

Studia theodisca XV

Thomas Mann • Johann Wolfgang von Goethe
Georg Rudolf Widmann • Christoph Nicolaus Pfitzer
Claire Goll • Walter Hasenclever • Georg Büchner
Fritz von Unruh • Reinhard Jirgl

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. XV (2008)

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 XV

Thomas Mann • Johann Wolfgang von Goethe
Georg Rudolf Widmann • Christoph Nicolaus Pfitzer
Claire Goll • Walter Hasenclever • Georg Büchner
Fritz von Unruh • Reinhard Jirgl

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

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

F. C.

Indice dei saggi

Maurizio Pirro – <i>«Zwischen Gott und Satan». Goethe a Napoli</i>	p. 7
Evelyne Polt-Heinzl – <i>Ein Roman der Hand. Schreibszenarien in Goethes «Wahlverwandtschaften»</i>	p. 21
Alessandro Viti – <i>Dalla musica corporea alla dittatura. Il «Doktor Faustus» di Thomas Mann</i>	p. 33
Magdalena Sutarzewicz – <i>«Wir sind mindere Geschöpfe, gerade gut genug zur Unterordnung» oder femininer Masochismus und Misogynie bei Claire Goll</i>	p. 51
Nicola Bietolini – <i>“Imago” al quadrato. La figura di Charlotte Buff nelle opere goethiane e nel romanzo a tesi «Lotte in Weimar» di Thomas Mann</i>	p. 65
Mahmoud Al-Ali – <i>Der Gegensatz zwischen Vater und Sohn in Hasenclevers Drama «Der Sohn»</i>	p. 85
Fausto Cercignani – <i>Realismo e idealismo in Georg Büchner</i>	p. 99
Erminio Morengi – <i>Il sogno e la verità della guerra in «Ein Geschlecht» di Fritz von Unruh</i>	p. 123
Marco Castellari – <i>Ascoltando Werther. Il romanzo di Goethe e le sue risonanze</i>	p. 147
Giambattista Ricchiuti – <i>Auszüge aus Briefgesprächen mit Reinhard Jirgl</i>	p. 163

Maurizio Pirro
(Bari)

«*Zwischen Gott und Satan*». Goethe a Napoli

Tra i lettori del *Viaggio in Italia* di Goethe, e in particolare delle corrispondenze napoletane, bisogna comprendere anche – la circostanza potrebbe non essere troppo nota – Luigi Einaudi. Al celebre economista si deve nella primavera del 1918, sulla rivista «La riforma sociale», una recensione alla raccolta delle *Lettere da Napoli di Volfrango Goethe* che Giustino Fortunato, il loro curatore, aveva appena pubblicato in volume rinnovandone la prima edizione, che era apparsa nel 1874 sull'«Unità Nazionale» di Napoli. L'intervento di Einaudi, che si intitola *Goethe, la leggenda del lazzarone napoletano ed il valore del lavoro*, contiene diverse espressioni di apprezzamento per la lucidità e l'assenza di pregiudizio con cui Goethe rappresenta l'esistenza della plebe napoletana. «Dopo aver molto osservato», così Einaudi, «Goethe conclude non già che i napoletani siano oziosi o disoccupati, ma che lavorano in modo diverso, più sobriamente, più consapevolmente, meno brutalmente che i popoli settentrionali»¹. La lode di questa idillica condizione di sereno appagamento induce poi Einaudi ad attribuire a Goethe (non senza qualche ragione, se si pensa a certe pagine dei *Wanderjahre* o al finale della seconda parte del *Faust*) una consapevolezza profetica circa il destino di alienazione del capitalismo maturo, in cui l'operosità – così ancora Einaudi – non mira più ad accrescere «la massa di cose utili apprestate all'uomo», bensì ad accrescerle «inutilmente, ispirando l'amore del lavoro per il lavoro, provocando l'affanno di salire e crescendo il travaglio dell'uomo»².

Ora, è innegabile che Goethe, in accordo con la tempesta di vitalità nella quale si sente immerso durante tutto il suo soggiorno napoletano, colga anche nella condizione dei lazzari un segno di quella felice e naturale pri-

¹ Cito da una ristampa dello scritto di Einaudi apparsa in Giustino Fortunato: *Le lettere da Napoli di Volfrango Goethe*, Rieti 1928, p. 131.

² *Ivi*, p. 136.

mordialità che ai suoi occhi impregna tutta la città rendendola simile a un giardino delle delizie immerso in una perenne età dell'oro. Il viaggiatore non aveva peraltro mancato di teorizzare esplicitamente la necessità, per una retta comprensione dei costumi meridionali, di mantenere una prospettiva neutrale e libera dalle passioni di parte, spingendosi fino a ipotizzare la possibilità di condurre proprio sulla plebe partenopea veri e propri esperimenti di descrizione sociologica. A Charlotte von Stein scrive il 25 maggio 1787 che

wenn man diese Stadt nur in sich selbst und recht im Detail ansieht und sie nicht mit einem nordisch moralischen Policy Maasstab ansieht; so ist es ein großer herrlicher Anblick und du weißt daß dieses eben meine Manier ist. Wenn ich mich hier aufhielte wollte ich ein *Tableau de Naples* geben dessen man sich freuen sollte, es ist eben eine Stadt die man übersehen kann und doch so unendlich manigfaltig und so lebendig. Es müßte aber zugleich ein wohlüberdachtes gründliches Werck werden.³

La fascinazione emanata da ciò che a Goethe appare come lo spettacolo di un tacito accordo tra uomo e natura non è però priva di una nota di straniamento e di profondo disorientamento. Anche nel vivo del suo sforzo di comprensione etnografica Goethe è molto lontano dal distacco e dall'ironico disincanto che circa mezzo secolo più avanti Alexandre Dumas manifesterà nel *Corricolo*, lì dove descriverà Napoli come ormai largamente conquistata alle mode dominanti della civilizzazione europea e i lazzaroni come una curiosità folkloristica sul punto di scomparire⁴. L'impressione che l'immagine del primitivo suscita in Goethe è semmai affine, proprio nei frangenti di più caldo entusiasmo, a quell'incrocio di attrazione e perplessità nei confronti dell'estraneo che caratterizza i resoconti dei viaggiatori europei circa i loro contatti con le popolazioni indigene del continente americano. Opere di vastissima circolazione nelle biblioteche dei dotti europei come il *Grand voyage du pays des Hurons* di Gabriel Sagard e soprattutto i *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* del padre Lafitau non solo contribuiscono in modo decisivo alla conoscenza delle condizioni di esistenza materiale in territori di importanza

³ *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen («Weimarer Ausgabe»), IV. Abteilung (*Goethes Briefe*), Band 8: *Italienische Reise. August 1786 – Juni 1788*, Weimar 1890, p. 216.

⁴ «Ahimè, il lazzarone si perde: chi voglia ancora vederlo deve affrettarsi. Napoli illuminata a gas; Napoli con i suoi *restaurants* e con i suoi bazar spaventa l'indolente figlio del molo» (Alexandre Dumas: *Il corricolo*, Firenze 1985, p. 92).

crescente per le attività economiche del vecchio continente, bensì forniscono anche un vivace e articolato tessuto argomentativo per quel dibattito sull'origine della società che nell'Europa del diciottesimo secolo costituisce una sorta di questione obbligata, e in definitiva partecipano alla definizione di una linea identitaria comune offrendo alla cultura europea, incentrata sul prestigio della tradizione classica, un antimodello basato sulle forme del selvaggio e del primitivo. In Rousseau, come è noto, la costruzione ideologica di uno stato di ingenuità aurorale del genere umano è alimentata proprio dalla confidenza con i racconti di viaggio di esploratori e avventurieri – ma è in generale tutta la letteratura europea a fare i conti, verso la metà del Settecento, con il fantasma della *sauvagerie*, ora respingendolo come espressione di arretratezza e inciviltà, ora incorporandolo in generi sorretti da una lunga e illustre tradizione espressiva (è il caso della poesia bucolica, che assimila il selvaggio costringendolo nell'abito stilizzato del pastore greco), ora impiantandovi un programma di rivendicazioni politico-sociali indirizzato evidentemente contro i sistemi feudali dominanti nell'Europa del tempo. Il selvaggio respinge il colto osservatore europeo perché gli pone davanti l'immagine di uno stato anarchico e non disciplinato dagli strumenti della civiltà, ma al tempo stesso lo affascina con la sua libertà non ancora imbrigliata da quegli stessi strumenti, inducendolo a vagheggiare una condizione di riconquistata naturalezza e di rinnovata innocenza⁵.

Goethe a Napoli è investito dalla medesima ambivalenza. Pochi giorni dopo l'arrivo in città riferisce con entusiasmo della liberalità e della generosa apertura che dal profilo del paesaggio sembra comunicarsi agli abitanti. Alla data del 3 marzo 1787 si legge per esempio che «man mag sich hier an Rom gar nicht zurückerinnern; gegen die hiesige freie Lage kommt einem die Hauptstadt der Welt im Tibergrunde wie ein altes, übelplaciertes Kloster vor»⁶. E quando entrerà in contatto con le *élites* intellettuali della città, a casa di Gaetano Filangieri, non mancherà di rilevarne l'inclinazione a un illuminismo particolarmente avanzato. Napoli gli appare come il luogo di una possibile rieducazione a una elementare sanità dell'esistenza, la cordiale alacrità dei suoi abitanti come la testimonianza di una incorrotta

⁵ Fondamentale su questi argomenti è il contributo di conoscenza e lucidità analitica prestato da Lionello Sozzi: *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Roma 2002.

⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. «Hamburger Ausgabe» in 14 Bänden*, Bd. 11: *Autobiographische Schriften III*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem, München 1994¹³, p. 189.

integrità primordiale. Il 16 marzo scrive che «Neapel ist ein Paradies, jedermann lebt in einer Art von trunkner Selbstvergessenheit. Mir geht es ebenso, ich erkenne mich kaum, ich scheine mir ein ganz anderer Mensch. Gestern dacht' ich: "Entweder du warst sonst toll, oder du bist es jetzt"»⁷. E ancora: «Wenn man in Rom gern studieren mag, so will man hier nur leben; man vergißt sich und die Welt, und für mich ist es eine wunderliche Empfindung, nur mit genießenden Menschen umzugehen»⁸. Questo smarrimento, questa radicale torsione identitaria che dall'incontro con l'estraneo lo obbliga a una profonda revisione del proprio modello di autorappresentazione culturale, si spinge in Goethe sino alle soglie di un'euforia orgiastica, abbandonata all'influsso del vitale e del dionisiaco. In questo stordimento va in crisi ogni possibile forma di mediazione verbale: «Wenn ich Worte schreiben will, so stehen mir immer Bilder vor Augen des fruchtbaren Landes, des freien Meeres, der duftigen Inseln, des rauchenden Berges, und mir fehlen die Organe, das alles darzustellen»⁹. Così scrive il 17 marzo nella prima di quelle osservazioni climatologiche che lo porteranno a mettere in relazione l'economia di pura sussistenza dominante a queste latitudini temperate con l'inutilità di provvedere a far scorta di risorse atte a fronteggiare eventuali periodi di carestia o di particolare rigore meteorologico. Il Sud, dunque, come terapia contro gli eccessi della civilizzazione e come ritorno a una cultura più viva e profonda dell'umano.

Ma questo trasporto e questa apparente soggezione rappresentano soltanto una delle due facce della medaglia. L'entusiasmo manifestato da Goethe nei quasi due mesi del suo soggiorno napoletano merita di essere relativizzato, o meglio più precisamente contestualizzato nel disegno complessivo del suo itinerario intellettuale, sulla base di almeno due considerazioni. Una riguarda, come già anticipato, il dibattito sul primitivo che, diffuso in tutta Europa, è sicuramente ben presente a Goethe e lo condiziona anche nel suo giudizio sulla città; l'altra riguarda più in generale il progetto culturale al quale Goethe pone mano proprio durante i mesi italiani e che troverà poi piena esplicitazione negli anni della stretta e quotidiana collaborazione con Friedrich Schiller. L'immagine di Napoli verrà ripresa da Goethe anche in questa fase, con risultati il cui interesse, come cercherò di dimostrare, si spinge oltre il limite meramente aneddótico o etnografico.

Il primo punto chiama in causa un tema tipicamente culturologico: come ci accostiamo al diverso? Cosa percepiamo dell'identità dell'altro? In

⁷ *Ivi*, p. 207.

⁸ *Ivi*, pp. 208-209.

⁹ *Ivi*, p. 209.

realtà a Napoli Goethe vede in primo luogo quello che il complesso delle sue conoscenze preesistenti e delle sue aspettative culturali sulla città lo induce a vedere. Il fuoco meridiano che dal punto di vista di Goethe pervade l'esistenza del popolo napoletano è innanzi tutto il frutto di un'idea prestabilita del Sud come modello esistenziale e civile definito dalla sua insuperabile inconciliabilità con il mondo settentrionale dal quale Goethe proviene. In questo senso l'attrazione per le forme del primitivo assume il significato di una provvisoria inversione carnevalesca, di un travestimento estetico inteso a confermarsi, attraverso la fugace esperienza dell'estraneo, nella stabilità del proprio personale disegno identitario. Goethe applica alla plebe napoletana gli stessi stereotipi etnografici che i viaggiatori europei proiettavano sui costumi delle popolazioni indigene dei territori che essi visitavano per la prima volta. Quando per esempio si trova dinanzi allo spettacolo dei bambini che, per riscaldarsi, si dispongono a circolo sul tratto di strada in cui un fabbro aveva appena terminato di lavorare con dei trucioli incandescenti, Goethe, a contatto con una condotta che gli appare intrisa di un'arcana profondità rituale, ma che pure gli resta del tutto incomprendibile, associa significativamente questi bambini agli uroni, la tribù indiana dell'America settentrionale che in Europa l'esotismo legato alle campagne di colonizzazione aveva identificato antonomasticamente come il simbolo più compiuto del selvaggio e del primordiale. Il bozzetto che Goethe dedica alla scena in data 12 marzo è un esempio molto interessante di costruzione letteraria dell'estraneo ed è utile leggerlo nella sua interezza:

Der Morgen war kalt und feuchtlich, es hatte wenig geregnet. Ich gelangte auf einen Platz, wo die großen Quadern des Pflasters reinlich gekehrt erschienen. Zu meiner großen Verwunderung sah ich auf diesem völlig ebenen, gleichen Boden eine Anzahl zerlumpter Knaben im Kreise kauzend, die Hände gegen den Boden gewendet, als wenn sie sich wärmten. Erst hielt ich's für eine Posse, als ich aber ihre Mienen völlig ernsthaft und beruhigt sah wie bei einem befriedigten Bedürfnis, so strengte ich meinen Scharfsinn möglichst an, er wollte mich aber nicht begünstigen. Ich mußte daher fragen, was denn diese Äffchen zu der sonderbaren Positur verleite und sie in diesen regelmäßigen Kreis versammle.

