eine erbauliche Botschaft zu reduzieren, mißt ihr der Vater der Psychoanalyse einen höheren Wert bei: Völlig unverhofft und unerwartet sprengt große, authentische Literatur alltägliche Vorurteile und vorprogrammierte Denkmuster, mit deren Hilfe sich die Menschen ihr Leben zurechtlegen. In dieser Erkenntnis liegt die immerwährende zeitgemäße Unzeitgemäßigkeit der Freudschen Psychoanalyse.

Wahrer, authentischer Literatur fällt keine moralisierende, belehrende Funktion zu, denn sie bietet keinerlei Ersatz für die verschiedenen Institutionen des vergesellschafteten Lebens dar, und es sollen hier auch «jene anspruchloseren Erzähler von Romanen, Novellen und Geschichten» (*G. W.*, VII, S. 219) miteinbezogen werden, auf welche sich Freud in seiner

berühmten Studie *Der Dichter und das Phantasieren* (1907) konzentriert. Eine voreingenommene Lektüre jener Arbeit hat manche Literaturwissenschaftler zu unnötigen Mißverständnissen geführt, so daß eilfertige Urteile gegen eine fundierte psychoanalytische Literaturinterpretation gefällt worden sind⁸. Die Analyse eines Kunstwerks sollte natürlich auch keine Pathographie darstellen, da jegliches Werk auf persönlichen, aber auch auf mythischen, althergebrachten Themen und Motiven beruht. Diese tauchen in veränderter Einkleidung immer wieder auf, um die Menschen, die mit den fortschreitenden Errungenschaften des vergesellschafteten Lebens das Unbehagen in der Kultur um so stärker und einengender empfinden, nicht so sehr über ihr Elend hinwegzutrusten, sondern vielmehr zu kritischem Denken anzuregen.

Die Wiederkehr von uralten Themen und Motiven läßt uns eine Brücke zu jenem späteren, ausschlaggebenden metapsychologischen Werk schlagen, in dem das Vorhandensein eines Todestriebes neben einem Selbsterhaltungstrieb postuliert wird. Es handelt sich um *Jenseits des Lustprinzips* (1920), wohl die umstrittenste Freudsche Arbeit, die in den letzten Zeiten bei profilierten Denkern und Forschern aus verschiedenartigen Sachgebieten immer mehr auf Zustimmung und Anerkennung stößt⁹. In diesem gewichtigen, folgenschweren Werk schildert Freud «das erste selbstgeschaffene Spiel eines Knaben im Alter von anderthalb Jahren», der dabei lernt, die Abwesenheit seiner Mutter zu ertragen, indem er sich selbst Gesellschaft leistet und zur Sprache findet. Es handelt sich um das inzwischen weltberühmt gewordene Fort/Da-Spiel. Das Kind, nämlich Freuds Enkel Ernst, läßt eine mit einem Bindfaden umwickelte Holzspule dadurch verschwinden, daß es sie über das verhängte Gitter seines Bettchens wirft. Obwohl «dieses brave Kind» das Wiederauftauchen des kleinen Zeugs in seinem Blickfeld mit einem freudigen «Da» begrüßt, wird das Verschwin-

⁸ Für eine umgehende Lektüre dieses allzu oft vernachlässigten, vor allem aber falsch gedeuteten Essays aus der Perspektive der neuesten Theorien über Schaffensprozesse und Kreativität vgl. *On Freud's "Creative Writers and Day-dreaming"*, hrsg. von E. S. Person, P. Fonagy, S. A. Figueira, The International Psychoanalytical Association Trust, IVth vol., 1995.

⁹ Eine bedeutungsträchtige, einflußreiche Bestätigung meiner Annahmen finde ich bei Silvia Vegetti Finzi, der berühmten Historikerin der Psychoanalyse, und Carlo Sini, dem zelebrierten Philosophen, der sich unermüdlich mit der Moderne befaßt. In den beispielhaften Analysen, die sie anlässlich der Eröffnung des Freud-Jahres 2006 im Mailänder Österreichisch-Österreichischen Kulturforum vorgelegt haben, sehen sie beide gerade dieses Werk als unentbehrlich an, um den heutigen Stand von sorgenerregenden gesellschaftlichen Erscheinungen zu orten.

den des öfteren wiederholt und von einem langgezogenen «bedeutungsvolle[n] o-o-o-o» begleitet, das die Mutter als «Fort» interpretiert¹⁰.

Es ist nicht so, daß die Studie für dieses Spiel eine eindeutige Erklärung liefert; ebenfalls sollte man sich kaum trauen, diese poetisch sowie sehnsüchtig anmutende Beschreibung als unnötige, kaum schlüssige Abschweifung abzutun¹¹. Freud läßt zwar die ganze Sache in der Schwebelage, um sich anderen Erscheinungen zuzuwenden, die von der Präsenz eines Jenseits des Lustprinzips deutlicher und anschaulicher zeugen¹², jedoch hat sich die hier beschriebene Szene im Laufe der Jahrzehnte für die Literaturwissenschaft und für die Philosophie als unerschöpfliche Fundgrube herausgestellt. Wir wollen daher versuchen, sie aus der Sichtwarte unseres Fachgebietes unter die Lupe zu nehmen.

Wir haben soeben geschildert, wie die Abwesenheit der Mutter durch einen «bedeutungsvollen» Laut wahrgenommen und sozusagen verarbeitet wird. So spricht sich das erst zur Sprache kommende Subjekt durch die Leere hindurch, wobei es seine Hilflosigkeit – die ontogenetisch verfrühte Geburt, die jedem Menschenwesen angeboren ist – durch und mit Worten zu verwinden lernt. Auf einem anderen Schauplatz besetzt der auktoriale Erzähler, der als Großvater und als Vater die Spielszene heraufbeschwört, die leeren Blätter. Der Schreibakt, der den kreativen Prozeß in Gang setzt, hilft ihm dabei, den Tod der heißgeliebten Tochter durchzuarbeiten, wobei das Unvermeidliche eines unendlichen Leidens von der «Hexe Metapsychologie» gebändigt wird¹³. Indem Freud diesen allerwichtigsten Beweggrund als Erklärung für die bedeutungsschwere Wende in seiner Theorie ablehnt, schreibt er sich durch das Weiße der auszufüllenden Blätter hindurch, was ihm dabei hilft, das Unerträgliche des unabänderlichen,

¹⁰ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, G. W., XIII, S. 11- 15.

¹¹ Vgl. Peter Gay, a. a. O., S. 450.

¹² Trotz Freuds Beteuerungen, die darauf angelegt sind, den Schatten eines großen Verlustes zu beseitigen, nämlich den Tod seiner jüngsten Tochter Sophie, Ernsts Mutter, die mit 26 Jahren und vom dritten Kind schwanger von der damals grassierenden Epidemie dahingerafft wurde, kann der Interpret nicht umhin, die Präsenz dieses Verlustes im Text nachzuempfinden. Übrigens werde ich mich mit den gewichtigen theoretischen Schlußfolgerungen, die das Fort/Da-Spiel impliziert, in einer künftigen Arbeit auseinandersetzen, denn die Bedeutung des Fort/Da-Spiels kann für den Literaturwissenschaftler, der sich mit der Freudschen Psychoanalyse und ihren fruchtbarsten Entwicklungen vertraut macht, nicht hoch genug geschätzt werden.

¹³ «Man muß sich sagen: „So muß denn doch die Hexe dran“. Die Hexe Metapsychologie nämlich. Ohne metapsychologisches Spekulieren und Theoretisieren – beinahe hätte ich gesagt: Phantasieren – kommt man hier keinen Schritt weiter» (S. Freud, *Endliche und unendliche Analyse*, 1937, G. W., XVI, S. 69).

endgültigen, unwiderruflichen Verlustes derart auszudrücken, daß es für seine Mitmenschen vorstellbar wird¹⁴.

Das führt uns wieder zum kurzen, auf den ersten Blick unbedeutenden Text aus dem Jahre 1913 zurück. Auch in *Das Motiv der Kästchenwahl* wird die Fülle, die der Wunsch-*erfüllung* (nicht -*befriedigung*!) entspricht, dem Tod als Gegengewicht entgegengesetzt. Dank der Errungenschaften auf dem Gebiet der Kunst, des Mythos und der Literatur erfährt «das Unabwendbare» (S. 32-33) im Schicksal der menschlichen Kreatur einen Ausgleich, und diejenige, die solche Umkippung ermöglicht, wird doch als die schönste, anmutigste, jüngste unter drei Frauen dargestellt.

Im Sommer 1913 adressiert Freud, der sich daran macht, eine Pause in der Arbeit mit seinen Analysanden einzulegen, einen vielsagenden Brief an Ferenczi. Indem er den Freund und Kollegen zum vierzigsten Geburtstag gratuliert, denkt er an sich selbst zurück. Als er in die Vierzig kam, befand er sich in höchst bescheidenen Verhältnissen. Ohne Aussicht auf Erfolg und in völliger Einsamkeit arbeitete er an der *Traumdeutung*. Nur eines hatte er, was ihm aber alles bedeutete, und das war Marthas unermüdliche Unterstützung:

Was wollen Sie nun tun? Für jeden von uns nimmt das Schicksal die Gestalt einer (oder mehrerer) Frauen an, und Ihr Schicksal hat einige selten kostbare Züge.¹⁵

Noch dazu enthält der Brief eine interessante, ja ergiebigere Bemerkung. Freud wird einige Tage mit seiner jüngsten Tochter Anna in den Dolomiten verbringen und die Art und Weise der Mitteilung an Ferenczi spricht für sich:

Mein nächster Verkehr wird meine kleine Tochter sein, die sich jetzt so erfreulich entwickelt (diese subjektive Bedeutung der "Kästchenwahl" haben Sie gewiß längst erraten).¹⁶

Am Schluß kommt er auf das Vater-Kind-Verhältnis zurück. Einem verwundenen und doch noch immer ungebrochenen Lear gleich fügt er hinzu:

¹⁴ Über Freuds Verhältnis zu den autobiographischen Hintergründen hinsichtlich *Jenseits des Lustprinzips*, so wie diese in Fritz Wittels Biographie – *Sigmund Freud, der Mann, die Lehre, die Schule*, Leipzig, Wien, Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924 (recte 1923) – auftauchen, vgl. P. Gay, a. a. O., S. 444 f.; S. 785. Siehe auch I. Grubrich-Simitis, *Zurück zu Freuds Texten*, a. a. O., S. 232-233; S. 241 ff.

¹⁵ S. Freud, *Briefe 1873-1939*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1960, S. 298.

¹⁶ Ebd.

Jenes Gefühl, daß die Kinder versorgt sind, dessen ein jüdischer Vater zum Leben wie zum Sterben dringend bedarf, wollte ich Jung verdanken; ich bin jetzt froh, daß Sie und die Freunde es mir geben.¹⁷

Nachdem Freud die Trennung der Adler-Gruppe verkraftet hatte, sah er ein, daß der Bruch mit dem Erbprinzen Carl Gustav Jung unwiderruflich war. Soviel, was die persönlichen Hintergründe dieser alles andere als geringfügigen kurzen Schrift aus dem Jahre 1913 anbelangt, demselben Jahr, in dem die zweitjüngste Tochter der Freuds, Sophie (1893-1920), nach Hamburg heiratet.

Und jetzt kehren wir zum eigentlichen Text zurück, und zwar zu jener Passage, in welcher Freud seine Schlußfolgerungen in dem unnachahmlichen Stil zieht, der durch Vorsicht im Ausdruck die wohlervogene Werbung des Autors um die Gunst des Lesers nur prägnanter und überzeugender durchscheinen läßt.

Es wird immer noch über die drei Frauen gesprochen, die jetzt in ihrer endgültigen Identität die Szene für sich behaupten:

Man könnte sagen, es seien die drei für den Mann unvermeidlichen Beziehungen zum Weibe, die hier dargestellt sind: Die Gebärerin, die Genossin und die Verderberin. Oder die drei Formen, zu denen sich ihm das Bild der Mutter im Laufe des Lebens wandelt: Die Mutter selbst, die Geliebte, die er nach deren Ebenbild gewählt, und zuletzt die Mutter Erde, die ihn wieder aufnimmt. Der alte Mann aber hascht vergebens nach der Liebe des Weibes, wie er sie zuerst von der Mutter empfangen; nur die dritte der Schicksalsfrauen, die schweigsame Todesgöttin, wird ihn in ihre Arme nehmen. (S. 37)

Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, wissen wir nun, was Literatur und *poïēsis* alles können:

Wahl steht an der Stelle von Notwendigkeit, von Verhängnis. So überwindet der Mensch den Tod, den er in seinem Denken anerkannt hat. Es ist kein stärkerer Triumph der Wunscherfüllung denkbar. Man wählt dort, wo man in Wirklichkeit dem Zwange gehorcht, und die man wählt, ist nicht die Schreckliche, sondern die Schönste und Begehrenswerteste. (S. 34)

* * *

¹⁷ Ebd.

Wie aus obigen Argumenten zu folgern ist, haben wir bisher zu zeigen versucht, wie die Literatur den Weg zu Freuds großen Leistungen im Bereich der Erkundung der menschlichen Seele bereitet, aber auch wie die psychoanalytische Verfahrensweise zu einem besseren Verstehen der literarischen Phänomene beiträgt. Die Verkehrung ins Gegenteil, die das menschliche Elend zu einem Sieg der Wunscherfüllung werden läßt, wie auch die stumme Präsenz eines Todestriebes schimmern durch einen wunderschönen Text hindurch, den ich Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* entnehme.

Da, wo nur Trauer und Verlust zu obwalten scheinen, erkennt der jüdische Denker, der sein schweres Brot im Exil zu verdienen hatte, die Erfüllung eines Kindheitswunsches. Ich möchte daher den Text selbst zu Wort kommen lassen, da er höchst poetisch anmutet und eine Überwindung der Vergänglichkeit nicht nur darstellt, sondern sie vielmehr veranschaulicht. Obwohl sein Autor, verzweifelt und schwerkrank, auf der Flucht vor den Nazis Selbstmord beging, ist es ihm gelungen, allen Verfolgten ein Denkmal zu setzen, und zwar gar nicht im Sinne des Monumentalen, das dem jüdischen Leben weit entfernt ist, sondern im Sinne des Eingedenkens und jenes sehnsüchtigen Rückblicks auf eine noch ausstehende, doch vielleicht schon auf immer versäumte Rettung, welche seine unnachahmliche Prosa kennzeichnen.

Wer zu der schwierigen Kunst der Aufmerksamkeit und der echten Be-lauschung angehalten worden ist, dem wird die Ankündigung der messianischen *Mise en abyme* kaum entgehen, welche die Schriften Walter Benjamins unerschütterlich beseelt. Indem diese den Leser mit unheimlich-heimlichen Kippfiguren verblüffen, machen sie ihn – genauso wie bei Freud – mit einer ganz anderen Sichtweise vertraut, die ihm eine ungeahnte Dimension des Daseins erschließt:

Wintermorgen

Die Fee, bei der er einen Wunsch frei hat, gibt es für jeden. Allein nur wenige wissen sich des Wunsches zu entsinnen, den sie taten; nur wenige erkennen darum später im eignen Leben die Erfüllung wieder. Ich weiß den, der mir in Erfüllung ging, und will nicht sagen, daß er klüger gewesen ist als der der Märchenkinder.¹⁸

¹⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1974 ff.: IV/1, S. 247-248. Von nun an unter Angabe von Hauptbandzahl in römischen Ziffern, Teilbandzahl und Seiten in arabischen Ziffern im Text selbst nachgewiesen.

Der Wunsch, ausschlafen zu können, formulierte der kleine Walter jedesmal, wenn das Kindermädchen den Knaben aus der einhüllenden Geborgenheit des Schlafes wachrüttelte und, ihn aus der warmen Sicherheit des Bettes reißend, schutzlos und wehrlos in die unwirtliche Kälte des Berliner Wintermorgens schickte:

[...] ich habe ihn tausendmal getan und später ging er wirklich in Erfüllung. Doch lange dauerte es, bis ich sie darin erkannte, daß noch jedesmal die Hoffnung, die ich auf Stellung und ein sicheres Brot gehegt hatte, umsonst gewesen war. (IV/1, S. 248)

In der Ur-fassung von *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, der *Berliner Chronik*, werden diejenigen, die «sich der Wünsche zu entsinnen wissen, die sie getan haben» noch expliziter als «Sonntagskinder» bezeichnet (VI, S. 494); auch in diesem Falle «erkennen nur die wenigsten im eigenen Leben die Erfüllung wieder» (ebd.).

Der Grundton, der hier angeschlagen wird, klingt pessimistischer und melancholischer als in *Wintermorgen*, denn in dieser Urfassung bleibt die Erkenntnis aus:

Aber nicht immer habe ich sie darin erkannt, wenn wieder einer meiner Versuche einen Arbeitsplatz, im bürgerlichen Sinn des Worts zu finden, gescheitert war. (VI, S. 494)

Es sei in diesem Zusammenhang an den Brief an Gerhard (Gershom) Scholem vom 25. April 1930 aus Berlin erinnert, in welchem Benjamin von «großem Provisorium» spricht, das sein ganzes Leben bestimmt¹⁹. Irgendwie hatte er «diesem Provisorium» den Weg bereitet, als er im März 1915 – von seinem ehemals verehrten Lehrer Gustav Wyneken, der sich für den Krieg entschieden hatte, auf immer Abschied nehmend – folgende Worte schrieb:

Die *θεωρία* in Ihnen ist erblindet, Sie haben den fürchertlichen scheußlichen Verrat an den Frauen begangen, die Ihre Schüler lieben. Sie haben dem Staat, der Ihnen alles genommen hat, zuletzt die Jugend geopfert. Die Jugend aber gehört nur den Schauenden, die sie lieben und in ihr die *Idee* über alles. Sie ist Ihren irrenden Händen entfallen und wird weiter namenlos leiden. Mit ihr zu leben ist das Vermächtnis, das ich Ihnen entwinde.²⁰

¹⁹ W. Benjamin, *Briefe*, hrsg. und mit Anm. versehen von G. Scholem und T. W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1966, Bd. 2, S. 513.

²⁰ W. Benjamin, *Briefe*, a. a. O., Bd. 1, S. 121-122.

Die Misere, die im Laufe der Jahre durch den Briefwechsel mit Gershom Scholem und Theodor Wiesengrund Adorno immer stärker und nachhaltiger hindurchschimmert, zeigt inwiefern sich Walter Benjamin der Tragik seines eigenen Lebens sowie des Zeitgeschehens bewußt war und ihr standgehalten hat. Bis zum letzten hat er mit seinen Schriften versucht «Geschichte gegen den Strich zu bürsten»:

Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten. (I/2, S. 696-697)

In diesem lebenslangen Kampf spielt Kindheit als Hort der Freiheit und der durch nichts auszulöschenden Hoffnung auf messianische Erwartungen eine ausschlaggebende Rolle. Das Bild *Loggjen*, das ich ebenfalls dem Buch *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* entnehme, hebt mit einem wunderschönen, bezaubernden sowie zauberhaften Gleichnis an:

Wie eine Mutter, die das Neugeborene an ihre Brust legt, ohne es zu wecken, verfährt das Leben lange Zeit mit der noch zarten Erinnerung an die Kindheit. (IV/1, S. 294)

Aus der Sichtwarte des Erwachsenen bringt auch hier der Schluß die Bewußtheit des Scheiterns mit sich, und doch hängt Benjamin bis zum letzten an einer Möglichkeit der Kindheit als Entfaltung jenes *Potentialis*, der von der Präsenz einer Schwellenkunde zeugt, welche noch nicht eingetreten ist und doch vielleicht zu jedem Zeitpunkt eintreffen könnte. Es sei in diesem Zusammenhang an die Benjaminschen Kategorien des Flanierens und des Erwachens erinnert.

Um diese Stimmung zu vermitteln, zitiere ich eine Überlegung aus dem *Pariser Tagebuch*, welche Proust als Dichter der Kindheit darstellt. Es wird gerade über ein Gespräch mit Félix Bertaux berichtet. Durch einen jener Kurzschlüsse, die sein unnachahmliches Denkverfahren charakterisieren, läßt uns Benjamin zu Freud zurückfinden:

Ich gebe zu, daß Proust, im Grunde, peut-être se range du côté de la mort. «Jenseits des Lustprinzips», das geniale Alterswerk Freuds, ist wahrscheinlich der grundlegende Proust-Kommentar. Mein Partner will dies alles einräumen, bleibt aber überaus spröde, se range du côté de la santé. Ich begnüge mich mit dem Hinweis, wenn Proust

eine Gesundheit, in seinen Werken, gesucht und geliebt hat, so ist es jedenfalls nicht die Tüchtigkeit des Mannes, sondern die schutzlose und zarte des Kindes. (IV/1, S. 580)

In einem seiner letzten Briefe schreibt Walter Benjamin an Theodor W. Adorno:

[...] ich will, was die Anmut betrifft, nur von den Kindern sprechen und tue es ohne darum ein Naturphänomen von der Gesellschaft, in der es auftritt emanzipieren, das heißt schlecht abstrakt behandeln zu wollen. Die Anmut der Kinder besteht und sie besteht vor allem als ein Korrektiv der Gesellschaft; sie ist eine der Anweisungen, die uns auf das "nicht disziplinierte Glück" gegeben sind. Ein Festhalten an der kindlichen Unschuld [...] berechtigt uns nicht zur Preisgabe dessen, was wir an ihr lieben können.²¹

Die Kindheit ist in diesem Kontext als Korrektiv zum Unbehagen in der Kultur gemeint, worauf die Anspielung auf die Arbeit Freuds aus dem Jahre 1929, deren Brisanz kaum zu überschätzen ist, nicht übersehen werden dürfte. Die Aussicht auf das «nicht disziplinierte Glück», die eine Rettung der Kindheit im Sinne einer (Wieder-)Entdeckung der Kreativität, vor allem des Spielens in seiner erhabensten Form ermöglicht, stellt uns allen ein Pensum, dessen Erledigung noch immer aussteht – ich denke hier explizit an Schillers *XV. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795!).

Ich sehe unsere Aufgabe darin, die Aufforderungen und Vorschläge, die aus Freuds und Benjamins Schriften herauszulesen sind, als Pflicht gegen die immer wieder grassierende Barbarei wahrzunehmen. Diese Barbarei erleben wir im höchst technologisierten Westen, in dem wir, ohne daran zu denken, eine rechnende Maschine mit dem Aufbewahren unseres Gedächtnisses beauftragen. Somit sagen wir nicht nur unseren Träumen und Erwartungen auf eine bessere, sich der Kreatürlichkeit aller Lebewesen annehmende Zukunft ab, sondern wir verzichten noch einmal – nachdem Auschwitz gewesen ist – sowohl auf das Prinzip Hoffnung als auch auf das Prinzip Verantwortung, denn:

Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Ab[ge]schlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen. (V/1, S. 589 – Fragment N 8, I)

²¹ W. Benjamin, *Briefe*, a. a. O., Bd. 2, S. 854. Bezeichnenderweise, und doch für Benjamin nicht so merkwürdigerweise, sind obige Worte in Klammern eingeschlossen.

Die unzeitgemäße Zeitgemäßigkeit Freuds bleibt daher als Herausforderung und Hort des kritischen Denkens bestehen, um der Menschheit einen Ausweg aus der neuen Barbarei zu weisen. Es ist Freuds und der Dichter der Kreatürlichkeit großes Verdienst, wenn dieser Weg noch nicht verstellt ist, damit wir als Menschen, die sich mit jedem Tag ihrer Menschlichkeit bewußt werden, uns bereit finden, auf den Anderen, den Unbekannten, den Fremden, der uns begegnet, zuzugehen.

Es ist gerade das, was Avraham gemacht hat, als er Ur, seine Heimat, und all seine Besitztümer verließ, um einer Stimme zu folgen. Die Epiphanie des Anderen, der sich vom Spiegelbild meines idiopathischen Ichs nicht aufsaugen läßt, veranlaßt mich zum Aufbrechen, um eine Reise in die Fremdheit anzutreten, hin zu einer Ethik des Respekts, die dem Sog zur Vereinheitlichung, Vereinnahmung und Entmündigung widersteht.

Die Begegnung mit dem radikal Anderen leitet jenen Prozeß in die Wege, der mich als verantwortlichen Träger einer Identität erscheinen läßt, welche sich von innen als auch von außen her bedrängt und bedroht weiß. Dessenungeachtet setzt sich diese prekäre, problematische Identität als solche aus, indem sie auf Haß und Destruktion verzichtet. Das Unversöhnbare bleibt die einzige Basis für die Anerkennung meines Gegenübers und seiner nicht gleichzuschaltenden, auszulöschenden Fremdheit. Ansätze zur Gefühlsschwelgerei müssen durch den Filter lupenreiner Auslegung der *raisons d'autrui* hindurch, um die Alterität als hautnahe Grundbefindlichkeit zu erleben. Insofern bieten uns Freud und die Literatur die beste Chance, an der Konstruktion einer Ethik des Zusammenlebens und des Respekts vor dem Fremden, dessen Gesinnung und Erwartungen sich nicht mit denjenigen meines eigenen egomorphistischen Ichs decken, zu arbeiten.