Hierauf erfuhr ich, daß ein anwohnender Schmied auf dieser Stelle eine Radschiene heiß gemacht, welches auf folgende Weise geschieht. Der eiserne Reif wird auf den Boden gelegt und auf ihn im Kreise so viel Eichenspäne gehäuft, als man nötig hält, ihn bis auf den erforderlichen Grad zu erweichen. Das entzündete Holz brennt ab, die

Schiene wird ums Rad gelegt und die Asche sorgfältig weggekehrt. Die dem Pflaster mitgeteilte Wärme benutzen sogleich die kleinen Huronen und rühren sich nicht eher von der Stelle, als bis sie den letzten warmen Hauch ausgezogen haben. Beispiele solcher Genügsamkeit und aufmerksamen Benutzens dessen, was sonst verlorenginge, gibt es hier unzählige. Ich finde in diesem Volk die lebhafteste und geistreichste Industrie, nicht um reich zu werden, sondern um sorgenfrei zu leben.¹⁰

Il giorno dopo, questa volta non più tra i lazzari di strada, bensì tra il pubblico aristocratico dei salotti, una nuova manifestazione di perturbante diversità di costumi viene addomesticata e neutralizzata mediante il ricorso a una congeniale metafora tratta dal mondo delle esplorazioni e dei racconti di viaggio. In casa del marchese Venuti il pittore Tischbein, una delle presenze più ricorrenti nel diario italiano, improvvisa con pochi tratti teste a grandezza naturale, scatenando apprezzamenti di vivacità tale da ricordare a Goethe il modo «wie Neuseeländer [sich] bei Erblickung eines Kriegsschiffes gebärden»¹¹. Superfluo rilevare come Goethe non sia mai stato in Nuova Zelanda; quello che conta è la prontezza con cui l'espressione del nuovo e dell'estraneo viene normalizzata tramite il riferimento paradossale a un modello ormai standardizzato di alterità, che proprio in virtù della sua appartenenza al lessico comune della cultura europea del tempo riduce l'esotico a una misura per così dire familiare, in ogni caso depurata da ogni possibile fonte di pericolo. Quando poi l'ammirazione per l'abilità del pittore induce nei presenti il desiderio di armeggiare essi stessi coi pennelli imbrattandosi reciprocamente il viso, Goethe ha – proprio grazie all'applicazione dello stereotipo culturale – completamente superato il disagio iniziale e può chiosare la scena chiamando in causa esplicitamente la categoria di primitività:

Ist darin nicht etwas Ursprüngliches der Menschengattung? Und es war eine gebildete Gesellschaft in dem Hause eines Mannes, der selbst recht wacker zeichnet und malt. Man macht sich von diesem Geschlecht keine Begriffe, wenn man sie nicht gesehen hat.¹²

L'eruzione del dionisiaco che Goethe sperimenta nell'incontro con il costume meridionale è dunque, nei giorni del soggiorno napoletano, sia apprezzata come possibile fonte di rigenerazione, sia disattivata mediante

¹⁰ *Ivi*, p. 200.

¹¹ *Ivi*, p. 205.

¹² *Ivi*, pp. 205-206.

il suo incorporamento in una sovrastruttura dall'evidente funzione difensiva. Questa ambivalenza resterà legata per lo scrittore all'immagine di Napoli anche negli anni a venire e impregnerà profondamente la rappresentazione letteraria che egli ne darà in un'opera del classicismo maturo, le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*.

Innanzitutto è utile qualche parola di inquadramento generale su questo lavoro palesemente non compiuto, al quale Goethe attende nel 1795 destinandolo alla pubblicazione nelle «Horen», la rivista fondata da Schiller con l'obiettivo di offrire una tribuna a quanti intendessero occuparsi di letteratura senza cedere all'obbligo di prendere posizione sui fatti politici che in quegli stessi anni, a partire dalla Francia, travagliavano l'Europa intera, trovando anche presso la massima parte degli intellettuali tedeschi un'eco di straordinaria ampiezza¹³. Fatto sta che Goethe pare venir meno alle prescrizioni dell'amico ambientando l'intreccio di questa operina in una famiglia di nobili tedeschi costretti ad abbandonare i loro possedimenti sui quali incombe l'insidia dell'esercito rivoluzionario. Raggiunto un posto sicuro, i profughi provano a ripristinare i rituali della socievolezza così bruscamente interrotti raccontandosi delle storie. Il riferimento al *Decameron* di Boccaccio è trasparente, e in effetti le *Unterhaltungen* sono note come il primo esempio di assimilazione della tradizione novellistica romanza nel corpo della letteratura tedesca¹⁴. Le sei novelle che i convenuti hanno il

¹³ Sulla storia della rivista cfr. Michael Böhler: *Die Freundschaft von Schiller und Goethe als literatursoziologisches Paradigma*, in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 5, 1980, pp. 33-67.

¹⁴ Nella ormai cospicua bibliografia critica sulle *Unterhaltungen* segnaliamo i lavori di Bernd Bräutigam: *Die ästhetische Erziehung der deutschen Ausgewanderten*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 96, 1977, pp. 508-539; Gerhard Neumann: *Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers «Verbrecher aus verlorener Ehre» – Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»*, in *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Hrsg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers, Stuttgart 1984, pp. 433-460; Bernhard Gajek: *Sittlichkeit statt Revolution. Die Versöhnung von Pflicht und Neigung als «unerhörte Begebenheit». Zu Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»*, in *Vielfalt der Perspektiven. Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk*. Hrsg. von Hans-Werner Eroms und Hartmut Laufhütte, Passau 1984, pp. 149-163; Christine Träger: *Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten» als Ausdruck eines novellistischen Zeitbewußtseins*, in *Goethe-Jahrbuch* 107, 1990, pp. 144-157; Carl Niekerk: *Bildungskrisen. Die Frage nach dem Subjekt in Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»*, Tübingen 1995; Sigrid Bauschinger: *«Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»*, in *Goethe-Handbuch*. Hrsg. von Bernd Witte u.a., Bd. 3: *Prosaschriften*. Hrsg. von Bernd Witte und Peter Schmidt, Stuttgart – Weimar 1997, pp. 232-252; Hartmut Reinhardt: *Ästhetische Geselligkeit. Goethes literarischer Dialog mit Schiller in den «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»*, in *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung*

tempo di raccontarsi (la maggior parte delle quali a opera di un saggio amico di famiglia, nel quale non è difficile identificare una proiezione dello stesso Goethe) fanno capo senza eccezioni al motivo della rinuncia, dell'*Entsagung*, uno dei cardini fondamentali del sistema ideologico sotteso all'attività del Goethe "classico". Presentando la moderazione, il contenimento dei desideri, l'appagamento in una misura di mediocrità ideale come le virtù più alte dell'umano, Goethe recupera di fatto la polemica anti-rivoluzionaria che era alla base della rivista, condannando implicitamente il furore giacobino come espressione di disordine e di eccesso, dunque come condotta contraria ai principi stessi della dignità umana. Nelle due novelle conclusive – quelle nelle quali l'esercizio dell'*Entsagung* è presentato come il sereno trionfo della ragione sull'impulso naturale – i personaggi rinunciano al soddisfacimento delle proprie inclinazioni non appena hanno chiara cognizione del danno che tale soddisfacimento recherebbe ad altri individui coinvolti nella vicenda. Ferdinand, il rampollo di una ricca famiglia di commercianti, abbandona l'esistenza dissipata alla quale aveva indulto per qualche tempo e si acconcia al compimento degli obblighi borghesi ai quali il suo ambiente lo chiama; nel far ciò volta le spalle alla bella e capricciosa ragazza di cui amava soddisfare le pretese e sposa una giudiziosa fanciulla di provincia che lo assiste nella sua attività di imprenditore, contribuendo all'incremento delle sue fortune. Nell'altra novella una giovane sposa viene istruita dal marito, un ricco commerciante di parecchi anni più anziano di lei, sulla condotta alla quale dovrà attenersi nei mesi di separazione ai quali sono costretti dall'invincibile desiderio di lui di riprendere i commerci dopo la dolce inattività dei primi mesi di matrimonio. Poiché, argomenta il marito, la natura non mancherà di reclamare i propri diritti e i giuramenti di fedeltà non basteranno a garantire la virtù della sposa dalle tentazioni ai quali i giovani del luogo non cesseranno di sottoporla, costei – questo l'unico vincolo che l'uomo le impone – dovrà premurarsi di scegliere tra i vari pretendenti un individuo di indiscutibile valore e di insuperabile dignità. Quando giunge effettivamente il momento della scelta, la ragazza si decide per un procuratore legale circondato da una fama di incorruttibile integrità – fama non usurpata, giacché l'uomo, combinando lusinghe e appelli alla salute dell'anima, la coinvolge in un sapiente gioco di mortificazioni ascetiche, al culmine del quale la sposa si persuade dei vantaggi di un comportamento virtuoso e rinuncia al progetto di porre rimedio all'astinenza causata dall'assenza del marito.

und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hrsg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt und Wolfgang Riedel, Würzburg 2002, pp. 311-341.

Goethe colloca il motivo dell'*Entsagung*, come è evidente, in una sfera fortemente impregnata di desiderio sessuale. La stabilità del legame matrimoniale, a cui i due personaggi di cui abbiamo detto fin qui si risolvono dopo un breve periodo di turbamento e di vera e propria educazione sentimentale, argina il potenziale anarchico e distruttivo contenuto nella volontà di possedere il corpo dell'altro e pone le basi per un armonioso sviluppo della società nel suo complesso. Anche in questo caso, però, abbiamo a che fare soltanto con una delle due facce della medaglia. Se risaliamo a ritroso lungo le *Unterhaltungen* ed esaminiamo le altre due novelle principali della raccolta, ci appare chiaro che l'*Entsagung* per Goethe può svilupparsi come forza di sanità e garanzia dell'umano solo a patto di una dolorosa rinuncia all'integrità dell'umano stesso. È vero cioè che il contenimento delle passioni, esercitato nell'attimo in cui l'individuo si vede ormai vicinissimo alla conquista dell'oggetto dei propri desideri, segna il predominio della morale razionale sulla brutalità dell'istinto e come tale innalza l'uomo a una sfera superiore. Proprio la forza rapinosa del desiderio, però, lo aveva strappato all'ignavia di una sopportazione passiva del fato, inducendolo all'esercizio della libera volontà e dunque elevandolo, mediante l'azione, alla scoperta della propria destinazione di individuo. Lì dove è motivo di disgregazione dei rapporti sociali, il sesso – e in generale l'intensità del desiderio – è anche l'infallibile motore per la liberazione dell'uomo dallo stato di minorità legato a una condizione puramente animale.

E in una costellazione del genere finiamo per ritrovarci nuovamente a Napoli, la città in cui Goethe aveva sperimentato direttamente i poteri di attrazione e di repulsione del nuovo e dell'inaudito – e converrà qui ricordare la definizione goethiana di novella, la quale si basa sulla rappresentazione di una «unerhörte Begebenheit», di una «circostanza inaudita», ed è dunque per Goethe il genere letterario addetto alla raffigurazione del diverso e alla costruzione finzionale dell'estraneo. E se con le *Unterhaltungen* comincia la storia della novellistica in Germania, questa storia comincia molto significativamente a Napoli, il luogo in cui Goethe sceglie di ambientare la storia della cantante Antonelli. Si tratta di una collocazione del tutto intenzionale, visto che la fonte dalla quale Goethe ricava la materia di questo racconto non menziona alcun legame dei protagonisti con il sud Italia. Questa fonte è la «Correspondance littéraire», un foglio su vari argomenti di politica e di letteratura curato a Parigi dall'intellettuale di origine svizzera Friedrich Melchior Grimm e oggetto di avidi letture in tutte le principali corti europee. In un numero del 1794 Goethe può trovare un estratto dalle memorie dell'attrice francese Hippolyte Clairon, che usci-

ranno in forma completa solo nel 1799, nel quale l'autrice descrive i fatti "inauditi" che le sono occorsi al termine di un'infelice storia d'amore¹⁵. È una classica storia di fantasmi nel gusto gotico così diffuso nella seconda metà del Settecento: dapprima prescelto dalla Clairon come amico e confidente, poi respinto nei suoi tentativi di guadagnarsi anche l'ambita posizione di amante di una donna contesa da tutta Parigi, un uomo si lascia morire di malinconia e all'indomani della morte prende a perseguire l'amica di un tempo con perturbanti apparizioni che assumono ora il carattere di una voce lamentosa, ora quello di un colpo secco e sordo simile a uno sparo, ora infine quello, in fondo tutt'altro che sgradito alla vanità dell'attrice, di una salva di applausi.

Nel collocare l'intreccio a Napoli (la protagonista diventa di conseguenza una cantante italiana di nome Antonelli), il narratore si premura di intensificare l'attendibilità del proprio racconto dando all'uditorio esplicita assicurazione circa la sua diretta conoscenza dei luoghi: «Als ich mich in Neapel aufhielt, begegnete daselbst eine Geschichte, die großes Aufsehen erregte und worüber die Urteile sehr verschieden waren. Die einen behaupteten, sie sei völlig ersonnen, die andern, sie sei wahr, aber es stecke ein Betrug dahinter»¹⁶. Più avanti il narratore accenna alla propria presenza in occasione di una delle tante apparizioni dello spirito, descrivendo la propria partecipazione alla festosa convivialità napoletana in termini palesemente sovrapponibili a quelli adoperati da Goethe lì dove, nelle pagine del *Viaggio in Italia*, ricorda le serate trascorse presso le residenze di alcuni illustri esponenti dell'élite cittadina, dalla principessa Fieschi Ravaschieri di Satriano a sir William Hamilton, ambasciatore inglese alla corte di Napoli, alla duchessa Giovane di Girasole (tutte figure alle quali Benedetto Croce ha dedicato alcuni memorabili studi)¹⁷. Più che le corrispondenze tra alcuni aspetti della vicenda narrata e la biografia di Goethe (corrispondenze peraltro ulteriormente corroborate dal fatto che l'innamorato deluso, a metà della storia, si mette in viaggio per Palermo – e Goethe proprio da Napoli era partito, il 29 marzo 1787, per un soggiorno di circa un mese e mezzo in Sicilia), ci interessa tuttavia mettere in evidenza il significato

¹⁵ Cfr. in proposito Vickie Ziegler: *Goethe and the French Actress: How Clairon Became Antonelli*, in *Monatshefte für deutschen Unterricht* 76, 1984, pp. 21-30 e Ernst Fedor Hoffmann: *Die Geschichte von der Sängerin Antonelli in Goethes "Unterhaltungen" und ihre Quelle in der "Correspondance littéraire"*, in *Goethe-Jahrbuch* 102, 1985, pp. 105-143.

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. «Hamburger Ausgabe» in 14 Bänden*, Bd. 6: *Romane und Novellen I*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese, München 1994¹³, pp. 146-147.

¹⁷ Cfr. Benedetto Croce: *Volfango Goethe a Napoli. Aneddoti e ritratti*, Napoli 1903.

simbolico della novella e il modo in cui tale significato si collega all'ambientazione napoletana.

Si tratta di una storia in cui l'*Entsagung*, la rinuncia al compimento dell'amore, viene presentata unicamente nelle sue componenti distruttive. Lungi dal ricavare da una libera scelta un potenziamento morale e spirituale, l'innamorato ferito è costretto all'astinenza dalla condotta poco risoluta dell'amica (che prima gli accorda il privilegio invocato, poi lo ritira senza troppe spiegazioni), e tale astinenza non lo conduce che alla morte. La novella è disseminata di segnali simbolici che non è troppo difficile intendere come allusioni allo stato di impotenza sessuale al quale il protagonista è obbligato. Superata una prima grave malattia, l'uomo riacquista pieno vigore, ma «in dem Maße, wie seine Gesundheit wiederkam und seine Kräfte sich erneuerten, verschwand bei ihr jede Art von Neigung und Zutrauen, ja er schien ihr so lästig, als er ihr sonst angenehm gewesen war»¹⁸. Respinto in modo irrevocabile, l'uomo deve adattarsi al commercio con «eine alte, fromme Dame, die mit ihm in einem Hause wohnte und sich von wenigen Renten erhielt»¹⁹. Nell'approssimarsi della morte la Antonelli gli nega il conforto di un'ultima visita, che egli aveva implorato per ben tre volte tramite un messo. Le apparizioni con le quali, dopo la morte, l'uomo si studia di tormentare la coscienza dell'amica di un tempo sono un chiaro equivalente della violenza esplosiva del desiderio represso. Mediante il rumore perentorio e invasivo del colpo di arma da fuoco, lo spettro aspira chiaramente a ristabilire il proprio dominio sul corpo della donna desiderata, la quale sviene in preda al terrore; anche questa forma di possesso si rivela peraltro esile e illusoria, giacché la Antonelli, dissoltosi lo sconcerto iniziale, ritorna ben presto ai rituali e ai piaceri della vita di società, recuperando piena sovranità sulla propria esistenza.