Auf die Weisheit der Literatur hat sich Sigmund Freud sein Leben lang berufen; aus ihren wundersamen, phantastischen, unwahrscheinlichen Quellen hat er unverdrossen geschöpft, um seine mutigsten Theorien zu beweisen und seine kühnsten Entdeckungen zu vermitteln.

Kindheit, Spiel und Kunst haben die Freudsche Psychoanalyse von Anfang an gekennzeichnet. Sie sind im Laufe des verstrichenen Jahrhunderts zu unersetzbaren Bestandteilen ihrer reifsten, ja fruchtbarsten Entwicklungen in Großbritannien, Frankreich, Italien und in den USA geworden. An der Schwelle des neuen Jahrtausends, das sich mit den lobgepriesenen Wundern der *connected intelligence* über den katastrophalen Ausgang eines durch Medialisierung globalisierten Krieges hinwegtröstet, scheinen sie mir an ihrer verheißungsvollen Potentialität kaum eingebüßt zu haben. Sie sprechen uns alle an, damit wir an einer neuartigen Zukunft

bauen und unseren Beitrag zum Errichten einer auf die Bedürfnisse und Hoffnungen aller Kreaturen hin maßgeschneiderten Welt leisten:

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Dieser Satz, der in diesem Augenblick vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden; er wird [...] das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigen Lebenskunst tragen.²²

Zum Schluß sei hier nochmals auf das Prinzip Verantwortung als unentbehrliche Ergänzung des Prinzips Hoffnung hingewiesen, und zwar durch die Worte Sigmund Freuds:

Der Begriff des Unbewußten pochte schon seit langem um Aufnahme an die Pforten der Psychologie. Philosophie und Literatur haben oft genug mit ihm gespielt, aber die Wissenschaft wußte ihn nicht zu verwenden. Die Psychoanalyse hat sich dieses Begriffs bemächtigt, ihn ernst genommen, ihn mit neuem Inhalt erfüllt. Ihre Forschungen haben zur Kenntnis von bisher unvermuteten Charakteren des unbewußten Psychischen geführt, haben einige der Gesetze entdeckt, die in ihm herrschen. Mit alledem ist aber nicht gesagt, daß die Qualität der Bewußtheit ihre Bedeutung für uns verloren hat. Sie bleibt das einzige Licht, das uns im Dunkel des Seelenlebens leuchtet und leitet.²³

²² F. Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, begr. von J. Petersen, fortgef. von L. Blumenthal, B. v. Wiese und S. Seidel, hrsg. v. N. Oellers, Weimar: H. Böhlau Nachf., 1943 ff., Bd. XX, S. 359.

²³ S. Freud, *Some Elementary Lessons in Psycho-Analysis*, 1938, *G. W.*, XVII, S. 147.

* * *

Ester Saletta
(Bergamo)

“Faust” in der englischen und deutschen Literatur: ein Vergleich

Le thème de Faust est, disons le, très encombré; donc, on ne peut se comporter comme si on était le premier à parler de ce personnage.¹

In dem vorangestellten Motto bezeichnet Michel Butor *Faust* als «thème» und «personnage». Er betont die methodologische und strukturelle Schwierigkeit für jeden Forscher, der sich mit diesem literarischen Motiv beschäftigt und richtet die Aufmerksamkeit auf die lange Tradition der Faustfigur nicht nur in der Moderne, sondern auch in der Antike und im Mittelalter.

Leopold Kretzenbacher erwähnt in seinem Buch *Teufelbündner und Faustgestalten im Abendlande* Gestalten, die einen Teufelspakt unterschrieben haben, um Jungfrauen zu gewinnen oder um finanzielle Schwierigkeiten zu überwinden oder auch um eine höhere Position zu erlangen. Die erste dieser Ur- Faust Figuren ist der Zauberer Cyprianus², der von einem reichen Mann, der sich in die Jungfrau Justina aus Antiochien verliebte, gebeten wurde, ihm zu helfen, Justina zu besitzen³. Cyprianus beschwor drei

¹ Zit. nach Scherer Ludger: *Faust* in der Tradition der Moderne. Wien: Peter Lang 2001 S. 11.

² Die frühchristliche Legende von Cyprianus und Justina ist eine der ältesten griechischen Quellen zur Faustsage. Die Besonderheit dieser Legende besteht in der Zeichnung des Teufels, der im Sinne heidnischer Anschauung gezeigt wird ohne daß er jedoch in einem nachmittelalterlichen Sinne der Schwanktraditionen als «der Dumme» oder «der Geprellte» erscheint. Die Geschichte des Cyprianus geht auf die römische Zeit, genauer: auf Diokletians Zeit zurück, als Cyprianus den Märtyrertod erlitten hat.

³ Das Motiv des Gewinnens einer Jungfrau wird auch später im Werk Grabbes *Don Juan und Faust* wieder aufgenommen, als Faust mit Hilfe von Mephisto Donna Annas Gunst – erfolglos – zu gewinnen trachtet.

Dämonen, aber alle teuflischen Verführungsversuche blieben auf Grund der intensiven Gebettätigkeit der Jungfrau vergeblich. Cyprianus begreift, daß die Macht Gottes stärker als die des Teufels ist, bereut und bittet um Vergebung. Zeichen seiner Reue ist Cyprianus' Entschluß, seine Teufelsbücher vom Bischof verbrennen zu lassen. Sogar Adam und seine zwei Söhne sollen der Legende nach des Teufels Hilfe gesucht haben, um nach der Vertreibung aus dem Paradies Hunger und Not bekämpfen zu können⁴. Das überliefert eine in den späten 20er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entdeckte griechische Quelle aus dem Peloponnes (in der Gegend von Tripolis). Schließlich erwähnt das *Lied von Doctor Faust* – auch Faust-Ballade genannt – aus der Steiermark die Figur Faust zum ersten Mal. Das Lied besingt Fausts Suche nach dem Teufel, da er den gekreuzigten Christus, in all seinem leidenden Schmerz, gemalt sehen will⁵. Diese drei Beispiele, gewissermaßen "Faust-Urväter", aus der älteren Literatur haben mit der modernen deutschen und englischen literarischen Gestalt nur den Teufelspakt gemeinsam. Verschieden sind hingegen die Gründe, die "Faust" auf der Suche nach dem Teufel antreiben; anders ist "Fausts" Haltung zum Teufel selbst, d.h. er bereut seine Tat, bittet um Vergebung und wird durch die Einwirkung Gottes oder durch seine Mutter Maria gerettet⁶; unterschiedlich ist auch die Dauer des Bündnisses, das nur sieben statt vierundzwanzig Jahre umfaßt⁷. Diese kurz skizzierte Rückkehr in die Vergangenheit der mythischen und legendären Geschichte von Faust und seinem Teufelsbündnis erlaubt den Schluß, daß das Faust Thema schon vor Spies, Marlowe oder Goethe bekannt war und daß es immer, damals wie heute, eine große Bedeutung in der deutschen Literatur⁸ hat, wie die kaum noch zu überblickende Forschungsliteratur bestätigt.

⁴ Auch in diesem Fall gibt es eine interessante und deutliche moderne Entsprechung der finanziellen Motivierung der Teufelsbeschwörung in Maler Müllers Werk: Faust verlangt von Itzich Geld, um seine Spielschulden begleichen zu können.

⁵ Das Motiv vom Teufel, der seinen Widersacher Christus am Kreuze malen muß, ist älter, als man lange Zeit annahm. Aus Rom wurden Legenden um solch ein Bild, wie es «der Teufel gemalt» hatte, bekannt. Bei den Kapuzinern auf dem Monte Pincio soll man eines verwahrt, früher einmal sogar öffentlich in der Kirche zu Schau gestellt haben.

⁶ Nur im Werk von Lenz wird Faust durch die Einwirkung von Baccus vor der Hölle gerettet.

⁷ Kretzenbacher, Leopold: *Teufelbündner und Faustgestalten im Abendlande*. Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten 1968 Vgl. Die Geschichten von Marienchen von Nymwegen (S. 84) und von Johannes Tenorius (s. 144).

⁸ Der italienische Germanist Marino Freschi hat im Jahr 2000 den Band *La storia di Faust nelle letterature europee* herausgegeben, in dem nur zwei Beiträge über Faust in der spanischen und portugiesischen Literatur enthalten sind. Sowohl das Drama *El mágico*

Einer der frühesten und bedeutendsten Faustforscher, der Österreicher Michael Leopold Enk von der Burg (1788-1843), nimmt in seinem Buch *Melpomene* (1827) zu Goethes Faust wie folgt Stellung:

Über die Tendenz von Göthes Faust ist man einig. Auch darf es wohl mit Recht zu den Eigentümlichkeiten dieses Riesenwerks des deutschen Genius, wie man ihn genannt hat, gerechnet werden, daß es sein Wesen so klar und in so scharfer Bestimmtheit ausspricht.⁹

Die Beurteilung Enks steht im Kontrast zu jener von Franz von Spauns (1753-1826). Dieser kritisiert sowohl die Grammatik Goethes als auch seine Reimtechnik und die Abfolge des Geschehens. In bezug auf Goethes Prolog schreibt er:

Dieser Prolog ist ein wahres Muster, wie man nicht in Versen schreiben soll.¹⁰

Die Figur des Faust erlebt auch eine bemerkenswerte Rezeption im 19. Jahrhundert, als Friederich Theodor Vischer (1807-1887) seine Parodie *Faust. Der Tragödie dritter Teil* (1862) schreibt. Vischers Werk beschreibt Faust in der Zeitgeschichte des 16. Jahrhunderts und stellt ihn in den engsten Zusammenhang mit Reformation, Humanismus, dem politischen Kampf gegen Leibeigenschaft und für die Einigung Deutschlands. In seiner Parodie auf Goethes Faust II beschreibt Vischer Faust als Negativbild der Deutschen und beweist, daß dem Faust des "alten" Goethe die Entschiedenheit eines geistig-ethischen Läuterungsprozesses fehlt. In Goethes Faust II hat Faust die tragische Intensität und das Streben nach dem Unmöglichen verloren. Die Antwort Vischers ist die Darstellung Fausts als

prodigioso von Pedro Calderòn de la Barca aus dem Jahr 1637 als auch das Fragment *Fausto. Tragédia subjectiva* von Fernando Pessoa, das erst 1988 das Licht der Öffentlichkeit sieht, sind eine Erneuerung des Motivs von Faust durch eine religiöse bzw. katholische Perspektive. Bei Calderòn trägt Faust den Namen von dem heiligen Cipriano, obwohl er die Rolle eines heidnischen Weisen spielt, der viele Jahre in Einsamkeit verbracht hat, um über die Gottheit zu reflektieren. Seine geistige Entdeckung ist: Die Götter sind falsch; es existiert nur ein Gott, der die Wahrheit verkörpert. Interessant ist hier, wie das traditionelle Streben Fausts nach wissenschaftlichen Kenntnissen durch eine religiöse Suche ersetzt wird, die dem faustischen Kampf zwischen Gute und Böse fast eine heilige Dimension gibt. Bei Pessoa hingegen ist dieser Kampf als seelische Konfliktualität beschrieben. Faust spiegelt einen gespaltenen und verzweifelten Menschen, der Opfer seiner eigenen Widersprüchlichkeit ist.

⁹ Stiedl, Adelina: Faust-Rezeption in Österreich während der Restaurationszeit. Wien: Hausarbeit für das Lehramt 1978 S. 34.

¹⁰ Ebda. S. 26.

komische Karikatur. Vischers Faust fehlt die Tatkraft des Handelns; er muß sich von anderen antreiben und schieben lassen, er ist eher ein "Hansenfuß" als ein Held. Die Parodie Vischers begrenzt sich nicht nur auf eine komische Bearbeitung der Eigenschaften Fausts, sondern auch auf seine Sprache. Goethes Superlativisierungen, die durch mangelnden Vergleichspunkte in eine nichtssagende Abstraktheit getrieben seien, erscheinen Vischer als Schwächung des poetischen und sprachlichen Vermögens. Vischers komische Korrektur von Goethes *Faust II* verwandelt die Tragödie Goethes in ein Narrenspiel, in dem der Vorhimmel sich noch als recht irdisch erweist, und die Figuren Menschen mit recht körperlichen Anwandlungen und irdischen Launen sind. Die inhaltliche sowie auch die sprachliche Parodie Vischers geben Faust der Lächerlichkeit preis.

Faust handelt wenig, läßt sich treiben und schieben, von Lieschen, von Valentin und noch von den studentischen Heiligen. Er ist kein Held, er zagt und jammert, und er läßt sich nur mit Mühe auf den Erlösungsweg bringen. [...] Der Teufel ist in allen Szenen der betroffene, komisch-dumme Possenteufel.¹¹

Wenn die frühere Kritik sich insbesondere auf Struktur und Sprache der Werke über Faust begrenzt, so konzentriert sich die gegenwärtige Kritik mehr auf die Rolle und die symbolische Bedeutung des Faust-Motivs in der Geschichte Deutschlands. In den 40er Jahren charakterisiert Ernst Beutler Faust nicht mehr als sündig und unmoralisch, sondern als «Held[en], der sich ständig läutert und so zur Selbsterlösung gelangt»¹². Zwanzig Jahre später porträtiert Hermann Glaser in seiner "Spieß- Ideologie" Faust als Vertreter des deutschen Volks:

Faust war ein Deutscher: Er erschien im Wodansmantel, im Siegfriedgewand; Faust war Arier, Bismarcksgermane; Faust zog schließlich das Braunhemd an.¹³

Mit dieser Feststellung Glasers beginnt die Zeit, in der die Forschung auf der Suche nach möglichen Gemeinsamkeiten zwischen Faust und dem Dritten Reich ist. Der Begriff des "Faustischen" wird Synonym für den skrupellosen, teuflischen und sündigen Kampf Fausts gegen prädestinierte Opfer. Der moderne Faust wird in der Figur Hitlers wieder lebendig.

¹¹ Martini, Fritz: Nachwort zu Friedrich Theodor Vischer *Faust. Der Tragödie dritter Teil*. Stuttgart: Reclam 2000 S. 246.

¹² Mahal, Günther: *Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried: Ars una 1998 S. 579.

¹³ Ebda. S. 579.

Den anderen nun üblichen Rückversicherungsanstrengungen aus der nationalen Geschichte gesellte sich aus dem literarischen Bereich die schauerlich-groteske Unternehmung, Hitler als fleischgewordenen Faust zu sehen und seine Volksgenossen als "faustische Menschen".¹⁴

Faust, Prophet der wahren Kenntnisse, Abbild der selbstbewußten und rationalen Wette, verwandelt sich in einen blut- und rachedurstigen Diktator, der die faustische Dichotomie Geist-Erdgeist auf eine politische statt ontologische Ebene verschiebt. Nicht mehr die Seele Fausts, sondern die Seele Deutschlands ist zerrissen.

Die strebende Suche nach der Versöhnung der seelischen Dichotomie Fausts gründet sich auf die hegelianische Interpretation des menschlichen Erkenntnisprozesses. In seiner *Phänomenologie des Geistes* erklärt Hegel, daß Natur und Geist zwar identisch aber nicht unvermittelt sind. Er argumentiert auch, daß die Natur ein Geistiges und der Geist ein Natürliches ist, aber nur dort, wo er nicht Geist ist.

Dem absoluten Geiste nämlich steht die Natur weder als von gleichem Werte noch als Grenze gegenüber, sondern erhält die Stellung, durch ihn gesetzt zu sein, wodurch sie ein Produkt wird.¹⁵

Diese Worte Hegels betonen die Unvereinbarkeit zwischen Natur und Geist, d.h. es gibt eine radikale Unmöglichkeit für den Geist, sich mit seinem Anderen, nämlich der Natur, zu versöhnen. Hegel antizipiert die Wahrscheinlichkeit einer Harmonisierung, die aber nur durch die Selbstvernichtung des Subjekts möglich ist.

Die Folge von Hegels Erkenntnisprozeß kann nur eine schmerzvolle und leidende Atmosphäre schaffen, in der das Werden des selbstbewußten Geistes in der Dunkelheit der Nacht versinkt. Nur in dem Bild der Nacht sieht Hegel die Ankunft des absoluten versöhnten Geistes:

In seinem Insichgehen ist er in der Nacht seines Selbstbewußtseins versunken, sein verschwundenes Dasein aber ist in ihr aufbewahrt.¹⁶

Faust, als Symbol für den Unzufriedenen, der nach einer radikalen Lebensveränderung dürstet, der auf der Suche nach einer wissenschaftlich vollkommenen Bildung ist, hat sein Vorbild in Prometheus, der alle Regeln und Gesetze der Natur überwunden hat. Als Vertreter des hegeliani-

¹⁴ Ebda. S. 583.

¹⁵ Wieland, Renate: *Schein, Kritik, Utopie. Zu Goethe und Hegel*. München: Edition Text + Kritik 1992 S. 18.

¹⁶ Ebda. S. 49.

schen Versöhnungsprozesses zwischen Geist und Erdgeist ist Faust aber auch Spiegelung seiner janusköpfigen Zeit. In die Zeit zwischen 1480 und 1540 fallen sowohl 1492 die Entdeckung Amerikas als auch 1517 der Thesenanschlag Martin Luthers: beides Signale einer Zeitenwende, d.h. der Wende vom – in der Rückschau doch nicht ganz so finsternen – Mittelalter zu der dann noch nicht so hellen Neuzeit. Was also die Faustische Epoche prägt, ist Erfindergeist neben kriegerischer Auseinandersetzung, Aufbruch in eine neue Welt und gleichzeitig Rückkehr zur Antike in Renaissance und Humanismus. Diese widersprüchliche historische Dimension von Fausts Zeit entspricht der vorher zitierten hegelianischen Dichotomie. Erlebt wurde von Faust und seinen Zeitgenossen die Agonie des Mittelalters und die Geburt der Neuzeit. Als das eine verging und das andere erst heraufdämmerte, herrschte ein oft sanguinisch und melancholisch unausgeglichenes Gefühl von Schweben und Unsicherheit, Ära des Janus, wo alles nebeneinander und zugleich gegeneinander stand; in einer Ära der Marienbilder, der Schnitzaltäre, der gotischen Dome und der reinen Sittlichkeit grassierte der finsterste Teufelsglaube; in einer Epoche der Orientierungslosigkeit und Angst vor einer noch nicht bestimmten Zukunft lebte Faust.

Der unruhige, unbefriedigte Mensch mit seinen Wünschen und Ansprüchen, seinem Erkenntnisdrang und seiner Glückserwartung, seinem Streben, das sich in Grenzüberschreitung, Hybris und Machtgier manifestieren kann.¹⁷

Der Beweis für Fausts Mut ist seine Entscheidung, den Blutpakt mit Mephisto zu unterschreiben –»Der Pakt mit dem Teufel, der religiös als Abkehr von Gott oder säkularisiert als Herausforderung des Schicksals verstanden werden kann, Zeichen der Beziehung Fausts zur Sphäre des Übernatürlichen und Metaphysischen«¹⁸ –, ihm seine Seele zu verkaufen und seine wissenschaftliche Kraft für eine Zeit von vierundzwanzig Jahren zu genießen. Wenn das «de thème» ist, ist «de personnage» auf der Grenze zwischen Realität und Legende, zwischen Charakter und Mythos angesiedelt.

Als historische Gestalt ist die Existenz Fausts anhand direkter und indirekter Quellen bewiesen. Die erste der direkten Quellen ist auf den 12.2.1520 datiert und stammt aus Bamberg. Es handelt sich dabei um eine Rechnung über zehn Gulden, die Hansen Mueller, der Kammermeister

¹⁷ Scherer, Ludger: Ebda. S. 55.

¹⁸ Ebda. S. 55.

des Bischofs Georg III., ausgestellt hatte. Die erwähnte Summe erhielt «Doctor Faustus philosopho», weil der dem Bischof «eine Natiuitet» (ein Horoskop) – auch «Iudicium» (eine Voraussage der Zukunft) genannt – angefertigt hatte. Aus dieser Quelle ist dreierlei ersichtlich: Faust ist im Februar 1520 in Bamberg gewesen, er muß als Astrologe einen bemerkenswerten Ruhm besessen haben (wenn sogar ein Bischof sich seiner bediente), und letztlich hat er Wert auf den Doktor- und Philosophentitel gelegt¹⁹.

Den 17.6.1528 trägt die zweite direkte Quelle als Datum. Sie stammt aus Ingolstadt und findet sich in den dortigen Ratsprotokollen. Aus ihr erfahren wir, daß ein «Doctor Jörg Faustus von Heidelberg» aus Ingolstadt ausgewiesen wurde. Diese Quelle ist sehr wichtig für den Nachweis der Existenz Fausts, denn man erwähnt den Vornamen der fraglichen Gestalt zum ersten Mal, und es taucht im Zusammenhang mit Fausts Namen eine Ortsbezeichnung auf. «Von Heidelberg» liest man, aber das bedeutet nicht, daß Faust aus Heidelberg stammt, sondern möglicherweise, daß er mehr oder weniger lange sich in Heidelberg aufgehalten hat.

Die dritte direkte Quelle ist eine Eintragung in den Nürnberger Ratserslassen vom 10.5.1532. Sie lautet: «Doctor Fausto, dem großen Sodomiten und Nigromantico zu furr gleit ablainen. Burgermeister junior». Aus dieser späteren Quelle entnehmen wir zwei weitere wichtige Hinweise: Faust war Sodomit, d.h. ein Unzüchtiger, und er war auch ein Zauberer (Nigromantico) oder zumindest beschäftigte er sich mit Zauberei oder Alchemie.

Zahlreich sind hingegen die indirekten Quellen, aber ich werde hier nur die zitieren, die für die biographische Skizze des Faustporträts bedeutungsvoll sind.

Die Heidelberger Matrikel verzeichnet unter dem Datum des 3.12.1505 die Immatrikulation eines Johannes Faust de Symmern. [...] Die nächste heranzuziehende Quelle ist ein Brief des Humanisten Conradus Mutianus, der am 3.10.1513 in einem Brief an einen früheren Schüler von einem Chiromanten Georgius Faustus Helmithens Heidelbergensis spricht.²⁰

¹⁹ Es ist wichtig zu wissen, daß der Dokortitel in Philosophie im 16. Jahrhundert nicht nur das Philosophie-Studium, sondern auch das Studium der Zauberei, der Astrologie und der Musik umfaßte.

²⁰ Hippe, Robert: *Faust. Das Volksbuch, Christopher Marlowe, Lessing, Goethes «Urfaust», Paul Valéry*. Hofffeld: Bange Verlag 1968 S. 7-8.

Das Zitat belegt, daß ein Johannes Faust aus Symmern, einer Stadt im Hunsrück, in Heidelberg studierte, ein Zauberer war, und daß er aus Heidelberg stammen sollte. Wenn die direkten und die erwähnten indirekten Quellen auf Fausts magische Fähigkeiten, auf sein philosophisches Studium und auf seine deutsche Abstammung hinweisen, betonen die literarischen Werke über Faust dessen Melancholie, Alter und dämonische Existenz. Faust wird tatsächlich in der Literatur immer als eine Figur dargestellt, die nach vielem Forschen alt und müde der Vernunft geworden ist und die ewig einsam und unzufrieden mit sich selbst bleibt.

Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin / Und leider auch
Theologie / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. Da steh ich nun,
ich armer Tor, / Und bin so klug als wie zuvor!²¹

Mit diesen Worten hat Goethe die Verzweiflung und die ewige Melancholie Fausts dargestellt. Faust kann keine Ruhe in sich finden. Auch sein Bündnis mit dem Teufel, um seiner Obsession die fehlende Kraft zu verleihen und seinem einsamen, leeren Leben einen Sinn zu geben, stellt sich als wirkungslos oder zumindest als nur vorläufig wirksam dar. Freilich vermag Faust durch den Pakt mit Mephisto wieder jung zu werden und ein neues Leben anzufangen, aber es stimmt auch, daß das nur Illusion bleibt und er von Anfang bis Ende seines Lebens Opfer der Einsamkeit bleibt. Obwohl Faust die menschliche Ohnmacht gegenüber Natur und Gott verkörpert, bewundern ihn breite Schichten des Volkes, «nicht nur seiner geheimnisvollen Gaben wegen, sondern weil sie in ihm das Bild eines besseren Daseins des Menschen sehen, der, ohne standesgemäße Vorurteile und Reichtümer zu besitzen, aus der Enge und Gebundenheit des mittelalterlichen Daseins herauswächst»²². Das ist der Grund, warum Fausts Leben und Treiben in der Volkstradition immer lebendig geblieben ist, und warum auch so viele Autoren aus verschiedenen Epochen ihn als Stoff für ihre Dramen, Erzählungen, Romane oder Anekdoten gewählt haben.

Im Jahr 1587 erschien die erste literarische Bearbeitung der Fausttradition: Die *Historia vom D. Johannes Faustus*, auch *Das Spiessische Volksbuch* nach seinem Drucker Spies genannt. Das Buch, in vier Sektionen und 68 Kapitel gegliedert, behandelt die aus der lutheranischen Reform stammenden

²¹ Goethe, Wolfgang: *Faust e Urfaust*. Hrsg. von Amoretti Vincenzo. Milano: Feltrinelli 1994 S. 14.

²² Hippe, Robert: Ebda. S. 9.

den theologischen Themen, die sich mit Problemen wie der menschlichen Rettung und Verdammung auseinandersetzen.