Napoli, dunque, come cornice di una vicenda incentrata sulla frustrazione del desiderio e sulla minaccia dell'impotenza. La cosa non sorprende, se si ripensa a quell'intreccio indistricabile di attrazione e repulsione che Goethe prova proprio a Napoli nei confronti di quelle che percepisce come manifestazioni tipiche della sregolata vitalità meridionale. L'immagine stereotipata ed esotica del "buon selvaggio" che il viaggiatore proietta sulla plebe napoletana serve, possiamo dire adesso, a neutralizzare l'insidia erotica che egli associa al clima di sensualità dal quale si sente investito durante la sua permanenza in città: l'insidia, cioè, dell'impotenza in-

¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. «Hamburger Ausgabe» in 14 Bänden*, Bd. 6 cit., p. 150.

¹⁹ *Ivi*, p. 151.

tesa come esclusione dal movimento dionisiaco dell'esistenza, insidia che a Goethe si manifesta nei modi dello *choc* interculturale acceso dallo scontro tra due modelli di organizzazione sociale, quello tedesco e quello dell'Italia meridionale, radicalmente contrapposti. Quell'esclusione che Goethe, il 26 marzo 1787, si trova a commentare con parole non prive di amarezza: «Reisen lern' ich wohl auf dieser Reise, ob ich leben lerne, weiß ich nicht. Die Menschen, die es zu verstehen scheinen, sind in Art und Wesen zu sehr von mir verschieden, als daß ich auf dieses Talent sollte Anspruch machen können»²⁰.

Anche il diario napoletano, letto in questa prospettiva, si rivela disseminato di segnali simbolici che rimandano alla potenza sessuale e alla violenza del desiderio erotico – prime fra tutte le celebri pagine dedicate alle ripetute ascensioni che Goethe compie sul Vesuvio per osservare da vicino l'eruzione del vulcano. Così come sono numerose le espressioni difensive che Goethe oppone allo spettacolo della vitalità meridionale, lì dove per esempio ripete regolarmente ai suoi corrispondenti tedeschi che la città lo induce all'inazione e alla contemplazione passiva, e che per questo deve assolutamente allontanarsene. Vorrei però concludere con un testo diverso dal *Viaggio in Italia*, che offre motivo per una piccola curiosità filologica, ripresentando inoltre in modo icastico e colorito il tema del conflitto tra la civiltà nordica e quella del Mezzogiorno. Si tratta del *Fausts Leben* di Georg Rudolf Widmann (1599), una raccolta di aneddoti, come recita il titolo completo dell'opera, sull'«ärgerliches Leben und schreckliches Ende deß viel-berüchtigten Ertz-Schwartzkünstlers Johannis Fausti» che nel 1674 Christoph Nicolaus Pfitzer ripubblica integrandola con degli apologetici atti a illustrare la pericolosità e la stessa empietà delle pratiche di magia nera. Il testo è certamente noto a Goethe e rientra tra le fonti di più incisiva influenza nel lavoro sulla materia del *Faust*. A commento dell'attività profusa dal negromante come mezzano, Pfitzer inserisce questa storiella ambientata a Napoli:

Ein Teutscher von Adel hat sich lange Zeit in der schönen Stadt Neapoli aufgehalten, und mit einer Hofdirne, derer Thür allen offen gestanden, brünstiger Liebe gepflogen, so gar, dass sie geraume Zeit über sich aller anderer Gesellschaft enthalten, und allein dieses Teutschen abgewartet. Wer Welschland durchreiset, weiß wie diese Sirenen beschaffen seynd, und dass der ihrem Gesang zuhört, kein Geld

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. «Hamburger Ausgabe» in 14 Bänden*, Bd. 11 cit., p. 223.

im Beutel behält und mehrmals kein gesundes Glied an seinem Leib darvon bringt.

Dieser Teutscher muste Doriclea (also wollen wir diese Hofdocke nennen) Arbeit theuer genug bezahlen, und erfahren, dass er einer unersättlichen Menschenfresserin zu theil worden; wiewol ihn die Lieb also verblendet, dass er sich willig zu aller Möglichkeit verstanden, und an Statt der Ritter-Ubung, so er erlernen sollen, hat er alle seine Gelder bey der Doriclea verfochten.²¹

Segue il racconto di un incantesimo al quale il viaggiatore riesce a sottrarsi all'ultimo momento per una fortunata combinazione. Un tedesco soggiogato dalla potenza seduttiva e sensuale del meridione, che minaccia di costargli la vita: anche in questa novelletta fascino e pericolo, attrazione e repulsione si alimentano a vicenda partecipando alla costruzione dell'immagine del Sud come luogo di tutte le possibili ambivalenze, costretto, come Goethe scrive di Napoli il 20 marzo 1787, «zwischen Gott und Satan»²².

²¹ Georg Rudolf Widmann: *Fausts Leben*. Hrsg. von Adelbert von Keller, Tübingen 1880 (reprint: Hildesheim – New York 1976), p. 408.

²² Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. «Hamburger Ausgabe» in 14 Bänden, Bd. 11 cit., p. 216.

* * *

Evelyne Polt-Heinzl
(Wien)

Ein Roman der Hand
Schreibszenarien in Goethes «Wahlverwandtschaften»

Meiner Mutter Briefe waren
schwermütige Zypressenwälder,
meines Vaters Schrift reizte zum
Lachen [...]

Else Lasker-Schüler

1774, am Beginn seiner Karriere, schrieb der 25-jährige Goethe einen Roman, der eine Art Phänomenologie des Lesens und seiner möglichen psychosozialen Folgen darstellt. Es ist die fortgesetzte Lektüre sentimentaler Lyrik, die den jungen Werther und seine Angebetete Lotte zusammenführt, so wie es auch die fortgesetzte Lektüre ist, die den jungen Werther zum praktischen Leben nicht so recht tauglich macht und ihn in sein Unglück versinken lässt. Seinen tüchtigen Konkurrenten Albert sehen wir nie mit einem Buch, er gäbe allenfalls einen zweckgerichteten Informationsleser ab. «Wer keine Neigung zur Traurigkeit hat, der ist für die Literatur verloren. Vielleicht taugt er noch einigermaßen zum Schreiber, zum Leser taugt er ganz sicher nicht. Die Welt der Literatur ist die Welt der Sentimentalen»¹, wird zwei Jahrhunderte später Peter Bichsel in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen formulieren. Werthers Selbstmord kann so gesehen als radikales Exempel eines Menschen gelesen werden, der nicht für das Lesen, dafür für das Leben verloren ist, wohingegen sein Autor deutlich mehr dem Schreiben zutendiert.

Denn werkbiographisch bedeutete der Erfolg des «Werther» für Goethe den Durchbruch als Schriftsteller; seines Schreibens wurde von Jahr zu Jahr mehr und es ward kein Ende abzusehen. Dabei war er, wie alle

¹ Peter Bichsel: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1982, S. 11.

Vielschreiber in schreibtechnologisch vormechanisierter Zeit auf dienstbare Geister bzw. Hände angewiesen, die nach Diktat ins Reine schrieben und die verschiedenen Fassungen, Um- und Abschriften herstellten. Goethe war generell ein leidenschaftlicher Diktierer. Viele Abbildungen zeigen ihn in seinem Arbeitszimmer stehend oder auf und abmarschierend, Freunden, Hausgenossen, Sekretären und Schreibern diktierend. Bekannt ist auch seine Neigung zum stehenden Arbeiten am Pult mit einem sattelartigen Hocker davor, so er denn einmal selbst zur Feder griff bzw. lieber noch zum Bleistift. Goethes Schreibunlust hat mehrere Gründe, zum Beispiel seine unleserliche Handschrift – um es höflich auszudrücken: er hinterließ sehr heterogene Schriftzüge in Werk und Korrespondenz – und seine Ungeduld. In einem – natürlich diktierten – Brief erklärt Goethe selbst das so: «Ich bin niemals zerstreuter als wenn ich mit eigener Hand schreibe: denn weil die Feder nicht so geschwind läuft als ich denke, so schreibe ich oft den Schlußbuchstaben des folgenden Worts ehe das erste noch zu Ende ist, und mitten in einem Komma, fange ich den folgenden Perioden an; ein Wort schreibe ich mit dreierlei Orthographie, und was die Unarten alle sein mögen, deren ich mich recht wohl bewußt bin und gegen die ich auch nur im äußersten Notfall zu kämpfen mich unterwinde, nicht zu gedenken, daß äußere Störungen mich gleich verwirren und meine Hand wohl dreimal in Einem Brief abwechseln kann»². Auch der Schreiber hatte hier zweifellos seine orthographischen Eigenwilligkeiten, aber das war lange vor den großen Rechtschreibreformen und störte damals noch niemanden. Goethes Bekenntnis seiner geringen praktischen Dotation für die Ästhetik des Schreibens, macht den nonverbalen Vorwurf noch weniger verständlich, mit dem er ein Manuskript des – auch dank Goethes Verhalten – glücklosen Reinhold Michael Lenz bedachte. Es sei, so Goethe leicht angewidert, «auf geringes Konzeptpapier geschrieben, dessen er sich gewöhnlich bediente, ohne den mindesten Rand, weder oben noch unten, noch an den Seiten zu lassen»³. Was das Problem der Übertragungsgeschwindigkeit vom Kopf auf die Hand betrifft, waren persönliche wie offizielle Kurzschriftsysteme für Goethe offenbar keine Option. Jedenfalls beschäftigte ihn das Problem der mangelnden äußeren Form seiner Arbeiten im Rückblick nachhaltig, was wohl auch mit seiner Bekanntschaft mit Johann Kaspar Lavater zu tun hat, der eben nicht nur aus der Physiognomie eines Menschen, sondern auch aus seiner Hand-

² Vgl. dazu: Gudrun Schury: Goethe ABC. Leipzig: Reclam, 1997, S. 53.

³ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Dritter und Vierter Teil. Werke in 12 Bden. Bd 9. Berlin, Weimar, Aufbau, 1981, S. 166.

schrift den Charakter zu erschließen versuchte. Als der junge Goethe von seinen Studienjahren aus Leipzig ins Elternhaus zurückkehrt, sieht er die Briefschaften durch, die er zwischenzeitlich seiner Familie geschickt hat. «Nichts gibt uns mehr Aufschluß über uns selbst, als wenn wir das, was vor einigen Jahren von uns ausgegangen ist, wieder vor uns sehen, so daß wir uns selbst nunmehr als Gegenstand betrachten können»⁴. Doch die Wiederbegegnung, die er im achten Buch seiner Autobiographie «Dichtung und Wahrheit» schildert, fällt recht wenig erfreulich aus.

Was mir zuerst an diesen Briefen auffiel, war das Äußere; ich erschrak vor einer unglaublichen Vernachlässigung der Handschrift, die sich vom Oktober 1765 bis in die Hälfte des folgenden Januars erstreckte. Dann erschien aber auf einmal in der Hälfte des März eine ganz gefaßte, geordnete Hand, wie ich sie sonst bei Preisbewerungen anzuwenden pflegte. Meine Verwunderung darüber löste sich in Dank gegen den guten Gellert auf, welcher, wie ich mich nun wohl erinnerte, uns bei den Aufsätzen, die wir ihm einreichten, mit seinem herzlichen Tone zur heiligen Pflicht machte, unsere Hand so sehr, ja mehr als unsern Stil zu üben [...] weil er oft genug bemerkt habe, daß eine gute Hand einen guten Stil nach sich ziehe.⁵

Dieses abschließende Resümee gehört zweifellos zu jenen Seiten an Goethe, die ihn zum Leitgestirn der bürgerlichen Bildungskultur geradezu prädestiniert haben. Jedenfalls war das Schreiben als manuelle Tätigkeit für den Vielschreiber Goethe eher problembehaftet, und so ist es eigentlich nicht überraschend, dass er 34 schreibintensive Jahre nach dem «Werther», dem Roman über das Lesen, auch einen Roman über die Hand(schrift) vorgelegt hat: «Die Wahlverwandschaften».

Das zentrale Thema deutet sich schon in den sorgfältigen, fast betulichen erzählerischen Zurichtungen der ersten Kapitel an. Es gibt kein Motiv, kein Detail der Handlung, das in dieser umständlichen Exposition nicht seine Vorbereitung erfährt. Fast sieht man den beleibten Geheimen Rat auf und abschreiten und alle Zutaten und Gerätschaften herbeischaffen, die für die Mixtur des Romans notwendig sind. Kapitel eins formuliert das Problem: Eduard, ein wenig sympathischer Zeitgenosse, will seinen Jugendfreund, den Hauptmann Otto, einladen und damit die Idylle der Zweisamkeit mit Gattin Charlotte aufbrechen oder erweitern, je nach Perspektive. Charlotte lehnt ab und beruft sich dabei darauf, dass ihr Ehe-

⁴ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster und zweiter Teil. Werke in 12 Bden. Bd 8. Berlin, Weimar, Aufbau, 1981, S. 360.

⁵ Ebda, S. 361.

glück ein spätes sei, anders formuliert, dass sie Eduarden für soweit erwachsen hält, dass er sich mit sich selbst beschäftigen kann – ein fataler Irrtum, wie sich noch herausstellen wird. Als jugendlich Verliebte haben sich die beiden einst nicht bekommen; beide Partner «mussten» eine «vernünftige», also ökonomisch lukrative Ehe eingehen, doch das Glück war ihnen hold. Die jeweiligen Partner hatten die Freundlichkeit, früh zu versterben, der Weg zu ihrer späten Vereinigung war damit frei, und die Früchte der vormaligen Vernunftehen brachten das stattliche Gut ein, mit dessen «Verschönerung» sich Eduard nun die Zeit vertreiben kann. Charlotte scheint bei Eduards neuerlicher Werbung übrigens gezögert zu haben, sie führte ihm sozusagen als *advocata diabola* ihre Nichte Ottilie zu – ja richtig, es ist die von später – aber Eduard bestand damals die Probe meisterhaft; er schenkte dem jungen Ding keinerlei Beachtung, und so schien es Charlotte, dass Eduard nicht nur älter, sondern auch reifer geworden wäre.

«Sich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt. Von Jugend auf das einzige, verzogene Kind reicher Eltern, die ihn zu einer seltsamen, aber höchst vorteilhaften Heirat mit einer viel älteren Frau zu bereden wußten, von dieser auch auf alle Weise verzärtelt, indem sie sein gutes Betragen gegen sie durch die größte Freigebigkeit zu erwidern suchte, nach ihrem baldigen Tode sein eigener Herr, auf Reisen unabhängig [...] was konnte in der Welt seinen Wünschen entgegenstehen!»⁶. Das ist einer der immer wieder verblüffenden Aspekte bei Goethe: Er findet überraschend direkte Formulierungen, die Charaktere seiner Figuren als ziemlich bedenklich zu beschreiben. Jedenfalls setzt sich Eduard mit der traditionell weiblich konnotierten Waffe des Schmollens gegen seine Gattin durch, die, wie bei allen gleichaltrig alternden Paaren mit fortschreitenden Jahren die ungleichen Folgen des Alterungsprozesses zu ahnen und fürchten beginnt. Im zweiten Kapitel wird schon der Brief an Otto verfasst. Eduard begnügt sich nicht mit dem bloßen Zugeständnis, er will aktive Beteiligung, und «Charlotte mußte in einer Nachschrift ihren Beifall eigenhändig hinzufügen, ihre freundschaftlichen Bitten mit den seinen vereinigen. Sie schrieb mit gewandter Feder gefällig und verbindlich, aber doch mit einer Art von Hast, die ihr sonst nicht gewöhnlich war; und was ihr nicht leicht begegnete, sie verunstaltete das Papier zuletzt mit einem Tintenleck, der sie ärgerlich machte und nur größer wurde, indem sie ihn wegwischen wollte» (S. 182).

⁶ Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandschaften. In: Werke in 12 Bden. Bd 5. Berlin, Weimar, Aufbau, 1981, S. 165-422.

Das ist die Eigenheit der Handschrift, sie kann die psychische Befindlichkeit des Schreibers als eine Art schriftliches Mienenspiel speichern und mit dem geschriebenen Inhalt dem Briefempfänger übermitteln. Der verunstaltende Tintenleck hat etwas Anarchisches, er «begegnet» ihr einfach, setzt sich wie von selbst dorthin, wo er nicht hingehört. Schließlich ist «mit gewandter Feder gefällig» zu schreiben das erklärte Ziel der Ausbildung höherer Töchter, so wie Sticken und Klavierspielen, alles gefällig und sauber. Auf die Inhalte kam's dabei weniger an, die gewandte Ausführung war alles. Die erfordert Geduld, und Geduldspiele disziplinieren für untätiges Warten – egal ob die Männer beim Jagd- oder Kriegsspiel zugegen sind – ebenso wie für die Bezähmung der Leidenschaftlichkeit. In jeder Richtung: erotisch, damit auch bei längerer Abwesenheit des Gatten nichts vorfällt, emotional, damit sie den Heimkehrenden nicht zornesbrüllend empfängt. Charlotte hat ihre Lektionen gut gelernt: Sie spielt «gefällig» Klavier und passt sich dabei rhythmisch dem unmusikalischen Flötenspiel des Gatten ebenso an wie sonst seinen Launen. Nur die «Hand» ist eben verräterisch. «Die Hand verrät dich und sie verrät mich, weil sie im Augenblick der Beschäftigung unwillkürlich ist»⁷, schreibt Wolfram von Hanstein in seiner Hommage an die Hände als ideales Auskunftsmittel für den Charakter der Menschen. Goethe verwendet, wie es damals üblich war, das Organ des Schreibers, die Schreibhand, synonym mit dem Ergebnis ihrer Tätigkeit, der Handschrift. Und diese Hand hat im Fall Charlottes ein gewisses Eigenleben. Gegen ihren Willen zeigt der Tintenlecks, was sie von der Situation wirklich hält. Er macht ihr Unbehagen und ihren Unwillen sichtbar, was der jetzt gutgelaunte Eduard natürlich nicht so sehen will. Er «scherzt darüber, und weil noch Platz war, fügte er eine zweite Nachschrift hinzu: der Freund solle aus diesen Zeichen die Ungeduld sehen, womit er erwartet werde, und nach der Eile, womit der Brief geschrieben, die Eilfertigkeit seiner Reise einrichten» (S. 183). Zeichen, und seien es Tintenleckse, zu lesen, ist eine Kunst, die nicht jeder in gleicher Weise versteht und divergierende Interpretationssysteme beherrschen seit je das Feld.

Nun ist es an der Zeit, das vierte Element in Goethes Experimentanordnung einzuführen, und das geschieht, wie zufällig, ebenfalls über die Handschrift. Charlotte erhält Rapport aus dem Mädchenpensionat, in dem sowohl ihre «Pflegetochter» Otilie untergebracht ist wie auch ihre leibliche Tochter aus erster Ehe Luciane. Die ist charakterlich soweit daneben gera-

⁷ Wolfram von Hanstein: Ein Dichter sieht Hände. In: Karl Riha: Das Buch der Hände. Eine Bild- und Text-Anthologie. Nördlingen: Greno, 1986, S. 8f.

ten, dass sie im Buch zwar einen Auftritt bekommt, aber am subtilen Spiel der Geschlechter vor Ort nicht teilhat. Viel zu laut, eitel, dreist ist dieses recht unholde Kind, aber, wie die Chefin des Pensionats regelmäßig mitteilt, um Lucianes Fortkommen in der Welt braucht man sich keine Gedanken zu machen. Nur Ottilie gibt zu Sorge Anlass. Nicht nur wird sie von der lärmigen Stiefschwester gehörig gepiesackt, auch ihr schulisches Fortkommen stimmt die Vorsteherin bedenklich. Die Berichte des «Gehülfen» sind verständnisvoller. «Man hat über ihre Handschrift geklagt, über ihre Unfähigkeit, die Regeln der Grammatik zu fassen. Ich habe diese Beschwerde näher untersucht: es ist wahr, sie schreibt langsam und steif, wenn man so will, doch nicht zaghaft und ungestalt. Was ich ihr von der französischen Sprache, die zwar mein Fach nicht ist, schrittweise mitteilte, begriff sie leicht» (S. 191). Also ein bisschen sozial verwahrlost, das Mädchen, sie giert nach Beachtung und Anteilnahme. Und beharrlich («langsam und steif»), vielleicht gar ein bisschen starrköpfig scheint sie auch zu sein, zwar leise und wie für sich, aber doch «nicht zaghaft». Es scheint auch nicht ganz klar, ob es nur Schüchternheit, oder auch Verstocktheit ist, jedenfalls «sie weiß vieles und recht gut; nur wenn man sie fragt, scheint sie nichts zu wissen» (S. 191). Unausgesprochener Subtext der Vorsteherin: Als verarmter Waise fehlt Ottilien die wichtigste Voraussetzung für die gute Heirat – eine gehörige Mitgift –, was hat so ein Mädchen schon zu erwarten. Es kommt wie's kommen muss, bei der Jahresabschlussprüfung – so informiert das nächste Schreiben des Gehülfen – kann sie sich nicht qualifizieren. Mit auffälliger Hartnäckigkeit kommt er wieder auf ihre Handschrift zu sprechen: «Im Schreiben hatten andere kaum so wohlgeformte Buchstaben, doch viel freiere Züge» (S. 204). Das deutet wieder auf ihre Eigenwilligkeit hin, Ottilie scheint zu wissen, dass sie beim Wettlauf um die gute Partie nicht mitspielen kann, aber auch, dass sie doch ihre – verborgenen – Qualitäten hat.

Ottilie reist also an, das Quartett ist komplett, die Paarkarten beginnen sich langsam aber sicher neu aufzumischen. Noch ist Charlotte ganz Tante, die mit strenger aber gerechter Hand das Erziehungswerk fortzusetzen gedenkt. Aber eigentlich überlässt sie dem jungen Mädchen nur das Hauswesen. Kostenlose Hausangestellte abzugeben war über Jahrhunderte das Schicksal der verarmten, verwaisten weiblichen Verwandtschaft. Ottilie ist äußerst anständig. Als serviler Geist übernimmt sie lautlos und ohne viel Aufhebens die Agenden der Haushaltsführung. Dass sie sich Eduarden gegenüber dabei besonders zuvorkommend erweist, fällt zunächst nicht auf. Ottilie arbeitet rasch und effizient, da bleibt viel Zeit übrig, und die will sinnvoll angefüllt werden – erraten: mit Schreibübungen. Ottilie

«arbeitete das Vorgesetzte auf eine Art, von der Charlotte durch den Gehülften unterrichtet war. Man ließ sie gewähren. Nur zuweilen suchte Charlotte sie anzuregen. So schob sie ihr manchmal abgeschriebene Federn unter, um sie auf einen freieren Zug der Handschrift zu leiten; aber auch diese waren bald wieder scharf geschnitten» (S. 208). Hier floss ganz offensichtlich Goethes eigener Kampf mit seiner Handschrift ein. Zwei Dinge fallen noch auf: Ottilie ist massiv magersüchtig – ihre «Mäßigkeit im Essen und Trinken» (S. 209) machen Charlotte wirklich Sorgen –, und beide männlichen Akteure, also Eduard *und* der von Goethe später aus Gründen der Symmetrie Charlotte zugeordnete Otto, verwandeln sich bei Ankunft der ätherischen Ottilie in balzende Gockel. «Die beiden Freunde hielten regelmäßiger die Stunden, ja die Minuten der Zusammenkünfte. Sie ließen weder zum Essen noch zum Tee noch zum Spaziergang länger als billig auf sich warten» (S. 209) usw. Ja der Hauptmann vergisst sogar «seine chronometrische Sekundenuhr aufzuziehen, das erstemal seit vielen Jahren» (S. 217). Gerade dass sich beide gleich verhalten, beruhigt Charlotte, denn natürlich merkt sie das auffällige Verhalten der zwei älteren Herren und «ließ beide nicht unbeobachtet. Sie suchte zu erforschen, ob einer vor dem andern hiezu den Anlaß gäbe; aber sie konnte keinen Unterschied bemerken. Beide zeigten sich überhaupt geselliger» (S. 210). Man könnte auch sagen, die beiden würdigen Herren, die vorher in ihr Spiel «wir verwalten ein Gut» vertieft waren und darüber alles andere inklusive ihre äußere Erscheinung und Charlotte vernachlässigten, lassen mit Ottiliens Ankunft «einigermaßen in ihrer Geschäftigkeit» (S. 217) nach und beginnen sich kurzfristig zu resozialisieren. Davon profitiert – zumindest kurzfristig – auch Charlotte.

Goethe versteht mit epischen Spannungsmomenten umzugehen und er kündigt sie gerne an. «Überhaupt nimmt die gewöhnliche Lebensweise einer Familie, die aus den gegebenen Personen und aus notwendigen Umständen entspringt, auch wohl eine außerordentliche Neigung, eine werdende Leidenschaft in sich wie ein Gefäß auf, und es kann eine ziemliche Zeit vergehen, ehe dieses neue Ingrediens eine merkliche Gärung verursacht und schäumend über den Rand schwill» (S. 217), heißt es bei diesem Stand der Dinge. Als Gärmittel nimmt Goethe dann Ottiliens «Hand», und zwar in dem Moment, in dem er beide Ebenen des Spiels – die Verwaltung des Guts und die Erotik – zusammenführt. Und das geht so. Um ein neues Lusthaus auszuführen, gilt es Geld zu beschaffen. Ein altes Vorwerk soll veräußert werden, dazu ist noch eine Abschrift des Schriftsatzes notwendig, doch der alte Kanzlist ist «recht krank» (S. 232). Interessanterweise bieten sowohl der Hauptmann wie Charlotte Eduard

ihre Dienste an, doch «dagegen waren einige Einwendungen zu machen» (S. 232). Beim Hauptmann wohl der, dass das eine seinem bedeutsamen Ingenieurs- und Geometergeist unwürdige Tätigkeit ist; bei Charlotte hingegen – da könnte es wieder Tintenleckse des Unwillens setzen, sie hat ihre mangelnde Anpassungsfähigkeit in diesem Medium schon einmal zum Ausdruck gebracht. «Geben Sie mir's nur!» ruft da Otilie nun ihrerseits «mit einiger Hast» (S. 232). Nur Charlotte wendet ein, dass gerade sie, als bekannt mühselige Schreiberin, bis übermorgen nie damit fertig werden könne. Aber Otilie ist eben ein wenig starrsinnig, die Männer sagen sowieso nichts dagegen, und schon hat sie das Blatt wie ein Beutestück in der Hand.

Die Aufgabe ist nicht leicht, noch dazu wo Besuch kommt. Zuerst Mittler, der Freund des Hauses und die absurdeste Gestalt des ganzen Romans, die ihrem sprechenden Namen so gar nicht verdient, und dann jenes Gräfliche Paar, das in schönstem doppelten Ehebruch nicht unglücklich zusammenlebt und das Schicksal der Hauptfiguren doppelt spiegelt. Einmal weil die beiden einfach nicht das Glück des frühen Ablebens der (vernunft)ehelichen Partner hatten, und dann natürlich, weil das flotte Paar den in der Luft liegenden doppelten Ehebruch vorlebt. Otilie trifft ihre häuslichen Vorkehrungen für die Einquartierung und zieht sich bald «unter dem Vorwande häuslicher Beschäftigungen zurück; eigentlich aber setzte sie sich wieder zur Abschrift» (S. 240). Noch spät in der Nacht hört Eduard «mit Entzücken, daß Otilie noch schreibe. Sie beschäftigt sich für mich! dachte er triumphierend. Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg in das Halbgeschoß, wo sie wohnte. Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor» (S. 247). Die führt nun zu dem wahrhaft sardonischen doppelten Ehebruch mit dem eigenen Ehepartner, dessen später von Otilie zu Tode gebrachte Frucht den beiden bei der Zeugung absenten potentiellen Ehebruchspartnern ähnlich sehen wird.

Doch bald hat es mit den Halbheiten ein Ende. Noch einmal erfreut sich Eduard an dem Gedanken der in seinen Diensten nächtlich schreibenden Otilie, doch diesmal ist das angenehme Gefühl schon gepaart mit dem «lebhafteste(n) Mißbehagen, sie nicht gegenwärtig zu sehen» (S. 251). Wie wir wissen, ist Eduard nicht gewohnt, etwas nicht zu bekommen. Tatsächlich, noch in der selben Nacht – wohl mit Bedacht hat Eduard die Formulierung verwendet, er benötige die Abschrift bis spätestens «über-

morgen früh» – klären sich die Dinge. «Endlich trat sie herein, glänzend von Liebenswürdigkeit. Das Gefühl, etwas für den Freund getan zu haben, hatte ihr ganzes Wesen über sich selbst gehoben. Sie legte das Original und die Abschrift vor Eduard auf den Tisch. [...] Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben; dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden: aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überließ! “Um Gottes willen!” rief er aus, “was ist das? Das ist meine Hand!”. Er sah Ottilien an und wieder auf die Blätter; besonders der Schluß war ganz, als wenn er ihn selbst geschrieben hätte» (S. 251). Diese radikale schreibende Anverwandlung der kindhaften Geliebten muss einem älteren Herrn von Eduards Charakter schmeicheln, nicht nur, weil sie ihm Beweis dafür ist, dass seine Liebe erwidert wird – da liegt er absolut richtig, schließlich hat Ottilie schon als kleines Kind für ihren Onkel Eduard geschwärmt –, sondern auch, weil seine «Hand» aus Ottiliens Feder die Phantasie vom erwählten Liebesobjekt als unbeschriebenem Blatt im Medium der Schrift so wunderbar vor Augen führt. Tausendmal küsst er die Abschrift des Dokuments, «den Anfang von Ottiliens kindlich schüchterner Hand; das Ende wagt er kaum zu küssen, weil er seine eigene Hand zu sehen glaubt» (S. 255). Da kommen ihm also doch gewisse Bedenken, auch dass es sich um etwas so Profanes wie einen Kaufvertrag handelt, bedauert er «im stillen; und doch ist es ihm auch so schon die schönste Versicherung, daß sein höchster Wunsch erfüllt sei. Bleibt es ja doch in seinen Händen! und wird er es nicht immerfort an sein Herz drücken, obgleich entstellt durch die Unterschrift eines Dritten?» (S. 255). Dass der bürgerliche Geschäftsverkehr seinen Lauf nehmen muss, ist so unaufhaltsam wie der Fortgang des Liebesreigens. Eduard wird immer dreister, heimliche Botschaften werden ausgetauscht – dabei erweist sich Ottiliens handschriftliche Anpassungsfähigkeit als sehr hilfreich. Als Eduard einmal eines ihrer Zettelchen aus der modisch kurz geschnittenen Weste verliert – ein Stutzer ist er offenbar auch –, hebt Charlotte es auf und reicht es ihm nach «einem flüchtigen Überblick» mit den Worten «Hier ist etwas von deiner Hand [...], das du vielleicht ungern verlörest» (S. 258 f.). Wie wahr. Zwar ist Eduard misstrauisch, ob Charlotte sich nicht nur verstellt – der Leser ist es auch –, aber der schriftliche Liebesdialog der beiden wird schon aus der wachsenden Ungeduld Eduards heraus ungebrochen fortgesetzt und Ottilie, die immer noch als «unschuldiges Kind» Titulierte, weiß zumindest von diesem Zwischenfall ja wirklich nichts.

Die Situation wird immer unhaltbarer. Charlotte und der Leutnant leisten ihrer Leidenschaft nach einem einzigen Kuss Verzicht – allerdings

vor allem deshalb, weil sich dem Hauptmann just im rechten Augenblick eine geeignete Stellung samt «Aussicht auf eine vorteilhafte Heirat» (S. 269) bietet. Auch den hehren Verzicht markiert Goethe mit einem ziemlich schwarzen Punkt. Der liebe Otto ist reichlich ehrgeizig und fühlt sich von der Gesellschaft fast krankhaft unter seinem Wert gehandelt. Zwar heiratet er dann nicht, aber nur, weil sich die Aussicht zerschlägt; er hätte es zweifellos getan, so wie einstens Charlotte und Eduard dem Ruf der Vernunft gefolgt waren. Charlotte, allein zurück geblieben, muss nun endlich aktiv werden. Nahe liegend wäre, die lästige Widersacherin, die zugleich ihr Mündel ist, aus Eduards Einflussbereich zu entfernen. Dazu bietet sich günstige Gelegenheit: Otilie könnte zurück ins Pensionat, wo ihr der Gehülfe äußerst gewogen ist. Von der Erzieherinnenrolle bis zur Ehefrau wäre da alles drin. Doch Eduard ist perfide. Er verspricht, jeden Kontakt zu Otilie zu meiden, allerdings nur so lange Charlotte sie bei sich im Haus behält, und sucht selbst das Weite. Zuerst auf einem entfernten Gut, dann im Kriegshandwerk – «Jagd und Krieg sind eine [...] für den Edelmann immer bereite Aushilfe» (S. 288) – davon erfährt die mittlerweile hochschwängere Gattin allerdings erst aus der Zeitung.