Als Spies das Buch, dessen Ziel die moralische Erziehung des Lesers ist – «Damit aber alle Christen / ja alle vernünftige Menschen den Teuffel und sein Fürnemmen desto besser kennen / und sich dafür hüten lernen [...]»²³ –, schrieb, wußte er, daß eine neue Zeit begonnen hatte, in der die Menschen der Religion nicht mehr vertrauten und durch alternative Mittel wie Wissenschaft, Zauberei, Alchimie und Astrologie die Wahrheit suchten. Der Glaube erschien den Menschen der damaligen Zeit zu begrenzt, und das Individuum fühlte das Bedürfnis, diesen zu überwinden. Nicht mehr Gott war der feste Punkt des Lebens, sondern der Wunsch nach Erkenntnis; ein Wunsch, der nur durch übernatürliche Kräfte erreichbar zu sein schien.

Drum hab ich mich der Magie ergeben, / Ob mir durch Geistes
Kraft und Mund / Nicht manch Geheimnis würde kund; / Daß ich
nicht mehr, mit sauerm Schweiß, / Zu sagen brauche, was ich nicht
weiß; / Daß ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält
[...].²⁴

Christopher Marlowes (1564-1593)²⁵ biographische Skizze aus dem Prolog seines elisabethanischen Theaterstücks *The tragedy of Doctor Faustus*²⁶ führt neue Details ein.

Now is he born, his parents base of stock, / In Germany, within a town
called Rhode. Of riper years to Wittenberg he went, / [...] So soon he
profits in divinity, / The fruitful plot of scholarism graced, / That shortly
he was graced with doctor's name, / Excelling all whose sweet delight
disputes, / In heavenly matters of theology; / Till, swoll'n with cunning of
a self-conceit, / His waxen wings did mount above his reach, / And melt-
ing heavens conspired his overthrow. / For, falling to a devilish exercise,
/ [...] He surfeits upon cursed necromancy [...].²⁷

²³ Spies, Johann: *Historia von D. Johann Fausten*. Stuttgart: Reclam 1988 S. 12.

²⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust e Urfaust*. Hrsg. von Vincenzo Amoretti Milano: Feltrinelli 1994 S. 23.

²⁵ In dem Buch *A dead Man in Deptford* erzählt Antony Burgess das schwierige, stürmische und unruhige Leben Christopher Marlowes und widmet seinem geheimnisvollen Tod am 30. Mai 1593 in Deptford, als er erst neunundzwanzig war, viel Raum. (S. 268-269).

²⁶ Strane, J.B.: *Marlowe. A critical Study*. Cambridge: University Press 1964 S. 10f.

²⁷ Marlowe, Christopher: *The Tragedy of Doctor Faustus*. In: Eric Rasmussen: *Doctor Faustus*. Manchester: Uni Press 1993 S. 107.

Marlowes Tragödie *Doctor Faustus*, 1594 das erste Mal in London aufgeführt, ist uns in zwei Versionen überliefert. Die erste Version oder Text A (1604) ist eine Rekonstruktion des faustischen Dramas, aus dem Gedächtnis verfaßt, möglicherweise von einem oder mehreren Schauspielern. Die zweite Version oder Text B (1616), sechshundert Verse länger als die erste, enthält Marginalglossen, die erkennen lassen, wo der Text dem originalen Faustbuch von Spies nicht entspricht²⁸. Bei Marlowe sowie auch bei Spies spielt Faust die Rolle des enttäuschten titanischen Helden, der nicht mehr an Vernunft oder an Gott, sondern nur an Zauberei glaubt.

Philosophies is odious and obscure, / Both Law and Physicke are
for petty wits: / Divinitie is basest of the three, / Unpleasant, harsh,
contemptible and vile.

Know that your words have won me at the last, / To practice
Magicke and coneeled Arts. Yet not your words onely, but mine
own fantasies, [...] 'T is magick, magick, that hath ravisht me.²⁹

Im ersten von den zwei Zitaten wird deutlich, daß Marlowe das geringe Interesse Fausts an der Theologie zeigen will. Religion als Psychomachie, d.h. als Kampf zwischen Gute und Böse markiert das Leben Fausts mit dem Appellativ «Everyman» und konnotiert Marlowes Werk als «morality play» oder besser gesagt als «revisited morality play». In dieser Revisitation spielt sowohl das Ungleichgewicht der allegorischen Elemente eine wichtige Rolle als auch Marlowes Entschluß, unkonventionelle Verführungsthemen hinzuzufügen. Ein traditionelles “morality play” endet mit dem Sieg des Guten; in Marlowes *Doctor Faustus* hingegen siegt das Böse. Faust wird nicht von konventionellen bösen allegorischen Elementen verführt, wie man am Anfang des Dramas lesen kann:

O Faustus, lay that damned book aside / And gaze not on it, let it
tempt thy soul / And heap God's heavy wrath upon thy head! /
Read, read the Scripture. That is blasphemy.³⁰

Die Worte des guten Engels – «[...] There is no chief but only Beelzebub, / To whom Faustus doth dedicate himself. / This word “damnation”

²⁸ Rasmussen, Eric: *A Textual Companion to Doctor Faustus*. Manchester: University Press 1993 S. 8-62. Rasmussen stellt fest, daß Marlowe die englische Übersetzung des Faustbuchs von Spies *The History of the Damnable Life and Desearved Death of Doctor John Faustus* (1592) gelesen haben muß (Ebda. S. 4).

²⁹ Marlowe, Christopher: *The Tragedy of Doctor Faustus*. Ebda. S. 118.

³⁰ Ebda. S. 115.

terrifies not him [...]»³¹ – nicht die von Mephisto – «Go bear these tidings to great Lucifer: / Seeing Faustus hath incurred eternal death / [...] / Say he surrenders up to him his soul, / So he will spare him four -and – twenty years, / Letting him live in all volouptness, / Having thee ever to attend on me, / To give me whatsoever I demand; / To slay mine enemies and aid my friends, / And always be obidient to my will»³² – erschrecken Faust³³.

Bei Marlowe ist Religion aber auch eine Posse:

Let it be so my Faustus, but first stay / And view their triumphs, as they passe this way. / And then devise what best contents thy minde, / By canning in thine Art to cross the Pope, / Or dash the pride of this solemnity.³⁴

Diese Worte Mephistos führen den Leser in das sogenannte “play in the play”, d.h. in ein theatralisches Intermezzo, in dem die sieben Todsünden an Faust vorbeiziehen und eine antipäpstliche Posse inszenieren.

Strike them with sloth, and drowsy idleness; / And make them sleep so sound, that in their shapes, / Thy selfe and I, may partly with this Pope. [...] How now? Who snatch’ the meat from me? / Villaines why speak you not?³⁵

Der Versuch Fausts, sich über die höchste religiöse Autorität lustig zu machen, stimmt mit dem Ende seines vierundzwanzigjährigen Pakts mit dem Teufel überein. Ohne Religion und ohne Zauberei findet sich Faust allein, seelisch arm und reuevoll.

Ah, my God, I would weepe, but the Devill drawes in my tears. Gush forth bloud in stead of teares, yea life and soule: oh hee stayes my tongue: I would lift up my hands, but see they hold ’em, they hold ’em.³⁶

Marlowe beendet also sein Drama mit der Beschreibung eines Menschen, der Opfer seiner dämonischen Entscheidung ist, und der auch am Ende arm, enttäuscht und besiegt bleibt.

³¹ Ebda. S. 129.

³² Ebda. S. 130.

³³ Vgl. Marlowes Beschreibung der sieben Todsünden, die Luzifer wieder in die Hölle schickt (S. 155f).

³⁴ Marlowe, Christopher: *The Tragedy of Doctor Faustus*. Text B. Ebda. S. 235.

³⁵ Ebda. S. 243.

³⁶ Marlowe, Christopher: *The Tragedy of Doctor Faustus*. Text A. Ebda. S. 193.

Der seelische Konflikt von Marlowes Faust wird im Sturm und Drang nach außen verlegt. Autoren wie Maler Müller und Lenz stellen Faust als eine Gestalt dar, die ewig gegen Natur und Welt kämpft.

Friedrich Müller (1749-1825), auch Maler Müller oder Teufelsmüller genannt³⁷, beschreibt Faust schon in der zweiten Szene des ersten Akts in seiner schwierigen Auseinandersetzung mit der äußeren Welt. Die Szene zwischen Faust und dem Wucherer Itzich erinnert an die Begegnung des jüdischen Shylock aus der shakespearischen Tragödie *The Merchant of Venice* mit dem venezianischen Kaufmann Antonio. Itzich ärgert sich genau so wie sein Doppelgänger Shylock, weil Faust das von ihm ausgeliehene Geld beim Spielen verloren hat. So sprechen Shylock und Itzich:

My daughter! Oh, my ducats! Oh, my daughter! A sealed bag, two sealed bags of ducats, stolen from me of my daughter!³⁸

[...] dem Faust all sei Geld geschosse; ich war in seinem Haus; all all leer; meine hundert funfzig Dukate.³⁹

Es ist deutlich, daß der Grund für den Ärger Shylocks und Itzichs das verlorene Geld ist. Im Fall Shylocks wird es von seiner Tochter gestohlen und im Fall Itzichs von Faust. Ab diesem Moment beginnt die Tragödie Fausts, der eine Lösung für die Tilgung seiner Schulden bei Itzich finden muß. Die Lösung heißt Mephisto. Während Spieses und Marlowes Faust den Vorschlag Mephistos akzeptieren, um die eigenen wissenschaftlichen Kenntnisse zu vervollkommen und die Regeln der Natur und der Religion auf die Probe zu stellen, entscheidet sich hier Faust für Mephisto auf Grund seiner prekären finanziellen Lage. Faust ist nicht mehr von seiner Innerlichkeit, sondern von äußeren Gründen bedroht wie auch in Lenzens *Fragment aus einer Farce, die Höllenrichter genannt* (1773), die den Untertitel *Batrachomachia von Aristophane* trägt:

Ist kein Wesen in der Natur, / Das, nicht lieben, nicht erbarmen, /
Das mich grenzenlosen Armen / Bei sich dulden wollte nur!⁴⁰

³⁷ Diese Spitznamen bezeichnen einerseits Müllers Nebentätigkeit als Maler und andererseits seine Liebe für das faustische Thema, das in fast allen Werken seiner literarischen Produktion zu finden ist. Als Dichter hat er behauptet: «Faust war in meiner Kindheit immer einer meiner Lieblingshelden, weil ich ihn gleich vor einen großen Kerl nahm».

³⁸ Shakespeare, William: *The Merchant of Venice*. Akt 3, Sz.8. Oxford: Clarendon Press 1993 S. 153.

³⁹ Müller, Friederich: *Faustsleben*. Heilbronn: Henniger 1881 S. 116.

Wenn in Aristophanes' Tragödie Dionysos in die Hölle geht, um Euripides zu retten, ist es in Lenzens Farce Bacchus, der Faust von der Hölle auslöst. In beiden Fällen ist die Rettung aus der Hölle und die Rückkehr auf die Erde das zentrale Thema, das bei Lenz auch die Vereinigung Fausts mit Natur und Welt bedeutet. Zwei Jahre nach der Veröffentlichung von Lenzens Fragment (1775) erschien Goethes *Urfaust*⁴¹, der Goethes Interesse für das Tragische und "gothic"-Motive wie auch für die "Modernisierung" des traditionellen legendären Faustsstoffs zeigt. Goethes *Urfaust* stellt Faust als Bild nicht nur eines Menschen vor, der zwischen Rettung und Verdammung schwankt, sondern als Bild der ganzen Menschheit.

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / Will ich in meinem innern Selbst genießen / Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen / Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen / Und Sonnen eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern / Und wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.⁴²

Das Thema des Übergangs von einem individuellen zu einem universellen Schicksal wird auch in der Gretchentragödie deutlich⁴³. Die Geschichte eines von einem Adligen verführten und dann verlassenen Mädchens aus dem Volk, das mit seinem Leben den Preis für ihre Schande zahlt, ist die goethische Lesart des häufigen Themas des unmoralischen und skrupellosen Verhaltens des Adels dem Volk gegenüber.

Innovativ ist in Goethes Werk die Umkehrung der Beziehung zwischen Faust und Mephisto. War Faust in früheren Adaptationen des Stoffs immer Mephisto untergeordnet, so ist er in Goethes *Urfaust* zynisch, entschlossen und machtvoll.

⁴⁰ Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Fragment aus einer Farce*. In: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Hrsg. von Sigrid Damm. München: Carl Hanser Verlag 1987 S. 595.

⁴¹ Im Jahre 1887 fand der deutsche Germanist Erich Schmidt in den Nachlaßpapieren des Weimarer Hoffräuleins Luise von Göchhausen eine Abschrift des Teils der *Faust*-Dichtung, den Goethe bei seiner Ankunft in Weimar bereits fertiggestellt hatte, und veröffentlichte ihn im gleichen Jahr unter dem Titel *Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt*. Dieses Bruchstück erhielt in der Folgezeit den Namen *Urfaust*.