Doch den Reigen der Todesopfer eröffnet nicht Eduard, sondern Charlottes Kind, das Otilie ertrinken lässt, nachdem Eduard zum ersten Mal wieder ihre Nähe gesucht hat. Es ertrinkt genau in jenem See, der aus der künstlichen Zusammenführung mehrerer Teiche im Zuge der landschaftsplanerischen Aktivitäten der beiden Herren entstanden ist. War wohl doch keine so gute Idee. Zumindest nimmt die Zahl derer, die sich an den kostspielig aufgeführten Herrlichkeiten ergetzen könnten, gegen Ende des Romans rapide ab. Die nächste ist Otilie. Ihr Tod entspricht sehr genau der Charakterbeschreibung, die der Gehülfe aus ihrer Handschrift dereinst herausgelesen hat. Stur, starrköpfig, die Umwelt um Aufmerksamkeit anbetelnd und konsequent hungert sie sich endgültig zu Tode, in ihrer zunehmenden Hinfälligkeit die ganze Macht einer begabten Mitgefühlstyrannin noch einmal mobilisierend. Darüber zerbricht nun auch Eduard, vom Schicksal immer verwöhnt und daher nicht so konsequent wie Otilie, braucht er etwas länger. Phasen der totalen Verweigerung wechseln mit solchen, wo er wieder nach Nahrung verlangt. Außerdem ist bei ihm ein Trinkpokal mit im Spiel, ein Erinnerungsstück an seine Liebe, das er wohl doch recht oft auch mit flüssigem Inhalt versieht. Charlotte und der mittlerweile zum Major gewordene Otto jedenfalls pflegen ihn einträchtig. Eines Tages breitet Eduard dann alle seine Erinnerungsstücke vor sich aus, namentlich all die kleinen «Blättchen» «von ihrer Hand» (S. 422) – und stirbt darüber.

Charlotte ist großmütig und lässt ihn an Ottiliens Seite begraben. Aus der bürgerlich vernünftigen Logik heraus, mit der Goethe den ganzen Roman hindurch argumentiert, hat sie ja irgendwie auch gewonnen. Hätte sie damals Eduards Drängen nachgegeben und einer Trennung zugestimmt und damit auf ihr «wohlerworbenes Glück, auf die schönsten Rechte» (S. 271) Verzicht geleistet, wäre es für sie zweifellos schlechter ausgegangen. Nun kann ihr den stolzen Besitz samt all den sinnreichen Verschönerungen, die ihre beiden Gutsverwalter spielenden Männer aufgeführt haben, keiner mehr streitig machen. Auch Otto nicht, auf den hat sie ja noch beizeiten Verzicht geleistet. Wir erfahren es nicht, aber Charlotte ist zweifellos viel zu klug, um sich auf Dauer mit einer lebenden Erinnerung an die dramatischen Vorfälle der Vergangenheit zu belasten. Sollte Charlotte Mitteilungen vom Ableben ihres Gatten ausgesandt haben, ist zu vermuten, dass sie bei dieser traurigen Pflicht zu ihrer makellosen, geduldigen «Hand» zurückgefunden hat – kein Tintenklecks, keine Unregelmäßigkeit.

* * *

Alessandro Viti
(Siena)

*Dalla musica corporea alla dittatura
Il «Doktor Faustus» di Thomas Mann*

I. Il grande romanzo tedesco sulla musica

Nel *Doktor Faustus* Thomas Mann vede ormai giunto alla conclusione, con la vittoria del secondo polo, quel conflitto tra umanesimo razionale e progressivo e pessimismo irrazionale che ha segnato tutta la sua opera. Grazie anche alla fortunata formulazione di Hans Mayer, il romanzo ha quindi assunto la fama di «Buch des Endes»¹: fine della cultura tedesca, fine dell'arte come è stata conosciuta fino a quel momento, fine dell'idea umanistica di individuo.

Mann sosteneva che Goethe, nel ritrarre Faust come rappresentante dell'animo tedesco, avrebbe dovuto farne un musicista; ciò che farà lui stesso nella persona dell'immaginario compositore di musica radicale Adrian Leverkühn. Secondo Mann la relazione del *Mensch* tedesco col mondo è di ordine astratto e mistico, cioè musicale. Questa musicalità, intesa come forza irrazionale, si distacca dall'impegno politico e sociale nel senso umanistico della parola, rischiando così la connivenza silenziosa, o peggio la consonanza spirituale, con la barbarie autoritaria. Si basa su questo presupposto il disegno del romanzo, vale a dire il parallelo tra vita e carriera del compositore protagonista e storia politica della Germania con ascesa e caduta del Nazismo.

Mann ha già riservato alla musica un ruolo importante in opere precedenti, ma non è abbastanza esperto da portare a compimento un lungo romanzo su di essa incentrato. Non bastano letture sulla vita di Igor Stravinskij e Hugo Wolff né sporadici incontri con il compagno d'esilio Arnold Schönberg², è bensì necessaria la collaborazione costante di un musi-

¹ Hans Mayer, *Thomas Mann*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, p. 302.

² Testimonianza di ciò la dà lo stesso Mann in *Roman eines Romans. Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949).

cologo, individuato poi nel più giovane Theodor Wiesengrund Adorno. Nell'estate del '43 Mann entra in possesso di alcuni abbozzi scritti da Adorno, che diventeranno la parte dedicata a Schönberg in *Philosophie der neuen Musik* (1949). In quei pensieri sulla musica radicale moderna, sul passaggio da espressionismo a dodecafonia, Mann trova una «singolare affinità»³ con il progetto del romanzo che già aveva iniziato a scrivere: è l'inizio di un rapporto di stima reciproca che andrà oltre la cooperazione sostenuta per il *Doktor Faustus*.

II. Adorno e la musica moderna

Adorno, all'epoca, è un propugnatore della nuova musica radicale, in particolare della scuola viennese di Schönberg, Berg e Webern presso cui si è formato. Nella sua apologia del rinnovamento musicale egli parte dal presupposto che nell'attuale epoca storica la musica e l'arte in generale siano condizionate socialmente dai rapporti, intesi in senso marxista, tra sviluppo economico e alienazione dell'individuo, con l'industrializzazione che in nome dell'oggettività collettiva sacrifica l'individuo come soggetto autonomo. La musica può adempiere alla propria funzione conoscitiva solo rappresentando secondo il proprio materiale, nella propria essenza formale, tale evoluzione sociale dell'epoca. Per non essere mera tautologia, tuttavia, essa deve assumere questa negatività in maniera autocosciente, nell'eroico sacrificio per una nuova positività⁴. L'artista quindi, non più libero creatore romantico, deve partire dal presupposto che ogni sua scelta risponde ormai all'oggettività richiestagli dalla totalità tecnica. Solo sottostando a questa costrizione egli può dialetticamente tornare a essere spontaneo, immediato e «soggettivo», contrapponendosi alle idee di produzione in serie ed «efficacia collettiva» imposte dalla cultura di massa. «Il rigore più alto è al tempo stesso la più alta forma di libertà»: l'espressione di Stefan George⁵ assurge a guida dell'opera di Arnold Schönberg, il musicista che agli occhi di Adorno incarna al sommo grado questa coscienza dell'arte moderna. Rispondendo ai detrattori della nuova musica, Adorno sostiene quindi che il suo isolamento non deriva dall'essere asociale, al contrario proprio dal mostrare impietosamente e al suo interno la situa-

³ Thomas Mann, *Romanzo di un romanzo. La genesi del Doctor Faustus*, Il Saggiatore, Milano – 1972, p. 93.

⁴ Theodor W. Adorno, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1974: «Se qualcosa c'è nella musica di positivo, esiste solo nella sua negatività» (traduzione di Giacomo Manzoni; p. 49).

⁵ Theodor W. Adorno, *Impromptus*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 39.

zione sociale. Strumento della *Aufklärung*⁶, la musica radicale porta alla superficie ciò che si vorrebbe dimenticare, l'oscuro come contrario della falsa chiarezza di una musica intesa come mera *consolatio*. Schönberg, Webern e Berg incutono terrore non perché sono incomprensibili, ma perché si percepisce che le forze volte a distruggere l'individualità nella loro musica (contro cui essi lottano in quanto individui) sono le stesse che regolano la società contemporanea. Adorno carica così la musica di una funzione penitenziale e di una immane responsabilità sociale: ormai essa può darsi solo come critica, il suo contenuto estetico è dato dal grado di conoscenza, contro ogni illusione sentimentale romantica.

III. Affinità e divergenze tra Mann e Adorno

Mann riconosce a sua volta il momento di crisi dell'arte nel momento di saturazione di tutte le sue forme e di riduzione a retorica referenziale della sentimentalità; tra i concetti adorniani si interessa particolarmente alla dialettica tra costrizione e libertà, oggettività e soggettività. Da qui il sodalizio, con Adorno che suggerisce a Mann passi del romanzo come l'interpretazione della sonata op. 111 di Beethoven e la descrizione delle due composizioni immaginarie più significative di Leverkühn: l'*Apocalypsis cum figuris* e la *Lamentatio doctoris Faustii*.

Ciononostante, non di secondo piano sono le modifiche apportate dallo scrittore ai suggerimenti del musicologo. Mann ammette di capire la necessità della nuova musica, ma di non riuscire ad apprezzarla veramente, restando legato nel gusto a quelle forme tardo romantiche che pure ritiene superate⁷. Verso le tesi adorniane quindi Mann non nutre tanto autentica simpatia, quanto piuttosto un interesse non privo di un'ideale presa di distanza. Mann, in una certa misura, vede la concezione di musica radicale adorniana come effetto, e non come soluzione, della crisi culturale e sociale da entrambi riconosciuta. I momenti negativi di fine dell'individuo e dominio oggettivo non sono per lui così chiaramente riscattabili nella forma musicale come vorrebbe Adorno.

⁶ Nel sistema filosofico di Adorno il termine *Aufklärung* ha assunto un significato non semplicemente riducibile a «Illuminismo». Essa è il processo continuo di chiarificazione e illuminazione razionale totale verso cui cammina instancabilmente la società moderna. Si veda: Th. W. Adorno e M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (1947).

⁷ Mann a Bruno Walter, 1 marzo 1945: «Dalla testa ai piedi sono tutto per il ciarpame romantico, e un bell'accordo di settima diminuita mi fa venire, ancor oggi, le lacrime agli occhi» (Thomas Mann, *Lettere*, a c. di Italo Alighiero Chiusano, Mondadori, Milano, 1986, p. 566).

Lo scrittore pone fortemente l'accento su un concetto solo accennato in Adorno⁸, secondo cui l'atonalità di Schönberg, in quanto purificazione dalle convenzioni, ha in sé un che di barbarico e regressivo, spunto incoerente con la visione solidamente progressiva della scuola viennese. Il distacco di Mann da Adorno è da vedersi poi in un dato molto più presente nel romanzo che nelle teorie che lo hanno influenzato: il ruolo del corpo, la qualità sensoriale della musica. L'Adorno del manoscritto su Schönberg tende a liquidare la percezione uditiva del suono fisico come livello inferiore di comprensione della musica⁹. Mann, invece, intuisce che il dato corporale-regressivo della musica non deve essere sottovalutato nella sua potenza, soprattutto quando, come nelle composizioni maggiori di Leverkühn, esso stringe un patto di connivenza con il più freddo intellettualismo:

Wie oft ist dieses bedrohliche Werk in seinem Drange, das verborgenste musikalisch zu enthüllen, das Tier im Menschen wie seine sublimsten Regungen, vom Vorwurf des blutigen Barbarismus sowohl wie der blutlosen Intellektualität getroffen worden!¹⁰

È probabilmente la diffidenza per le teorie di Adorno che suggerisce a Mann di attribuire al musicologo la paternità intellettuale di alcuni discorsi del diavolo nel capitolo centrale del romanzo. Hans Mayer, in *Thomas Mann. Werke und Entwicklung* del 1950, è il primo ad accorgersi dell'affinità, fondata su precise teorie musicali (avversione al Neoclassicismo, al Romanticismo, l'arte ormai possibile solo come critica, sopraggiunta impos-

⁸ Adorno scrive che «solo con Schönberg la musica ha accettato la sfida nietzschiana», aggiungendo in nota: «L'origine dell'atonalità intesa come purificazione della musica dalle convenzioni, ha proprio in questo un che di barbarico [...] il progresso stesso, con la sua protesta contro le convenzioni, ha un che di fanciullesco, qualcosa di regressivo» (Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 47-48). In realtà è arduo stabilire se la nota di Adorno fosse già presente nel manoscritto letto da Mann, ed è ipotizzabile anche che lo scrittore abbia formulato la sua interpretazione in maniera autonoma.

⁹ «Il contenuto sociale della vera musica è garantito non dall'udito fisico, ma solo dalla conoscenza, mediata col concetto, dei diversi elementi e della loro configurazione» (Adorno 1975, p. 31).

¹⁰ Per il romanzo *Doktor Faustus* di Mann cito dall'edizione Fischer, Frankfurt Am Main, 1974, d'ora in poi DF. Questa citazione è a p. 496. Mi avvalgo poi della traduzione di Ervino Pocar nell'edizione Mondadori, Milano, 1980: «Quest'opera minacciosa, con la sua smania di svelare musicalmente le cose più recondite, la bestia che c'è nell'uomo, i suoi moti più sublimi, quante volte fu colpita dal rimprovero di sanguinoso barbarismo e, d'altra parte, di esangue intellettualismo!» (p. 443).

sibilità del sentimentalismo convenzionale, aspirazione a una nuova soggettività di secondo grado) e confermata da dissimulati particolari descrittivi: allorché il diavolo si accinge a parlare di musica, assume l'aspetto di un intellettuale molto vicino alla fisionomia di Adorno, a partire dal dettaglio dei «Brille mit Hornrahmen»¹¹ (p. 317). Mann e Adorno nella loro corrispondenza del '51 scherzeranno sull'inconsistenza di questa ipotesi, nel frattempo assunta da altri studiosi per postulare un aperto contrasto tra i due, ma in seguito Adorno firmerà scherzosamente alcune lettere, rivolte sia allo scrittore che allo stesso Mayer, come «Ihr alter Teufel» («Il Suo vecchio diavolo»). D'altro canto l'atteggiamento di Adorno verso il ruolo avuto nella stesura del romanzo sarà ambiguo: dopo aver incassato il riconoscimento ufficiale nel *Roman eines Romans*, tenderà a rivendicare oltre misura i propri meriti, al punto da infastidire Mann¹², ma già all'altezza del '57 negherà la paternità di alcuni passi del romanzo, quasi avesse intuito di essere stato travisato¹³.

IV. Il «Doktor Faustus» come «Nietzscherman»?

Parte delle teorie del diavolo derivano invece da Friedrich Nietzsche. È ben noto come Mann abbia fatto coincidere in molti dei suoi aspetti essenziali la biografia di Leverkühn con quella di Nietzsche: gli studi teologici, l'interesse per la musica, la visita al bordello con il conseguente contagio della sifilide, sino alla follia e alla paralisi di dieci anni nell'ultima parte della vita. Ma sono anche i riferimenti filosofici ad aver fatto parlare del *Faustus* come *Nietzscherman*: secondo Mann, l'idea di regressione come progresso, o rivoluzione conservatrice, è tipicamente tedesca sin dai tempi di Lutero, ma ad introdurla nel pensiero contemporaneo è proprio Nietzsche, che dà così il via, senza volerlo, a quel processo di rimbarbarimento intenzionale che porterà alla tragedia del Nazismo.

Per Nietzsche regredire significa tornare alla radice primaria, ovvero a quella cultura greca che, da Socrate in poi, divide *psychè* e *soma*, decretando il distacco del corpo dall'anima che da quel momento caratterizzerà la cultura occidentale. Regredendo si riacquista il corporeo, non abbandonando

¹¹ DF, p. 317. «occhiali cerchiati di corno» (p. 291).

¹² Mann a Jonas Lesser del 15 ottobre 1951: «Col *Romanzo di un romanzo* ho puntato su di lui un fortissimo riflettore, nel cui cono di luce egli si pavoneggia in maniera non del tutto gradevole, così che si ha quasi l'impressione, ormai, che Adorno pensi di averlo scritto lui, il *Faustus*. Sia detto tra noi» (Mann 1986, p. 837).

¹³ Hans Wisskirchen – Thomas Sprecher (a cura di), «...Und was werden die Deutschen sagen?», Drägerdruck, Lübeck, 1998, p. 128.

il sapere ma anzi ricostruendone genealogicamente le radici. Nella teoria nietzschiana regressione cronologica nella storia e regressione allo stato corporeo sono strettamente interconnessi – lo stesso parallelismo descritto da Mann negli sviluppi di musica e società tedesca.

Nietzsche parla di arte come ebbrezza, regressione alla prorompente essenza fisiologica. Come nella vita di Leverkühn le tappe della malattia corporea ricalcano quelle di Nietzsche, così nelle sue composizioni l'aspetto fisico, sensoriale deve molto alla concezione dionisiaca delineata in *Die Geburt der Tragödie* (1872). È il diavolo che vende al protagonista l'ispirazione euforica, parlando di «schöpferische Krankheit» e «kühner Rausch»¹⁴, quella di Dioniso e dei suoi riti orgiastici in cui si infrangono *principium individuationis* e soggettività (da notare qui la paradossale convergenza con le lontanissime tesi adoniane). Anche per Nietzsche lo sprigionarsi delle energie istintuali corporee si esprime al meglio in musica¹⁵, dove le parole si riducono al loro suono.

Pur tenendo conto di questi debiti, il *Faustus* non va letto esclusivamente alla luce della filosofia nietzschiana. L'opposizione tra i principi apollineo e dionisiaco caratterizza solo i primi appunti del romanzo, non la stesura definitiva. Anzi, il disegno di fondo mostra proprio come quella dialettica sia stata resa inattuale dall'evoluzione politica. È errato ad esempio vedere il rapporto tra Zeitblom e Leverkühn come riflesso di quello tra apollineo e dionisiaco, perché Adrian non è solo né principalmente il compositore geniale in preda allo *Schaffenrausch* (ebbrezza creatrice), ma è

¹⁴ DF, p. 323. «malattia creatrice» ed «ebbrezza temeraria» (p. 296).

¹⁵ Qui è evidente il distacco da Arthur Schopenhauer, che pure per Nietzsche aveva rappresentato un importante superamento di Immanuel Kant, che delimitava l'ambito conoscitivo al puro mondo fenomenico. Per Schopenhauer possiamo accedere alla cosa in sé (*Wille*, volontà) solo grazie al corpo, non più oggetto di rappresentazione (*Darstellung*), ma manifestazione diretta della volontà, tramite cui viviamo in diretta l'urgente pulsare della vita. Questo concetto ha *in nuce* alcuni dei significati del dionisiaco, che però supera il dualismo tra volontà e rappresentazione in una molteplicità. A sua volta la musica è per Schopenhauer distinta dalle altre arti, in quanto non immagine delle idee (oggettivazioni della volontà), ma della Volontà stessa: la sua maggiore forza deriva quindi dall'essere essenza e non riflesso. Nietzsche va oltre, caratterizzando apollineo e dionisiaco come impulsi fisiologici, alieni al superiore distacco dal mondo fenomenico della Volontà. Il canto schopenhaueriano, infatti, è affetto di un soggetto cosciente della volontà, è quiete beata e contemplazione pura della natura. In questo senso il pensatore di *Die Welt als Wille und Darstellung* si pone agli antipodi di Nietzsche, allontanandosi di conseguenza dalla dialettica del romanzo e riallineandosi a Kant come portatore del dogma di un'arte contemplativa e distaccata, che reprime il desiderio corporeo.

anche un intelletto freddo e razionale, che sin da giovane si appassiona alla logica razionale della matematica¹⁶.

Allo stesso modo, le sue composizioni sono ben lungi dall'essere la materializzazione di quel futuro dionisiaco della musica auspicato in *Ecce Homo* e in *Nietzsche Contra Wagner* (1888) dopo la delusione wagneriana. Probabilmente a Nietzsche non sarebbe piaciuta affatto la musica moderna, in senso adorniano, dato che già nella melodia infinita di Wagner, in particolare nel *Tristanakkord* considerato il padre della rivoluzione atonale di Schönberg, egli vedeva il pericolo di un senso di stordimento oppiaceo e romantico, il presupposto di una «completa degenerazione del senso ritmico, caos al posto del ritmo»¹⁷. Nella *Geburt der Tragödie* Nietzsche dimostra piuttosto di tenere in grande considerazione le idee di armonia, melodia ed espressione emotiva.

Inoltre, nel contesto dell'enfasi dionisiaca sul dato corporeo, il romanzo tratta in maniera relativamente secondaria l'effetto della musica sul corpo del ricettore/ascoltatore, che sembra invece l'argomento privilegiato di Nietzsche. Mann preferisce concentrarsi da una parte sulla fisicità intrinseca alla materia sonora, dall'altra sul corpo del compositore nell'atto della creazione musicale. In questo siamo più vicini alla concezione di musica insieme demonica ed erotica, carica di immediata genialità sensuale, di Søren Kierkegaard. Nella *Entstehung*¹⁸ Mann afferma di non averla conosciuta al momento di ideare il romanzo, ma di avervi poi trovato notevoli affinità, che lo portano a far leggere ad Adrian il saggio del filosofo danese *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros* (contenuto in *Aut Aut*, 1843) nel momento faticoso dell'apparizione del diavolo.

V. Barthes e la musica corporea

Mann si concentra sul dato corporale nella musica con alcuni decenni di anticipo rispetto a teorizzazioni sull'argomento come quella assai nota di Roland Barthes, che in una serie di saggi degli anni '70 delinea provo-

¹⁶ «Ich will eine Ausnahme zulassen an der Regel ironischer Geringschätzung, die er den Gaben und Ansprüchen der Schule entgegen brachte. Er war sein augenscheinliches Interesse an einer Disziplin, in der ich mich wenig hervortat, der Mathematik» (p. 64). «Voglio ammettere un'eccezione alla regola dell'ironico disprezzo da lui nutrito per i doni e per le pretese della scuola: l'evidente interessamento a una materia nella quale io mi distinguo così poco: la matematica» (p. 66).

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo e Nietzsche contra Wagner*, in *Opere*, Adelphi, Milano, Vol. VI,3, 1970, p. 395.

¹⁸ Mann 1972, p. 140.

catoriamente i tratti di una nuova semiologia musicale, non più basata su leggi grammaticali ma sul corpo. Nel più importante degli scritti, *Le grain de la voix* (La grana della voce) del '72, Barthes riutilizza in campo musicale le definizioni di *phéno-texte* e *géno-texte* di Julia Kristeva (poi contenute in *La révolution du langage poétique* del 1974). Il feno-canto (*phéno-chant*) coprirebbe tutti i fenomeni della struttura della lingua cantata: le leggi di genere, le forme codificate, lo stile dell'interpretazione. Tutto ciò che nell'esecuzione è al servizio di comunicazione, rappresentazione, espressione, ciò che forma i valori culturali e la soggettività, la personalità di un artista.

Il geno-canto (*géno-chant*) sarebbe il volume della voce che canta e parla, lo spazio in cui i significati provengono dalla stessa materialità interna della lingua. Trattasi di un gioco significante che non ha a che fare con comunicazione, espressione, rappresentazione di sentimenti; la melodia lavora la lingua, non ciò che essa dice ma la voluttà sensoriale dei suoi suoni-significanti, delle sue lettere, la sua verità corporea. Barthes intravede la possibilità di una nuova estetica basata sul fondo corporeo del geno-canto, contro la grammatica musicale classica, intesa come oggetto ideologico per mortificare il ruolo del corpo¹⁹ e nascondere il pericolo di una forma d'arte che porta alla perdita di sé, nel senso della propria individualità di persona giuridica. Nella musica il cantante si sente non nella sua personalità o nella sua anima, ma nella cruda anatomia del suo corpo: non solo i polmoni ma anche i muscoli, la gola, il viso, il sesso, la pancia. Il senso dell'udito diventa tramite di un rapporto erotico totale (ancora Kierkegaard), in cui cade ogni differenza tra compositore, interprete e uditore, comunicanti nella corporeità intrinseca alla musica. Tutto ciò è possibile anche nella musica strumentale, dove, in assenza della lingua, rimane pur sempre il corpo del musicista.

A livello musicologico le riflessioni di Barthes sono state considerate alla stregua di suggestive quanto poco consistenti esercitazioni teoriche di un dilettante, certo non paragonabili alla rigorosa teoria musicale di Adorno. Pur nella sua scarsa considerazione del dato corporeo, il musicologo e filosofo tedesco si scaglia proprio contro il feticismo del fascino fisico della voce, che senza distinzioni tecniche esalta il mezzo come tale. Nell'am-

¹⁹ Roland Barthes, *Rasch* [1973], in *Oeuvres complètes*, Vol. III, Éditions du Seuil, Paris, 1993, pp. 295-304: «Et dès lors plus de grammaire, finie la sémiologie musicale [...] les traités de composition sont des objets idéologiques, dont le sens est d'annuler le corps» (p. 300). «Quindi basta con la grammatica, fine della semiologia musicale [...] i manuali di composizione sono oggetti ideologici il cui senso è annullare il corpo» (traduzione mia; A. V.).

bito delle tipologie di ascoltatori delineate nella *Einleitung in Musiksoziologie* (1962), Adorno probabilmente avrebbe inserito Barthes in quella del consumatore di cultura: «Lo svolgersi di una composizione gli è indifferente, la struttura dell'ascolto è atomizzata [...] il suo rapporto con la musica ha nel suo assieme qualcosa di feticistico [...] se va ad ascoltare il concerto di un violinista, lo interessa ciò che egli chiama il «suono» se non addirittura lo strumento; del cantante lo interessa la voce, del pianista qualche volta l'accordatura del pianoforte»²⁰. Tra le opposte concezioni di Adorno e Barthes si trovano, però, insospettite convergenze quando il primo scrive che la musica è realtà *sui generis*, che salva il nome come puro suono e non come linguaggio o significato. Da parte sua, Barthes si scaglia contro l'illusione referenziale della musica di massa che pretende di tradurre sentimenti e significati estrinseci, difendendo a sua volta l'ideale di musica non espressiva da accuse di freddezza e intellettualità.

La polemica di Barthes, in fondo, non è tanto contro la tecnica musicale, quanto contro le denotazioni sentimentali romantiche che, interpretando movimenti del corpo come movimenti dell'anima, hanno tradotto in termini effusivi e morali, quali anima, sentimento e cuore, aspetti musicali che sono in tutto corporei. Barthes non entra nella questione della musica moderna, se non per un fugace ma significativo accenno nel finale di *Le grain de la voix* in cui afferma che con la sua nuova estetica si accorderebbe meno peso alla «formidabile rottura tonale compiuta nella modernità»²¹, corollario inevitabile alla dismissione del sistema di accordi e tonalità del feno-canto. Pur partendo da diversi presupposti, i due teorici condividono quindi concetti come la perdita del sé soggettivo e la fine dell'espressività referenziale, processi di cui l'uno sottolinea l'origine razionale e sociale, l'altro la natura corporea.

VI. La musica di Leverkühn come sofferenza fisica

Mann sosterrà di non aver dato un corpo a Adrian Leverkühn²², che in effetti per buona parte del romanzo non viene descritto fisicamente. In realtà sin dall'infanzia il ruolo del corpo di Adrian è tutt'altro che irrilevante,

²⁰ Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 2002, p. 10.

²¹ «Formidable rupture tonale accomplie par la modernité» (Roland Barthes, *Le grain de la voix* [1972], in *Oeuvres complètes*, Vol. II, Éditions du Seuil, Paris, 1993, pp. 1436-1442, la cit. è a p. 1442, traduzione mia; A. V.).

²² «E, quel che è strano, non gli diedi un aspetto, una figura, un corpo» (Mann 1972, p. 128).

soprattutto perché fortemente legato alla sua evoluzione musicale. Egli si avvicina alla musica durante lo sviluppo fisiologico della pubertà, in concomitanza con l'inizio delle emicranie che sempre accompagneranno le sue creazioni nel segno del dolore fisico:

Denn tatsächlich war es um sein vierzehntes Jahr, zur Zeit beginnender Pubeszenz also und des Heraustretens aus dem Stande kindlicher Unschuld, im Hause seines Oheims zu Kaisersaschern, daß er auf eigene Hand begann, mit der Musik pianistisch zu experimentieren. Übrigens war dies auch die Zeit, in der die ererbte Migräne anfang, ihm böse Tage zu machen.²³

Ma già nell'infanzia si era avuta la prima fondamentale esperienza musicale, con il canto dei canoni in compagnia della stalliera Hanne. Già qui è presente una pur elementare preparazione tecnica in un contesto primitivo e corporale, tra il lezzo di stalla e i piedi sporchi di letame della stalliera. La *Kuhwärme* («calore di mucca») mantiene così nel romanzo anche la sua letteralità fisica, laddove Schönberg aveva postulato il termine «calore animale» esclusivamente come metafora per indicare il sentimento, da combattere tramite la freddezza autocosciente. Leverkühn rispecchia la posizione del compositore viennese contro il sentimento²⁴, ma non si libererà mai dal calore animale fisiologico della stalliera Hanne: il dato fisico abiterà la sua musica come ritorno del represso, stante il suo timore di ogni contatto corporeo²⁵.

Nel caratteristico accordo ricorrente di Esmeralda, Leverkühn rappresenta il rapporto erotico con cui ha coscientemente cercato la malattia fi-

²³ DF, p. 47. «Infatti, verso i quattordici anni, all'inizio dunque della pubertà e all'abbandono dell'innocenza infantile, in casa dello zio a Kaisersaschern Adrian incominciò a tentare il pianoforte per conto proprio. Quello fu del resto il tempo in cui anche l'emicrania ereditata prese ad amareggiargli le giornate» (p. 51).

²⁴ «Das Gesetz, jedes Gesetz, wirkt erkältend, und die Musik hat soviel Eigenwärme, Stallwärme, Kuhwärme, möchte ich sagen, daß sie allerlei gesetzliche Abkühlung brauchen kann» (DF, p. 94). «La legge, ogni legge, ha effetti refrigeranti, e la musica possiede tanto calore proprio, calore di stalla, calore vorrei dire di mucca, da aver bisogno del refrigerio delle norme» (p. 95).