⁴² Goethe, Johann Wolfgang: *Urfaust*. Hrsg. von Amoretti Vincenzo. Milano: Feltrinelli 1994 S. 678.

⁴³ Möglicherweise entspricht die Figur Gretchen der Gestalt der Susanna Margaretha Brandt, die im Januar 1772 ihr uneheliches Kind ermordet hat. «Dieses Ereignis» wie Hippe schreibt (S. 37) «und ihre Verurteilung hat in Goethes Elternhaus große Anteilnahme gefunden, zumal Bekannte der Familie Goethe dienstlich an dem Verfahren beteiligt waren».

Und mach und richts nach meinem Sinn, / Häng dich an ihre Nachbarin! / Sey, Teufel, doch nur nicht wie Brey / Und schaff einen neuen Schmuck herbey!⁴⁴

Auf diese Worte Fausts antwortet Mephisto:

Ja, gnädiger Herr, von Herzen gerne.⁴⁵

Faust ist also Mephisto geworden und Mephisto Faust. Die Sturm-und-Drang-Motive des *Urfaust[s]*, d.h. die heroischen und mutigen Eigenschaften Margaretes sowie das unmoralische adelige Verhalten, werden in Goethes *Fausttragödie erster und zweiter Teil* gezeigt. Goethe verliert die tragische Emotionalität der Jahre des Sturm und Drang und wendet sich dem Klassizismus zu. Diese ideologische Veränderung in der Bearbeitung des faustischen Motivs stimmt mit der neuen Darstellung Mephistos überein. Goethe zeigt Mephisto nur als "inneren" Teufel, d.h. Mephisto besitzt seine dämonischen Eigenschaften nur, wenn er die Seele Fausts beherrschen kann, aber er verliert seine Dimension als Teufel, wenn er in der äußeren Welt ist. Die dämonische Tätigkeit Mephistos in Fausts Seele verwirklicht sich, als er sich mit dem Geld identifiziert. Mephisto als Allegorie des Geldes und der materialistischen kapitalistischen Konzeption führt Faust in eine materielle statt wissenschaftliche Versuchung. Faust ist kein erkenntnisdurstiger Wissenschaftler mehr wie bei Spies oder Marlowe, sondern er ist der neue Vertreter des Bürgertums, der die Magie des Geldes statt der Vernunft und der Wissenschaft wählt.

Wenn Goethes Faust sowohl im *Urfaust* als auch in den zwei Teilen der Tragödie als eine monolithische Figur erscheint, die nur in ihrer Innerlichkeit gespalten ist, stellt Grabbe (1801-1836) ihn in seiner Tragödie *Don Juan und Faust* (1829) als eine körperlich zerrissene Figur vor. In Grabbes Stück verschmelzen zwei Sagen: die des Don Juan⁴⁶ und die des Faust.

⁴⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust e Urfaust*. Hrsg. von Amoretti Vincenzo. Milano: Feltrinelli 1994 S. 722.

⁴⁵ Ebda. S. 722.

⁴⁶ Die erste Darstellung von Don Juan findet sich in dem spanischen Drama *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* von Tirso de Molina Anfang des 17. Jahrhunderts. Tirso konfrontiert die beiden widerstreitenden Kräfte, den weltlichen Betrüger Don Juan, der Donna Annas Verlobten Ottavio und ihren Vater Don Gusman ermordet hat, und seinen himmlischen Rächer, den steinernen Gast, d.h. Don Gusman selbst. Bei Tirso de Molina ist Don Juan noch ein echter Draufgänger, der im Stil klassischer Mantel- und Gegenstücke keine Gelegenheit zur Auseinandersetzung – weder zu erotischer noch zu kämpferischer – scheut, der gleichsam lustvoll und in vollem Bewußtsein der Unrechtmäßigkeit seines Tuns lebt. Er beabsichtigt zwar durchaus, auf der Straße Gottes zu

Das Stück gilt unter den Werken Grabbes in zweierlei Hinsicht als bedeutungsvoll: zum einen als Einschnitt in der Entwicklung des Verfassers, der mit dieser Tragödie mit der parodistischen Schreibart abschloß und sich dem Geschichts-drama zuwandte; zum anderen als Grabbes «einziges Innendrama» d.h. «ein Stück, dessen Idee sich in der Gegenüberstellung des Strebens nach dem Sinnlichen und Übersinnlichen in beiden Charakteren, Don Juan und Faust, begründet»⁴⁷. Grabbes Anspruch bei diesem Werk war kein geringerer, als durch die Vereinigung beider Figuren und Sagen sowohl Goethes Faust als auch Mozarts Don Giovanni noch zu übertreffen. Bei Grabbe ist Don Juan – der Handlungsstrang des Dramas ist enger an Mozarts Bearbeitung angelehnt als an Goethes – ein reflektierender Verführer geworden, ein Verführungskünstler, der vorausplant und seine Mittel, vor allem die Sprache, bewußt einsetzt.

Weshalb nicht? / Weil *sie jenseits / Der Sprache* liegen. Nur was ihr in *Worte / Könnt fassen, könnt ihr denken.* / Wie? Die Sprache / Wäre größer als der Mensch? / Sie ists!⁴⁸

Wenn die Tötung des Konturs Don Gusman in Mozarts «Opera buffa» erst nach mehrfacher Warnung und mit Bedauern erfolgt, ist Mord für Grabbes Don Juan nur Mittel zum Zweck und gehört genauso selbstverständlich zum Leben wie der Genuß. Die Entwertung des Lebens und des Todes entspricht Don Juans Lebensvorstellung, die keinen Gott mehr kennt. Mit dem Gottesverlust bricht eine alte Wertewelt zusammen, wird eine Ordnung sinnlos und die Werte vertauschen sich. Gehorcht er den Naturgesetzen, die er zu Wertgesetzen gemacht hat, so kann man dies keine Sünde mehr nennen, und selbst die Tötung eines Menschen hört auf, ein Mord zu sein. Außer der Tötung des Konturs, dem Motiv des rächenden Standbilds hat Grabbe auch die wichtigsten Personen aus Mozarts Werk übernommen: Leporello, Donna Anna und ihren Verlobten

wandeln, doch schiebt er die Verwirklichung dieser Absicht immer wieder hinaus. Auch Molière 1665 schreibt ein Theaterstück mit dem Titel *Don Juan ou Le festin de pierre*. Der Titelheld Don Juan verliert bei Molière an Spontaneität und wird Intellektueller. Die begehrten Frauen gewinnt er eher durch verbale Überredungskünste und rhetorische Raffinesse, als im sexuellen Sturme, und im Dialog mit seinem Diener Sganarell gibt er sich explizit als Atheist zu erkennen, der sich vor keiner Hölle fürchtet, an die er nicht glaubt. Zum Don-Juan-Motiv in der Literatur vgl. Ilka Seifert *Mythos Don Juan. Ein Streifzug durch die 400-jährige Geschichte eines Verführers*. In: Mozart Don Giovanni. Ein Opernführer. Frankfurt a/Main: Insel Verlag 2000 S. 9-25.

⁴⁷ Hartmann, Petra: *Faust und Don Juan. Eine Verschmelzungsprozeß*. Stuttgart: Ibidem Verlag 1998 S. 72.

⁴⁸ Grabbe, Christian Dietrich: *Don Juan und Faust*. Stuttgart: Reclam 1968 S. 42.

Don Ottavio. Was Faust angeht, sind der Eingangsmonolog und der Teufelspakt geblieben, sowie auch das Goethesche Erscheinen Donna Annas im Spiegel. Bei Grabbe ist Faust in seinem Doppelgänger Don Juan Opfer der Leidenschaft, der weltlichen Triebe und der unmöglichen Liebe. Er ist einerseits der traditionelle Faust, der unzufriedene und enttäuschte Wissenschaftler und andererseits ist er der gescheiterte Verführer, dessen Liebe für Donna Anna unerwidert bleibt.

Nur frischen Sinns durchs Leben hin, / Vor nichts gebeugt den stolzen Sinn, / Mit Freude jede Maid geküßt, / Mit Hochmut jeden Narrn begrüßt, / So wirst du glücklich, wirst du groß, / Und schaffest dir dein eignes Los!⁴⁹

Die Unmöglichkeit für Faust/Don Juan, die Liebe von Donna Anna zu gewinnen, betont die kulturelle und religiöse Barriere zwischen Deutschland und Spanien⁵⁰.

Man betrachtet sie als die beiden Endpunkte menschlicher Verirrung, und denkt sie sich wieder insbesondere als Repräsentanten des südeuropäischen, namentlich des spanischen, sowie der nordischen und hier insbesondere des germanischen Ausschweifens in verbotene Regionen⁵¹.

«Nicht Faust wäre ich, wenn ich kein Deutscher wäre»⁵² sagt Faust, um seine protestantische Herkunft zu betonen, die keine Leidenschaft und Liebe kennt, sondern nur Distanz und Rationalität. Nichts kann Faust machen, um das Objekt seiner Liebe zu erringen; auch die Zauberei Mephistos vermag nichts, sondern verwandelt sich in eine gefährliche Waffe, die die geliebte Frau tötet.

Innovativ in Grabbes Theaterstück ist auch der biographische Hinweis, daß Faust verheiratet war und daß er seine Frau verlassen hat, um sich ganz seinem Studium widmen zu können.

Du sprachst von meinem Weib – Hattest recht – / Ich hab ein Weib
– – Schau hin, nach Norden – dort / Der Strom, die graue Stadt [...]

⁴⁹ Ebda. S. 91.

⁵⁰ Bemerkenswert ist auch Grabbes Entscheidung, die Tragödie in Rom spielen zu lassen. Die heilige Stadt symbolisiert die alte und die moderne Zeit; sie ist Schnittpunkt von Mythen, Legenden und Realität. Vgl. Grabbes Tragödie *Don Juan und Faust*: «Die ewige Roma schläft, ermüdet vom / Jahrtausendlangen Schlachtenkampf, vielleicht / Noch weit mehr von der Bürde ihres Ruhms. Die arme Herrscherin der Welt! Sie hat / Die Liebe nie gekannt!» (S. 1).

⁵¹ Hartmann, Petra: *Faust und Don Juan. Ein Verschmelzungsprozeß*. Stuttgart: Ibidem Verlag 1998 S. 66.

⁵² Grabbe, Christian Dietrich: *Don Juan und Faust*. Stuttgart: Reclam 1968 S. 91.

Jene Frau im kleinen Zimmer jener Stadt, die seufzend die Hände ringt – sie ist mein Weib – sie weint um mich – du aber wirfst mir vor, ich sei mit ihr vermählt [...] sprich ferner nicht von meinem Weib – ich habe keins mehr!⁵³

In Fausts Entschluß, seine Frau zu verlassen und die familiäre Umgebung zu verleugnen, zeigt sich Fausts antibiedermeierliche Haltung. Familie, Gesellschaft und Zuhause sind nicht mehr tragende Elemente für die Bildung des menschlichen Selbstbewußtseins wie in der Biedermeierzeit, sondern ihre Begrenzung.

Auf Ehre, das ist *viel!* Totschlag von Räubern / Ist Kleinigkeit, doch Heirat! Heirat! Ha / Das ist der Winter, der wohl mit der Kraft / Des Eises, die bewegte Well des Bachs / *Anfesselt* [...]!⁵⁴

Das Aufbrechen des Subjekts, seine Befreiung aus gesellschaftlichen und familiären Zwängen und Pflichten fällt aber mit einer seelischen Einsamkeit, mit einem solipsistischen Zustand des Ichs zusammen. Der Durst nach Erkenntnis und Gott treibt Faust zum Bund mit der Hölle, mit dem schwarzen Ritter.

Ein Ritter, mittleren Alters, bleichen Gesichts, nach Sitte des sechzehnten Jahrhunderts, jedoch durchaus schwarz gekleidet, tritt herein.⁵⁵

Grabbes Teufel in Gestalt des schwarzen Ritters erlebt eine bürgerliche Metamorphose und spielt die Rolle des Leporello aus Mozarts Oper. Er bedient seinen Herrn und akzeptiert sprachlos und schüchtern Fausts Anfragen:

Dafür aber fodr ich / Die ganze Kraft, die dir als Cherub einwohnt, / Fodr ich, daß du mit deinen mächtgen Flügeln / Mich von des Wissens Grenzen zu dem Reich / Des Glaubens, von dem Anfang zu dem Ende, / Hinüber suchst zu tragen, – daß du Welt und Menschen, / Ihr Dasein, ihren Zweck mir hilfst enträtseln, – / Daß Du [...] mir, und wärs beim Schein der Flammen, / Den Weg zu zeigen suchst, auf dem ich Ruh / und Glück hätt finden *können!*⁵⁶

Die Tragödie Grabbes zeigt die zwei Paare Don Juan und Leporello

⁵³ Ebda. S. 69-70.