²⁵ «Immer hatte in seinem Wesen etwas vom "noli me tangere" gelegen, – ich kannte das; seine Abneigung gegen die allzu große physische Nähe von Menschen, das einander-in-den-Dunstkreis-geraten, die körperliche Berührung, war mir wohlvertraut. Er war im eigentlichen Sinn des Wortes ein Mensch der "Abneigung", des Ausweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung» (DF, p. 294). «La sua indole aveva sempre avuto un po' del *noli me tangere* – io lo sapevo; conoscevo sempre la sua avversione alla vicinanza fisica degli uomini e al contatto dei corpi. Era nel vero senso della parola l'uomo dell'avversione, della ripugnanza, del ritegno, della distanza» (p. 272).

sica, poi curata nelle sue manifestazioni cutanee ma non nelle metastasi dirette al cervello (il legame con la razionalità); la sifilide è infatti fonte del genio creativo, come rivelato dal diavolo:

So richteten wirs dir mit Fleiß, daß du uns in die Arme lieferst, will sagen: meiner kleinen, der Esmeralda, und daß du dirs holtest, die Illumination, das Aphrodisiacum des Hirns, nach dem es dich mit Leib und Seele und Geist so gar verzweifelte verlangte.²⁶

L'abuso del corpo per fini artistici porterà al completo esaurimento delle forze, alla paralisi, all'immobilismo come svuotamento di funzione. L'ultimo lamento di Leverkühn non è quello alto ed eroico della *Lamentatio doctoris Faustii*, ma un gemito di dolore fisico nel fallito tentativo di eseguirla²⁷:

Wir sahen Tränen seine Wangen hinunterrinnen und auf die Tasten fallen, die er, naß wie sie waren, in stark dissonantem Akkorde anschlug. Dabei öffnete er den Mund, wie um zu singen, aber nur ein Klagelaut, der mir für immer hängengeblieben ist, brach zwischen seinen Lippen hervor; er breitete, über das Instrument gebeugt, die Arme aus, als wollte er es damit umfassen, und fiel plötzlich, wie gestoßen, seitlich vom Sessel hinab zu Boden.²⁸

VII. Intellettualismo e barbarie, tecnica e corpo

La malattia fisica, nella sua alternanza di fasi depressive e iperattive, accompagna la carriera compositiva di Adrian, soprattutto nei due lavori più importanti, quelli in cui non a caso più forte è il dato corporale intrinseco alla musica: la *Apocalypsis cum figuris*, composta febbrilmente e tra improvvise vampate di rossore in viso²⁹ nel 1919, e la *Lamentatio doctoris Faustii*, scritta tra '29 e '30.

²⁶ DF, p. 331. «Così abbiamo fatto in modo che tu cadessi nelle nostre braccia, voglio dire in quelle della mia piccola Esmeralda e che tu te la pigliassi, l'illuminazione, l'afrodisiaco del cervello al quale aspiravi così disperatamente col corpo, con l'anima e con lo spirito» (p. 303).

²⁷ Nell'opera di Mann la passione per la musica aveva già causato la consunzione corporea di personaggi come Hanno Buddenbrook e la Gabriella Eckhof di *Tristan*.

²⁸ DF, p. 667. «Vedemmo lacrime scorrere dalle sue guance e cadere sui tasti che, bagnati com'erano, egli percosse, traendone accordi vivamente dissonanti. Aprì la bocca come per cantare, ma dalle sue labbra proruppe soltanto un lamento, che mi è rimasto per sempre nelle orecchie. Chino sullo strumento allargò le braccia quasi volesse stringerlo, e improvvisamente, come spinto di fianco, cadde dalla seggiola» (p. 586).

²⁹ «Ich sehe ihn plötzlich aus lässiger Lage sich aufrichten, seinen Blick starr und lauschend werden, seine Lippen sich trennen und eine mir unwillkommene, anwandlungs-

La *Apocalypsis* è l'opera di Leverkühn più profondamente segnata dal tragico patto tra intellettualismo e barbarie. La sostanziale unione di artefatto e primitivo, alto e basso, è innanzitutto rispecchiamento in principi formali del carattere del compositore, sospeso tra esigenza di ordine e repentino abbandono a risate orgiastiche; istinto e intelletto sono complementari, a superamento dell'antitesi nietzschiana. La composizione immaginaria dell'opera viene stesa da Adorno, che però, significativamente, non concorda sul rimando all'esperienza di musica primitiva della comunità di Conrad Beissel, conosciuta da Adrian tramite le conferenze di Kretzschmar.

Soprattutto, è da attribuire interamente a Mann l'idea del glissando, in particolare della voce, come ordine normativo dei suoni:

Aber das Markerschütterndste ist die Anwendung des Glissando auf die menschliche Stimme, die doch das erste Objekt der Tonordnung und der Befreiung aus dem Urzustande des durch die Stufen gezogenen Heulens war.³⁰

L'urlo usato come tema che terrorizza l'umanista Zeitblom («Das Geheil als Thema – welches Entsetzen!»³¹) è il ritorno a uno stato primordiale e prerazionale, a un atavismo anti-culturale e anti-umano:

In ihr stehengeblieben, sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen, ist der Gleitklang, das Glissando, ein aus tief kulturellen Gründen mit größter Vorsicht zu behandelndes Mittel, dem ich immer anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war.³²

L'intellettualismo spinto all'estremo porta così nel dominio del corpo-

hafte Röte in seine Wangen steigen. Was war das? War es eine jener melodischen Erleuchtungen, denen er damals, ich möchte fast sagen: ausgesetzt war» (DF, p. 478). «Mi pare ancora di vederlo rizzarsi all'improvviso e fissare lo sguardo nel vuoto e stare in ascolto socchiudendo le labbra, mentre un rossore per me sospetto e malaugurato gli tingeva le guance. Che cos'era? Forse una di quelle illuminazioni melodiche alle quali allora, oserei dire, era esposto» (p. 427).

³⁰ DF, p. 497. «Ma quello che più scuote ogni fibra è l'applicazione del glissando alla voce umana, che pure è stato il primo oggetto dell'ordine tonale e della liberazione dell'urlo dallo stadio primordiale» (p. 444).

³¹ DF, p. 497. «L'urlo usato come tema: quale orrore!» (p. 444).

³² DF, pp. 496-97. «Quello che è rimasto fermo per, diremo così, atavismo naturalistico come rudimento barbarico dell'epoca premusicale, è il glissando, un mezzo che, per ragioni profondamente culturali, va trattato con la massima cautela e nel quale mi è parso sempre di sentire un demonismo anticulturale e addirittura antiumano» (p. 443).

reo, nel puro *géo-chant* pre-culturale e pre-soggettivo, già oltre lo *Ur-Schrei* della *Erwartung* (1909) di Schönberg o il grido lacerante come portatore di verità e conoscenza del dionisiaco. Anche la tromba che suona come voce umana testimonia la riduzione all'aspetto fisiologico della materialità del suono quale espressione corporea: «Andererseits gibt die verschiedenartig gedämpfte Trompete eine groteske Vox Humana ab»³³. La spaventosa affinità tra il coro angelico dei bambini e la risata infernale è determinata dal comune *medium* della voce³⁴, deprivata di ogni funzionalità espressiva o emotiva:

Denn das Höllengelächter am Schlusse des ersten Teils hat ja sein Gegenstück in dem so ganz und gar wundersamen Kinderchor, der, von einem Teilorchester begleitet, sogleich den zweiten eröffnet [...]. Und dieses Stück, das auch widerstrebende gewonnen, gerührt, ent-rückt hat, ist für den, der Ohren hat, zu hören, und Augen, zu sehen, nach seiner musikalischen Substanz das Teufelsgelächter noch ein-mal!³⁵

Al contempo, l'interscambiabilità di timbro tra coro e orchestra rimette in gioco sullo stesso piano la musica strumentale, proprio come in Barthes³⁶:

Ich wollte hinweisen auf die seltsame Klangvertauschung, die oft zwischen dem Vokal und dem Instrumentalpart der «Apokalypse» statthat. Chor und Orchester stehen einander nicht als das Menschliche und das Dingliche klar gegenüber; sie sind ineinander aufgelöst: der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert.³⁷

³³ DF, p. 498. «D'altra parte la tromba variamente messa in sordina dà una grottesca *vox humana*» (p. 445).

³⁴ Da ricordare anche questa dichiarazione – decisamente “barthesiana” – del giovane Leverkühn: «Ich finde, man sollte nie in einer akkordischen Verbindung von Tönen etwas anderes sehen als das Resultat der Stimmenbewegung» (DF, p. 101). «Secondo me, in un insieme o accordo di suoni non si dovrebbe mai scorgere altro che il risultato di un movimento di voci» (p. 101).

³⁵ DF, p. 502. «La risata diabolica alla fine della prima parte ha il suo contrapposto nel meraviglioso coro dei fanciulli che, accompagnato da un'orchestra ridotta, inizia subito la seconda parte [...]. Questo brano, che ha commosso, conquiso ed esaltato anche i renitenti, è per colui che ha orecchie per udire e occhi per vedere, in quanto a sostanza musicale, il medesimo riso diabolico!» (p. 448).

³⁶ «Bien Plus, en dehors de la voix, dans la musique instrumentale, le “grain” ou son manque persiste» (Barthes 1993 [1972], p. 1442). «In più, la “grana” o la sua mancanza persistono anche al di là della voce, nella musica strumentale» (traduzione mia; A. V.).

³⁷ DF, p. 498. «Volevo far notare lo strano scambio di tono che ha luogo spesso fra la

Anche la *Lamentatio* riporta tutto a un suono corporeo, il lamento, la cui eco si ripercuote come convenzione, con rimando diretto alla maniera di Claudio Monteverdi:

Nicht umsonst knüpft die Faustus-Kantate stilistisch so stark und unverkennbar an Monteverdi und das siebzehnte Jahrhundert an, dessen Musik – wiederum nicht umsonst– die Echo-Wirkung, zuweilen bis zur Manier, bevorzugte: das Echo, das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung als Naturlaut ist wesentlich Klage.³⁸

Sembra riproporsi la stessa alleanza tra corpo e tecnica che nella *Apocalypsis* aveva annichilito il terzo elemento comunemente associato alla musica: l'anima, o il cuore, ciò che esprime e comunica emozioni. Poco attendibile al riguardo è il narratore Zeitblom, che, accecato dall'affetto per l'amico e dalla sua irriducibile fede umanistica, aveva parlato di «inständige Bitte um Seele»³⁹ (p. 501); e comunque l'aspirare a qualcosa presuppone la sua mancanza. Nell'ultima opera si ha invece un effettivo, ulteriore scarto, che permette infine il recupero dell'espressività sentimentale senza perdere l'esattezza formale, anzi proprio in virtù della rigida preorganizzazione: «Die Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und tiefsten Ansprechung des Gefühls auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge»⁴⁰.

Finalmente, Leverkühn realizza quell'espressione soggettiva di secondo livello postulata da Adorno come meta della musica moderna e ricercata nelle ultime opere di Schönberg di fronte all'orribile vacuità della composizione integrale dodecafonica: il passaggio da costruzione a espressione, laddove il lamento è espressione emotiva pura e primordiale⁴¹. Il dato e-

parte vocale e la parte strumentale dell'*Apocalisse*. Il coro e l'orchestra non sono chiaramente contrapposti nel senso che l'uno sarebbe il lato umano e l'altra il mondo delle cose; sono invece risolti l'uno nell'altra: il coro è strumentizzato, mentre l'orchestra è vocalizzata» (pp. 444-45).

³⁸ DF, p. 644. «Non per niente la Cantata di *Faustus* si riallaccia stilisticamente e in modo così evidente a Monteverdi e al secolo XVII, la cui musica – anche questo non per niente – prediligeva gli effetti dell'eco fino a diventare ammanierata. L'eco, la ripercussione del suono umano come suono naturale e la sua rivelazione in note sonore naturali è essenzialmente lamento» (p. 567).

³⁹ DF, p. 501. «insistente aspirazione all'anima» (p. 447).

⁴⁰ DF, p. 643. «La ricostruzione dell'espressione, del più alto e più profondo appello al sentimento, su un piano di spiritualità e di vigore di forma» (p. 567).

⁴¹ Mann a Emil Preetorius del 30 dicembre 1946: «È un'opera quanto mai espressiva, perché la prima e più vera delle espressioni è il lamento» (Mann 1986, p. 637).

spressivo viene in qualche misura recuperato e conciliato con il cerebrale e con il corporeo.

VIII. «Peculiare corrispondenza» tra musica e dittatura

Ma ormai è troppo tardi: il destino del musicista è ineluttabilmente avviato verso la paralisi e la follia, prefigurando – grazie al diverso piano cronologico della narrazione – lo scivolamento della società tedesca verso la catastrofe del nazionalsocialismo e della sconfitta.

La luce oscura in cui il corpo si manifesta nelle composizioni più importanti di Leverkühn è indicativa della corrispondenza tra la nuova musica e l'evoluzione politica dell'epoca. Significativo in questo senso il tripartito capitolo trentaquattro, dove la *Apocalypsis* è detta in «eigentümlicher Korrespondenz, im Verhältnis geistiger Entsprechung»⁴² con le discussioni del *Kridwiss-Kreis*, circolo intellettuale in cui si gettano le basi culturali che porteranno alla dittatura: progresso-regresso, rimbarbarimento intenzionale e fine dell'idea umanistica di individuo. L'enfasi su forme musicali primitive va di pari passo con la primitività della forma sociale fascista, le ferree leggi tecniche volte a contrastare la soggettività romantica sono immagini della sottomissione (anche fisica) dell'individuo (*Individuumsunterdrückung*) da parte del regime. Il predominio del dato corporeo richiede l'abbruttimento della facoltà di discernimento intellettuale ed emotivo del singolo. Il giovane Leverkühn, d'altronde, non aveva respinto il paragone tra l'organizzazione totale oggettiva e il passaggio da rivoluzione a dittatura:

«Aber in Wirklichkeit ist sie doch dann nicht Freiheit mehr, sowenig wie die aus der Revolution geborene Diktatur noch Freiheit ist». «Bist du dessen sicher?» fragte er. «Übrigens ist das ein politisches Lied».⁴³

E aveva sostenuto che «wir sehr viel barbarischer werden müßten, um der Kultur wieder fähig zu sein»⁴⁴.

Adorno negava quest'affinità tra la «sua» musica e la dittatura, contrapponendogli il dato di fatto che la musica del *Blut und Boden* nazista è affermativa e tradizionale, l'opposto dello spirito negativo e conoscitivo della scuola viennese. Per Adorno è dovere critico dell'arte riflettere nella sua

⁴² DF, p. 493. «rapporto spirituale e peculiare corrispondenza» (p. 441).

⁴³ DF, pp. 253-54. «– Ma allora non è più reale libertà, allo stesso modo che la dittatura nata dalla rivoluzione non è libertà. – Ne sei sicuro? Ma, del resto, questa è una nenia politica» (p. 236).

⁴⁴ DF, p. 83. «dovremmo diventare molto più barbari per riessere civili» (p. 84).

forma l'immagine della repressione totale, senza per questo convalidarne l'ideologia⁴⁵. Egli tacerà invece di connivenza spirituale col totalitarismo il motorismo di Stravinskij, accusato di giocare esteticamente con la barbarie stimolando movimenti corporei invece di conservare un significato. È solo in questo tipo di Avanguardia che il filosofo rinviene modernità e arcaismo come due aspetti dello stesso fenomeno dall'alto potenziale reazionario: il corpo umano viene sollecitato autoritariamente da regole cieche che non lasciano spazio al pensiero, allo spirito dell'ascoltatore, incluso in una collettività facilmente controllabile da un'entità dittatoriale. Adorno scriverà anche che la concentrazione sulla sensazione fisica delle corde vocali e sulla musica vocale rappresenta la fine dell'*humanitas* come cultura⁴⁶, ma ancora in ritardo rispetto a Mann, e nel vedere le sinistre similitudini politiche dell'ascesa di musica «corporea» continua a trascurare il ruolo complementare dell'intellettualità esasperata. Nel romanzo infatti la sciagura sta sì nel dominio del geno-canto (corpo) incautamente auspicato da Barthes, ma grazie all'appoggio a esso fornito dal feno-canto (intelletto, tecnica), a unico detrimento dell'espressione soggettiva (l'anima).

Mann – così come Barthes un semplice «amatore» di musica – intuisce precocemente la prepotente emersione dell'elemento sensoriale, ravvisandovi il germe di quel «fascismo potenziale della musica»⁴⁷ di cui parleranno in *Mille Plateaux* (1980) Gilles Deleuze e Félix Guattari. Mann riconosce però anche la complicità dell'intellettualismo proprio della musica radicale, vista nel suo complesso, e non solo in una delle sue correnti, inconsapevolmente – ma non incolpevolmente – legata alla degenerazione autorita-

⁴⁵ «L'inumanità dell'arte deve sopravvivere quella del mondo per amore dell'umano» (Adorno 1975, p. 133).