⁵⁴ Ebda. S. 72.

⁵⁵ Ebda. S. 25.

⁵⁶ Ebda. S. 27.

sowie Faust und den Ritter als Antipoden der bürgerlich-geistigen Welt, deren Mittelmäßigkeit und Enge der Dichter enthüllt.

In der englischen Atmosphäre des Biedermeier entstand die "gothic novel" *Frankenstein* von Mary Wollstonecraft Shelley, einer emanzipierten, talentierten und sehr gebildeten englischen Autorin – sie sprach Griechisch, Latein, Italienisch und Französisch –, die sich auch für politische Themen interessierte (wie z.B. ihre Freundschaft mit William Goldwin und ihre Mitgliedschaft zu dem kulturellen Kreis um ihn beweisen).

In the summer of 1816 we visited Switzerland and became the neighbours of Lord Byron. At first we spent our pleasant hours on the lake, or wandering on its shores; [...] but it proved a wet, ungenial summer, and incessant rain after confined us for days to the house.⁵⁷

So beginnt die Einleitung des Romans *Frankenstein*, die der schweizerischen Landschaft und den «many and long conversations between Lord Byron and Shelley»⁵⁸ über Darwin und den Galvanismus viel verdankt⁵⁹. Auch Coleridge, Percy Bisshe Shelley und Milton kommen als poetische Inspirationsquellen in Frage. Coleridges Einfluß ist in der von Kapitän Walton dargestellten Figur von Victor Frankenstein als «divine wanderer whose eyes have generally an expression of wildness and even madness» deutlich. Die Stelle bezieht sich auf Coleridges *Rime of the Ancient Mariner*:

It is an ancient Mariner, / By the long grey beard and glittering eye / [...] / He holds him with his skinning hand / [...] / I fear thee ancient Mariner! / I fear thy skinning hand! / [...] / I fear thee and thy glittering eye, / And thy skinning hand, so brown.⁶⁰

Percy Bisshe Shelleys Überzeugung, der romantische Dichter sei «a man with a double existence: he may suffer misery and be overwhelmed by disappointments, yet when he has retired into himself, he will be like a

⁵⁷ Shelley, Mary: *Frankenstein or the modern Prometheus*. London: Penguin 1992 S. 6.

⁵⁸ Der romantische englische Dichter Percy Bissey Shelley heiratete Mary Wollstonecraft in zweiter Ehe und beide begannen 1816 eine Reise in die Schweiz.

⁵⁹ Die englische «gothic novel», mit den Worten ihres Begründers Horace Walpole ein Vereinigungsversuch zwischen Alt und Neu, trägt in sich übernatürliche und geheimnisvolle Elemente des Mittelalters, die in einer aktuellen Zeit bearbeitet werden. Wichtig für jede «gothic novel» ist das «Setting», das fast immer ein altes verfallenes Schloß ist, wobei der Erzählstoff durch die Dichotomie «innen/außen» und «oben/unten» strukturiert wird.

⁶⁰ Coleridge, Samuel: *The Rime of the Ancient Mariner*. In: Ernst Hartley Coleridge *The complete poetical works of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Clarendon Press 1912 S. 187-196.

celestial spirit»⁶¹, enthält im Untertitel den Bezug auf Prometheus⁶². Nicht zu vergessen ist auch die Rolle von Miltons *Paradise Lost*, in dem das Thema der Schöpfung und der Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf prägnant ist. Frankenstein, der Schöpfer, kann dem Ungeheuer das Leben geben, denn er isoliert sich von der Natur und schließt sich in seinem Labor ein.

[...] in a solitary chamber or rather a cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments [...] I began the creation of a human being [...] I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body.⁶³

Der begrenzte, dunkle und geheimnisvolle Raum, in dem Frankenstein «the being» erschafft, erinnert an Fausts Arbeitszimmer und an sein Inneres. Frankenstein und sein Doppelgänger, das Ungeheuer, können als Faust und Mephisto gelesen werden in dem Sinne, daß Frankenstein die traditionellen Schöpfungsregeln der Natur durch seinen Wunsch nach “Göttlichkeit” zu verändern versucht – «If I could banish disease from the human frame and render man invulnerable». Das Ungeheuer hingegen könnte mit Mephisto identifiziert werden und als Bild des Bösen gelten. Dieser Vergleich ist nicht aus einer mythologischen Perspektive zu betrachten, sondern, wie Baldick feststellt, als Erneuerung und Adaptation des klassischen Fauststoffs in der Moderne:

While Faust’s damnation is brought about by the machinations of Mephistopheles, Victor Frankenstein has no serious tempter than himself. If Frankenstein is any kind of Faust, he is a Faust without Mephisto that is hardly a Faust at all.⁶⁴

Frankenstein hat gegen die Gesetze der Natur verstoßen und neues Leben aus toten Körperteilen geschaffen. Die Antwort der Natur ist nichts anders als Rache und Strafe: Derjenige, dem Frankenstein das Le-

⁶¹ Hindle, Maurice: «Introduction to M. Shelley’s *Frankenstein*». In: *Frankenstein*. London: Penguin 1992 S. xix.

⁶² In bezug auf den Prometheus- Mythos gibt es zwei Quellen, die die Autorin verwendet hat: Äschylos und Ovidius. Bei Äschylos ist der titanische Rebell, der von den Göttern das heilige Feuer stiehlt, ein unermüdlicher Kämpfer, der die große Macht Jupiters herausfordert, ohne an die folgende Strafe zu denken. Bei Ovidius ist Prometheus die Figur eines Schöpfers, der fähig ist, den Tod in Leben zu verwandeln. Zweifellos sind diese zwei mythologischen Quellen für die Darstellung Victor Frankensteins wichtig.

⁶³ Shelley, Mary: *Frankenstein or the modern Prometheus*. Ebda. S. 52-53.

⁶⁴ Baldick, Chris: *In Frankenstein’s shadow*. Oxford: Calderon Press 1987 S. 42.

ben geschenkt hat, ist auch der, der ihm den Bruder, den Freund, die Geliebte und schließlich ihn selbst töten wird.

But it is true that I am a wretch. I have murdered the lovely and the helpless; [...] I have devoted my creator, the select specimen of all that is worthy of love and admiration among men, to misery [...]. There he lies, white and cold in death.⁶⁵

Es ist deutlich, daß Mary Shelleys Darstellung von Faust/Frankenstein dem romantischen Klischee folgt; ein Klischee, das Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* in ein dekadentes Spiel verwandelt. Manns Faust ist kein titanischer oder prometheischer Held, sondern eine schwache, einsame, kranke (er leidet an Syphilis) und lebensmüde Gestalt. Aus den romantischen Eigenschaften des Kampfes und der Herausforderung, die die Faust-Figur im 19. Jahrhundert kennzeichnete, sind Passivität, Dekadenz und Anpassung an das Schicksal geworden. Kierkegaard und Nietzsche und nicht mehr Hegel, Kant und Fichte sind die Philosophen der Zeit des Verfalls, die den Menschen in seiner inneren Zerrissenheit und in seiner Unmöglichkeit beschreiben, eine harmonische Beziehung mit Natur und Welt aufzubauen. Manns Faust, der mit dem Musiker Adrian Leverkühn identisch ist, ein Opfer seiner Einsamkeit und Unzufriedenheit mit dem Leben, strebt nach Weltveränderung. Er versteht, daß diese nur durch die Hilfe übernatürlicher und dämonischer Kräfte erreichbar und realisierbar ist. Der Pakt mit dem Teufel, der Adrian die Gelegenheit gibt, für eine Zeit von vierundzwanzig Jahren eine wunderschöne, völlig neue Musik zu komponieren, hilft ihm weiterzuleben⁶⁶. Innovativ in Manns Roman ist die Figur von Mephisto, die keine imaginierte oder legendäre Gestalt ist, sondern die von Saul Fitelberg, einem Theaterunternehmer, der gekommen ist,

[...] Sie zu entführen, Sie zu vorübergehender Untreue zu verführen, Sie auf meinem Mantel durch die Lüfte zu führen und Ihnen die Reiche dieser Welt und ihre Herrlichkeit zu zeigen.⁶⁷

⁶⁵ Shelley, Mary: *Frankenstein or the modern Prometheus*. Ebda. S. 230.

⁶⁶ Die Einführung des Themas von Schönbergs Musik im Roman von Thomas Mann soll als Modernisierung der Gattung gelesen werden und auch als Verbindungselement zwischen dem Leben Schönbergs und dem Manns. Beide fühlen sich nahe auf Grund ihrer Exilerfahrung in Kalifornien, denn Mann heiratete eine Frau jüdischer Herkunft und Schönberg war selbst Jude.

⁶⁷ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Frankfurt a/Main: Fischer 1990 S. 529.

Wenn Saul Fitelberg Mephisto im Alltag der Romangeschichte verkörpert⁶⁸, ist Adrian der moderne Faust, der kein Wissenschaftler mehr ist, sondern ein genialer Pianist. Neu in bezug auf die anderen Werke der Fausttradition ist die Gestalt von Serenus Zeitblom, dessen Rolle als historischer Erzähler der deutschen Katastrophe in der Nazizeit auch eine konkrete zeitliche Lokalisierung des Romans erlaubt.

Als mäßiger Mann und Sohn der Bildung hege ich zwar ein natürliches Entsetzen vor der radikalen Revolution und der Diktatur der Unterklasse ...⁶⁹

Wie der kritische Exkurs am Anfang des Aufsatzes pointiert hat, ist Thomas Manns *Doktor Faustus* nicht nur Spiegelung des Verfalls Adrians, sondern Deutschlands und der modernen Gesellschaft. Sowohl Adrian als auch Deutschland, d.h. die deutsche Gesellschaft, haben einen dämonischen Pakt mit dem Teufel (Mephisto/Hitler) geschlossen und haben nach einer kurzen, aber gloriosen Zeit die Katastrophe erlebt. Adrian wird wahnsinnig auf Grund der Syphilis und Deutschland auf Grund Hitlers.

Es ist wichtig zu betonen, daß die Fausttradition in der gegenwärtigen Literatur die Merkmale der Figur von Mephisto, aber nicht ihre Rolle in bezug auf die faustische Tradition verändert hat.

In Malcom Lowrys⁷⁰ Roman *Under the Volcano* (1947)⁷¹ wie auch in Thomas Manns *Doktor Faustus* verkörpert Mephisto keine dämonische, konkrete, physisch greifbare Gestalt mehr, die in der dunklen Hölle in Gesellschaft von anderen Teufeln lebt, sie stellt auch nicht mehr den Gesprächspartner Fausts in Disputen und Wortgefechten, sondern wird nur mit ihren verführerischen, negativen Kräften identifiziert. Wenn bei Thomas Mann Mephisto mit der Musik Schönbergs assoziiert wird, stimmt er

⁶⁸ Es ist indessen wichtig zu betonen, daß die Rolle Mephistos nicht mehr die traditionelle ist, d.h. Mephisto ist kein Verführer mehr, sondern derjenige, der Faust die Augen hinsichtlich des Betrugs von Fitelbergs Musik öffnet. «Glaubst du an so was, an ein Ingenium, das gar nichts mit der Höllen zu tun hat? Nondatur! Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten. Ohne das Krankhafte ist das Leben sein Lebtage nicht ausgekommen». (S. 317).

⁶⁹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Ebda. S. 451.

⁷⁰ Die wichtigsten biographischen und historischen Daten über das Leben und die literarische Produktion des Autors finden sich in der Einleitung des im Penguin Verlag erschienenen Romans.

⁷¹ Für weitere Hinweise über die Entstehungsgeschichte des Romans siehe das Vorwort zur deutschen Übersetzung: Malcolm Lowry: *Unter dem Vulkan*. Hamburg: Rowohlt 1988 S. 1-9 und die ersten drei Kapiteln der Einleitung der englischen Version im Penguin Verlag.

bei Lowry mit dem Alkohol überein. Die moderne Literatur stellt einen neuen Mephisto vor, der aber seine tradierte teuflische Macht behalten hat, und der Faust immer noch eine Periode der vollen Leidenschaft, des Genießens und des Erfolgs schenkt. Es ist konsequent und logisch, daß auch Faust als Doppelgänger Mephistos eine Veränderung erlebt, da beide Gestalten zwei Seiten derselben Medaille sind. Thomas Mann hat Faust als einen dekadenten, einsamen, kranken und deprimierten Komponisten und Pianisten dargestellt, Malcolm Lowry als einen alkoholsüchtigen, visionären, von seiner Frau Yvonne geschiedenen und von seinem Halbbruder betrogenen englischen Ex-Konsul im mexikanischen Exil⁷². Bei Lowry sind auch die Wahl der Landschaft und der Umgebung, d.h. Mexiko und der zeitliche Rahmen, d.h. der Tag der Toten von Bedeutung.

The present, however, is Mexico, and Mexico, as Lowry explained, is a good place to set the struggle between powers of darkness and light. The Day of the Dead (All Soul's Day), a November fiesta halfway between Guy Fawkes and Halloween both gay and sinister, mixes mirth and death.⁷³

Dieses exotische Setting wird gleich am Anfang des ersten Kapitels vorgestellt:

Two mountain chains traverse the republic roughly from north to south, forming between them a number of valleys and plateaux. [...] It is situated well south of Tropic of Cancer, to be exact, on the nineteenth parallel, in about the same latitude as the Revillagigedo Islands to the west in the Pacific. [...] The walls of the town, which is built on a hill, are high, the streets and lanes tortuous and broken, the roads winding.⁷⁴

Schon diese Beschreibung der mexikanischen Stadt Quauhnahuac, in der die Geschichte spielt, trägt eine Atmosphäre bedrohlicher Stille in sich, die als Präludium für das Geschehen von etwas Gefährlichem und Katastrophalem gelesen werden kann. Es ist eine Totenstille, die dem seelischen und physischen Verfall der Hauptgestalt entspricht und die am Ende des Romans ihre Verwirklichung im dramatischen Tod des Konsuls findet, der von einer Gruppe mexikanischer Rebellen in der «cantina» Farolito erschossen wird.

⁷² Lowry, Malcolm: *Under the volcano*. Ebda. S. 263f.

⁷³ Bradbrook, M.C.: *Malcolm Lowry. His art and his early life*. London: Cambridge University Press 1974 S. 60.

⁷⁴ Lowry, Malcom: *Under the volcano*. London: Penguin 2000 S. 9.

The Chief of Rostrums pushed the Consul back out of the light, took two steps forward, and fired. [...] He fell on one knee, then, with a groan, flat on his face in the grass [...] ⁷⁵

Dieses von dramatischen und tödlichen Schatten bedrohte «desolate splendour» Landschaftspanorama – «Birds swarming out of the south-east: small, black, ugly birds, yet too long, something like monstrous insects, something like crows, with awkward long tails, and an undulating, bouncing, laboured flight» ⁷⁶ – erinnert an die zerstörte paradiesische Schönheit der göttlichen Schöpfung.

Their Eden, without either knowing quite why, beginning to turn under their noses into a prison and smell like brewery, their only majesty at last that of tragedy. ⁷⁷

Das Zitat, das sich auf die Gestalten von Maximilian und Charlotte von Habsburg und auf ihre dramatische Liebesbeziehung in Mexiko bezieht, kann auch als symbolischer Hinweis für Firmins göttliche Bestrafung und Vertreibung aus dem irdischen Eden so wie auch als Signal für seine Leidenschaft für Alkohol (vgl. das Wort «brewery») betrachtet werden. Zentral ist also nicht nur der Aspekt der ruhmreichen Vergangenheit des habsburgischen Ehepaars und insbesondere Maximilians, dessen Vergangenheit an die von Firmin erinnert – «he was an extremely brave man, no less than a hero in fact, who had won, for conspicuous gallantry in the service of his country during the last war, a coveted medal» ⁷⁸ – sondern auch der Hinweis auf das Thema des Trinkens bzw. des Gasthauses, in dem Firmin die meiste Zeit seines Lebens verbringt. Mescal, Tequila, Bier sind die dämonischen und mephistophelischen Mittel, die der Ex-Konsul verwendet, um seine Einsamkeit, Depression und Hoffnungslosigkeit zu überwinden. Der Besuch seiner Frau Yvonne und seines Halbbruders Hugh und deren freundliche Ratschläge sind keine Hilfe mehr für Firmin. Nur der Alkohol kann ihm helfen, ihn für einen Moment trösten und retten, wie er Yvonne erklärt:

But look here, hang it all, it is not altogether darkness [...] you misunderstand me if you think it is altogether darkness I see [...] what beauty can compare to that of a cantina in the early morning? ⁷⁹

⁷⁵ Ebda. S. 373.

⁷⁶ Ebda. S. 19.

⁷⁷ Ebda. S. 20.

⁷⁸ Ebda. S. 37.

⁷⁹ Ebda. S. 55.

Trinken bedeutet für Firmin, die Möglichkeit, noch das Licht des Lebens sehen zu können, wie er selbst bestätigt:

Drink all morning, drink all day. This is life!⁸⁰

Perhaps because he was drinking, not water, but lightness, and promise of lightness – how could he be drinking promise of lightness? Perhaps because he was drinking, not water, but certainty of brightness – how could he be drinking certainty of brightness? Certainty of brightness, promise of lightness, of light, light, light, and again of light, light, light, light, light!⁸¹

Das Thema der Alkoholsüchtigkeit Firmins ist Grundlage für seine faustische Natur. Trinken symbolisiert für ihn nicht nur die Möglichkeit, seinen physischen, sondern auch seinen seelischen Durst zu stillen. Der moderne Faust hat keinen Durst nach wissenschaftlichen Erkenntnissen mehr, sondern er strebt nach Versöhnung mit sich selbst und der Welt, d.h. in Firmins Fall ist die Welt mit seiner Frau Yvonne gleichzusetzen. Die Stabilität der Ehe zwischen Firmin und Yvonne, die durch äußere Elementen wie Hugh und Laurelle in Frage gestellt wird, konstituiert die Priorität und den Grundsinn des Lebens und des Kampfes ums Weiterleben des Ex-Konsuls. Wie auch die Inschrift auf der Tür von Laurelles Haus – «No se puede vivir sin amar»⁸² – veranschaulicht, ist die Liebe das essentielle Element sowohl für die Rettung aber auch für den Tod Firmins. Liebe bedeutet in Firmins Leben einerseits seine leidenschaftlichen Gefühle für Yvonne, aber andererseits die ewige Erinnerung an seine Vergangenheit, als er im Krieg die Feinde auf dem deutschen Schiff «Samaritan» getötet hat.

But he was a man of honour and probably no one supposed for a moment he had ordered the Samaritan's stokers to put the Germans in the furnace.⁸³

Das christliche Bild des Samariters wird hier in der Figur Firmins und in seiner Grundbedeutung des Helfers dem Notleidenden gegenüber umgekehrt. «Samaritan» ist in Lowrys Augen kein mitleidender Helfer, sondern ein distanzierter und kühler Mörder. Mit der Umkehrung der Welt- und Wertordnung (vgl. auch die Bedeutung und die Rolle des Alkohols als Rettungs- statt Todesmittel in Firmins Leben) beginnt eine deutliche Stei-

⁸⁰ Ebda. S. 97.

⁸¹ Ebda. S. 129.

⁸² Ebda. S. 375.

⁸³ Ebda. S. 39.

gerung des körperlichen Verfalls der Hauptgestalt, die schon am Anfang des Romans durch das aufgenommene Zitat aus Marlowes Faust vorhergesagt wird.

Then will I headlong fly into the earth: Earth, gape! It will not harbour me!⁸⁴

Die Ersetzung des originalen Verbs «run» durch «fly» spiegelt die moderne Komponente von Lowrys Faust wider. Bei ihm ist Faust ein moderner Mensch, der in einer Epoche des Fortschritts und der technologischen Innovation lebt.

«As a great explorer who has discovered some extraordinary land from which he can never return to give his knowledge to the world: the name of this land is hell»⁸⁵ lebt der prometheische Firmin als gespaltenes Wesen zwischen der ewigen Erinnerung an seine vergangene Schuld und an der Unmöglichkeit der Verwirklichung einer Rettung und einer seelischen Versöhnung. Dieser Konflikt wird durch widersprüchliche Stimmen von Guten und Bösen, betont.

Put that bottle down, Geoffrey Firmin, what are you doing to yourself?⁸⁶

Of course not, the bottle's just there, behind that bush. Pick it up.⁸⁷

Der Literaturwissenschaftler Bradbrook hat die Hauptgestalt von Lowrys Roman so charakterisiert:

The consul ist Faustian; he has been a cabbalist, and because he might be a black magician, the very elements had turned against him.⁸⁸

Alle die hier kommentierten englischen und deutschen Werke der verschiedenen literarischen Epochen haben Faust als Bild der menschlichen Herausforderung der Natur und der Welt gegenüber gezeichnet. Sei es das Gewinnen wissenschaftlicher Kenntnisse (Spies und Marlowe), sei es die Überwindung einer finanziellen Notlage (Maler Müller), sei es die Illusion von Leidenschaft und Trieb (Grabbe), sei es der Wunsch nach der Schöpfung eines neuen Lebens und sei es die Fähigkeit, ein genialer Musiker zu werden: Faust bleibt immer, in allen Zeiten und Kulturen (mit Ausnahme

⁸⁴ Ebda. S. 40.

⁸⁵ Ebda. S. 42.

⁸⁶ Ebda. S. 131.

⁸⁷ Ebda. S. 130.

⁸⁸ Bradbrook, M.C: *Malcolm Lowry. His art and his early life*. Ebda. S. 55.

der katholischen), Spiegelung eines mutigen Menschen, der keine Angst vor der Verdammung und der Hilfe des Teufels hat.

Bibliographie der Primärliteratur

- Coleridge, Samuel Taylor: *The Rime of the Ancient Mariner*. In: Ernst Hartley Coleridge, *The complete poetical works of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Clarendon Press 1912.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust e Urfaust*. Hrsg. von Amoretti Vincenzo. Milano: Feltrinelli 1994.
- Grabbe, Christian Dietrich: *Don Juan und Faust*. Stuttgart: Reclam 1968.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Fragment aus einer Farce*. In: *Werke und Briefe in drei bänden*. Hrsg. von Sigrid Damm. München: Carl Hanser 1987.
- Lowry, Malcom: *Under the vulcano*. London: Penguin 2000.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Marlowe, Christopher: *The tragedy of Doctor Faustus*. In: Eric Rasmussen: *Doctor Faustus*. Manchester: University Press 1993.
- Müller, Friedrich: *Faustsleben*. Heilbronn: Henniger 1881.
- Shakespeare, William: *The merchant of Venice*. Oxford: Clarendon Press 1993.
- Shelley, Mary: *Frankenstein or the modern Prometheus*. London: Penguin 1992.
- Spies, Johann: *Historia vom D. Johannes Faustus*. Stuttgart: Reclam 1988.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Faust. Der Tragödie dritter Teil*. Stuttgart: Reclam 2000.

Bibliographie der Sekundärliteratur

- Baldick, Chris: *In Frankenstein's shadow*. Oxford: Calderon Press 1987.
- Bergmann, Alfred (Hrsg): *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik*. Detmold 1960.
- Bradbrook, M.C.: *Malcom Lowry. His art and his early life*. London: Cambridge University Press 1974.
- Burgess, Antony: *A dead man in Deptford*. London: Hutchinson 1993.
- Freschi, Marino: *La storia di Faust nella letteratura europea*. Napoli: CUEN 2000.
- Hartmann, Petra: *Faust und Don Jaun. Eine Verschmelzungsprozeß*. Stuttgart: Ibidem Verlag 1998.
- Hindle, Maurice: *Introduction to Mary Shelley's Frankenstein*. In: *Mary Shelley, Frankenstein*. London: Penguin 1992.
- Hippe, Robert: *Faust. Das Volksbuch, Christopher Marlowe, Lessing, Goethes «Urfaust», Paul Valéry*. Hollfeld: Bange 1968.
- Kovacs, Christine: *Interpretation von Grabbes «Don Juan und Faust»*. Wien: Hausarbeit für das Lehramt 1977.

- Kretzenbacher, Leopold: Teufelbündner und Faustgestalten im Abendlande. Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten 1968.
- Mahal, Günther: Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens. Hamburg: Rowohlt 1995.
- Mahal, Günther: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: Ars una 1998.
- Rasmussen, Eric: A textual companion to Doctor Faustus. Manchester: University Press 1993.
- Scherer, Ludger: Faust in der Tradition der Moderne. Wien: Peter Lang 2001.
- Seifert, Ilka: Mythos Don Juan. Ein Streifzug durch die 400-jährige Geschichte eines Verführers. In: Mozart Don Giovanni. Ein Operführer. Frankfurt a/Main: Insel 2000.
- Stiel, Adelinde: Faust-Rezeption in Oesterreich während der Restaurationszeit. Wien: Hausarbeit für das Lehramt 1978.
- Strane, J.B.: Marlowe. A critical Study. Cambridge. University Press 1964.
- Wieland, Renate: Schein, Kritik, Utopie. Zu Goethe und Hegel. München: edition text + kritik 1992.

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