⁴⁶ «*Humanitas* significa a livello musicale: spiritualizzazione dello strumentale, riconciliazione dell'alienato, del mezzo, con lo scopo, il soggetto, nel processo, al posto della mera immediatezza umana [...]. Il culto del vocale contro lo strumentale oggi indica proprio la fine dell'*Humanitas* nella musica». (Theodor W. Adorno, *Beethoven: filosofia della musica*, Einaudi, Torino, 2001, p. 244; frammento del 1948).

⁴⁷ Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia, II*, Cooper e Castelvecchi, Roma, 2003, p. 485. Eric A. Havelock in *Preface to Plato* (1963) parla di adozione di procedimenti corporei a proposito delle *performances* orali degli antichi aedi greci. Lo stesso Havelock, in *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (1987), ipotizza che il ritorno d'interesse per la cultura orale – con tutti i suoi risvolti corporei – del secondo Novecento sia stato provocato dal trauma dovuto proprio al suo massiccio utilizzo da parte della propaganda nazista. La questione è approfondita da Gabriele Frasca nel saggio *La galassia metrica. Per un'ulteriore scienza nuova*, in «Moderna», I, 2, (1999), in cui si sottolinea la potenza del «fluire risonante di una voce» nei programmi radiofonici diffusi dalla dittatura.

ria. Pur artisticamente onesto, Leverkühn deve fondare la sua opera sui motivi della barbarie di ritorno: qui la tragedia dell'arte moderna individuata da György Lukács⁴⁸.

Chi, come Hans Mayer, ha voluto vedere nella capacità di formulare il lamento finale l'estrema speranza⁴⁹, non riesce a confutare un disegno complessivo improntato alla negatività, in cui la rinascita potrà – forse – realizzarsi soltanto dopo il completo avverarsi della catastrofe.

⁴⁸ «Adrian Leverkühn, artisticamente onesto fino all'ascesi, deve accogliere nella sua opera tutti i motivi della disumanazione barbarica, che l'epoca del processo di fascistizzazione e del fascismo produce, anzi, su questi motivi fondare la sua opera, proprio nella sua essenza artisticamente decisiva» (György Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Feltrinelli, Milano, 1956, p. 107).

⁴⁹ «Dennoch endet das Buch im Licht der *Hoffnung*, das in aller scheinbaren Hoffnungslosigkeit scheint, so wie auch Leverkühns letztes Werk ausklang in einer Klage» (Mayer 1984, p. 326, corsivo dell'autore). «Tuttavia il libro finisce nella luce della *speranza*, che brilla nell'apparente disperazione, così come l'ultima opera di Leverkühn si concludeva in un lamento» (traduzione mia, A. V.).

* * *

Magdalena Sutarzewicz
(Opole, Polen)

«*Wir sind mindere Geschöpfe, gerade gut genug zur Unterordnung*»*
oder femininer Masochismus und Misogynie bei Claire Goll

Die Frau. Nicht dazu geschaffen, aus der gesellschaftlichen und konventionellen Reihe zu tanzen, Großes zu schaffen, Wesentliches zu leisten, sogar nicht dazu, über das Einfachste nachzudenken. Ein trauriges, mindereres, willenloses Geschöpf, das sich opfert und leidet, weil es so konstruiert wurde. Von der Gesellschaft konstruiert. Von der patriarchalen Gesellschaft. Von dem Mann. Freud schreibt der Frau einen natürlichen Masochismus, der für die Frau ein Naturzustand, bei dem Mann dagegen als eine Perversion zu sehen ist, zu. Der feminine Masochismus ist mit der natürlichen weiblichen Neigung zur Unterordnung gleichzusetzen.

Diese Identifikation mit der Schwäche, die Einschränkung auf die Geschlechtszugehörigkeit und die Einordnung in den masochistischen Mechanismus ist auch bei der Schriftstellerin Claire Goll (1890 – 1977) sichtbar.

Sie ist heute in Vergessenheit geraten. Einige erinnern sich zwar ihrer als Autorin der Skandalmemoiren *Ich verzeihe keinem*, die vom Journalisten Otto Hahn nach Tonbandprotokollen von 1975 zusammengestellt wurden, ansonsten ist diese deutsch-französische Dichterin und Prosaautorin jüdischer Herkunft heutzutage wenig bekannt. Andere sehen in dieser Frau keine Literatin, sondern eher eine Art *Beigabe* zu den Männern, an deren Seite sie stand, als Frau von Yvan Goll, Geliebte von Rainer Maria Rilke, als Muse zahlreicher Künstler wie Marc Chagall, Otto Dix, Jacques Audiberti oder Oskar Kokoschka. Doch sie war zweifellos mehr als das. Als *femme scandaleuse*, als *femme de lettres* des Expressionismus und Surrealismus war sie eine der fruchtbarsten Schriftstellerinnen und Dichterinnen ihrer Zeit.

* Goll, Claire: *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*. München 1978, S. 147.

Claire Goll wurde als Klara Aischmann am 29. Oktober 1890 in Nürnberg geboren. Aufgewachsen war sie in München. In ihren Kindheits- und Jugenderinnerungen erschien ihr Elternhaus als eine Hölle, eine Folterkammer. Die Figur des kalten, fast nie angewesenen Vaters, der sich um seine Tochter nicht kümmerte und der Mutter, einer kranken und perversen Person, kehrten in ihren literarischen Texten als Inbegriff einer gefühllosen und unglücklichen Kindheit immer wieder. Besonders diese mütterliche Erziehung verfolgte Claire Goll bis zum Tod, raubte ihr, wie sie bekannte, das Lächeln und die Freude:

Durch sie [die Mutter] bin ich überempfindlich geworden. Seitdem habe ich jedesmal, wenn ich glücklich bin, Angst, dafür bestraft zu werden. Sogar in meinen Träumen lauert hinter jeder Freude die Furcht vor Züchtigung.¹

Grausame körperliche und seelische Misshandlungen, sexuelle Demütigungen, Liebesentzug, oft mit Essensentzug verbunden, nach dem Motto der Mutter: «wer sein Kind lieb hat, züchtigt es»², hatten Angst, Scham, Suizidversuche und verstörtes Liebesleben zur Folge.

1911 heiratete Claire Goll den Jurastudenten Heinrich Studer, ihren lang ersehnten männlichen Retter, doch die anfängliche Idylle erwies sich bald als ein bloßer Machtwechsel. Der junge Ehemann zog der schwangeren Frau die Gesellschaft anderer Frauen vor, auch als 1912 die Tochter Dorothea Elisabeth zur Welt kam.

Die Ehe mit Studer dauerte nur einige Jahre, 1917 verließ Claire den Mann und ihre Tochter und reiste nach der Scheidung in die Schweiz. Dort verkehrte sie in Kreisen der Pazifisten, fing an zu schreiben und erwarb sich bald den Ruf einer mutigen Verfasserin antimilitärischer und feministischer Pamphlete, dann noch einer staatsfeindlichen Bolschewistin dazu. Von einem der Freunde erfuhr sie von dem elsässischen Dichter Yvan Goll, ihrem späteren Meister und Liebesobjekt.

Kurz danach, als sich die beiden kennen und lieben lernten, zogen sie nach Paris, wo sie mit den bedeutendsten Künstlern, Literaten, Surrealisten, Kubisten und Futuristen verkehrten und wo sie nach langem Hin und Her 1921 schließlich heirateten. Die glückliche Pariser Periode mit Yvan, in der beide besonders viel schrieben, bekam einen Fleck. Der Fleck hieß Paula Ludwig und wurde zu Yvans achtjähriger Affäre. Des Ehemannes und Meisters beraubt, versuchte Claire Goll Selbstmord zu bege-

¹ Ebd., S. 21-22.

² Claire Goll: *Der gestohlene Himmel*. Frankfurt am Main/Berlin 1988, S. 29.

hen. Von Goll in letzter Sekunde gerettet und von seiner Liebe beteuert, ging sie mit ihm Ende September 1939 ins amerikanische Exil.

Nachdem die Ärzte 1947 bei Yvan Leukämie diagnostiziert hatten, kehrten beide in ein zerstörtes, fremdes Paris zurück. Sie wurden nicht mehr so gefeiert wie früher, alte Freunde lebten im Exil, einige waren im Krieg gefallen. Durch die Krankheit ihres Mannes entwickelte sich Claire langsam zu einer starken und selbstständigen Frau. Ihre Hingabe und die Hilfe vieler Freunde halfen nicht. 1950 starb Yvan Goll.

Auch Claire starb psychisch. Sie wollte und konnte nicht leben. Sterben durfte sie aber nicht, sie hatte ihrem Mann versprochen, für sein Werk zu leben. So wurde die Erfüllung dieses Versprechens zu ihrer Mission, zum Ziel ihres Lebens. Ihre Tage verbrachte sie nun damit, Yvans Nachlass zu ordnen, wurde zur «Sekretärin des Toten», wie sie sich selbst nannte.

In ihrer Kreativität und gut gemeinten Arbeit an Yvans Ruhm, beging Claire Goll viele Fehler, dabei einen großen und unverzeihlichen: Sie bezichtigte den Dichter Paul Celan eines Plagiats³, was nach vielen Jahren literarischen Krieges dazu führte, dass Yvan Golls Werk ausradiert und absichtlich vergessen wurde.

In den sechziger Jahren, mit ihren autobiographischen Romanen wieder literarisch tätig, sorgte Claire Goll für Skandale.

Sie starb am 30. Mai 1977 in Paris und wurde wenige Tage später neben ihrem Mann auf dem Friedhof Père Lachaise beigesetzt.

In ihren Prosawerken setzt sich Claire Goll kritisch mit traditionellen Frauenrollen und Beziehungsmustern auseinander. Ihre Frauen leiden, sie werden zu Opfern auf den eigenen Wunsch. Dieses *Opferwerden* erfolgt meistens während der Suche nach der Liebe, in Folge der Verdrängung ihrer eigenen Sexualität oder bei der angeborenen Unterordnung dem Mann gegenüber. Nach Rousseau ist es Pflicht der Frau, dem Mann das Leben angenehm zu machen. Da die Frau zum Gehorsam geschaffen wurde, muss sie sogar Unrecht erdulden und die Übergriffe des Mannes ertragen, ohne sich zu beklagen⁴. So sind auch Golls Heldinnen, naive und mindere Wesen, die ohne Hilfe und Liebe des Mannes nicht fähig sind, sich zu entwickeln, etwas zu schaffen oder sogar selbstständig zu existieren.

³ Vgl. Barbara Wiedemann: *Paul Celan – Die Goll Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*. Frankfurt am Main 2000. Wiedemann hat in dem fast neunhundert Seiten langen Band verschiedene sowohl publizierte als auch bisher nicht erschienene Dokumente (Briefe, Entwürfe, Gedichte und Entgegnungen) zu der ganzen Affäre vorgestellt und kommentiert.

⁴ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder über die Erziehung*. Vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung. Paderborn 1985.

Dieses Frauenbild wird sowohl von der misogynen als auch von der masochistischen Einstellung der Schriftstellerin betont, wofür Golls frühkindliche Erfahrungen mit der sadistischen, übermächtigen Mutter verantwortlich sein könnten:

Insbesondere die als allmächtig empfundene Mutter der ersten Kinderjahre wird für unvermeidbare Enttäuschungen verantwortlich gemacht. Die Abhängigkeit von ihr wird als Unterdrückung erlebt, weshalb sie entsprechend Gehasst wird.⁵

Diese unglückliche, depressive und neurotische Frau quälte die Tochter mit Hingabe:

Sie quält [...] vor allem den ihr fremden, ihr Angst und Ekel einflößenden fremden Körper des Kindes. Dieser muß [...] diszipliniert – das heißt: unentwegt bestraft werden. Denn er ist Produkt der Abhängigkeit – vom Mann.⁶

Auf diese Weise richtet sich die Mutter nicht nur gegen das eigene weibliche Geschlecht, sondern gegen die Tochter – das eigene Blut und Fleisch, was Freud Identifikation mit dem Aggressor nennt. Sie will in der Tochter die Tatsache totschiessen, dass sie denselben Fehler begeht wie sie⁷. Kaja Silvermann meint sogar, dass der Sadist, um sich mit seinem Opfer zu identifizieren, eine Szene inszeniert, wo das Verhältnis Täter-Opfer verdreht wird. So kann er an der masochistischen Identifikation teilnehmen. Die Tochter als Teil der Mutter und ihr Identifikationsobjekt, verkörpert ihre Träume, Wünsche und Hoffnungen. Indem die Mutter die Tochter züchtigt und erniedrigt und zugleich die doppelte Rolle, die der Täterin und die des Opfers annimmt, legitimiert sie ihr Leiden und ihre Abhängigkeit von dem Mann⁸.

Der Sadismus der Mutter und ihre monströsen Erziehungsmethoden bleiben nicht ohne Auswirkungen auf die Psyche und Persönlichkeit des Kindes. Sie führen einerseits zu der Entwicklung einer niedrigen Selbstwertschätzung, andererseits zu der Selbstverleugnung und der masochisti-

⁵ Vgl. Mitscherlich, Margarete: *Sind Frauen masochistisch?*. In: «Emma», 9/1977.

⁶ Rheinsberg, Anna: «... nichts als eine Anhäufung von Eierstöcken». *Gewalt bei Frauen – zu den Thesen der Claire Goll*. In: «Frankfurter Rundschau», 02.03.1985.

⁷ Vgl. Liebs, Elke: *Die Schwierigkeit, eine tüchtige Tochter zu sein*. In: Kraft, Helga / Elke Liebs (Hrsg.): *Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 173-191, hier S. 188.

⁸ Vgl. Kosta, Barbara: *Muttertrauma: Anerzogener Masochismus*. In: Ebd., S. 243-265, hier S. 248.

schen Lebenshaltung der Schriftstellerin. Durch ihre Opferrolle versucht Goll, sich ihre eigene Identität und Anerkennung zu erkämpfen und dadurch die Mutter zu bestrafen, in dem Sinne: Was ich mir von dir antun lasse, will ich dir eigentlich antun⁹.

Die Rolle, die ihr auch Aufmerksamkeit anderer Mitmenschen verschaffen sollte, versucht die Schriftstellerin weiterhin in ihrem erwachsenen Leben zu bewahren. Sie ist im Stande, auf sich zu verzichten, passiv zu sein und sich dem Mann vollständig unterzuordnen, um am Leben des geliebten Mannes teilzuhaben, sogar selbst ein Teil dieser begehrten Männlichkeit zu sein. Anni Reich spricht in diesem Fall von der narzisstischen Objektwahl, die bei Frauen mit einem niedrigen Selbstwertgefühl und dabei enorm starker Überschätzung des Männlichen auftritt, wenn sie einen Mann auswählen, der bei ihnen das Gefühl eines eigenen Mangels beheben soll. Die eventuelle Trennung von diesem eine Ergänzung des als mangelhaft empfundenen eigenen Ich darstellenden Partner wird als unerträglich empfunden und muss deshalb mit allen Mitteln verhindert werden.

So sind auch Golls Protagonistinnen. Sie lassen in ihrer Passivität alles über sich ergehen und erhoffen sich dabei nur eins – das Glück des Mannes, was ihnen ihrer Meinung nach die Zuneigung des Partners garantieren wird. Genau wie Claire Goll werden sie zu Frauen, die sich ein Leben ohne den geliebten Mann an der Seite nicht vorstellen können, denn ohne ihn haben sie keine eigene Identität. Erst durch den männlichen Schöpfer, der sie nach seinen Wünschen und Vorstellungen modelliert, wird ihnen eine Identität zugeteilt.

Marie aus «Ein Mensch ertrinkt» (1931) träumt von einer großen Liebe und als ihr der Mulatte Babylas die Ehe verspricht, vergisst sie ihre Keuschheit, alle Konventionen, den Eid, den sie ihrer Mutter geschworen hat, sie lässt sich schwängern, und dann, von dem Mann verlassen, muss sie ihren Körper verkaufen, um sich selbst und später auch das Baby zu ernähren. Dieser Emanzipationsversuch, diese Suche nach dem Ausleben der eigenen Sexualität, nach der Änderung der bisherigen Lebensweise werden ihr zum Verhängnis, ihr Leben geht in die Brüche. Als das Kind stirbt, begeht sie Selbstmord. Zu naiv und auch nicht fähig, das Leben selbstständig zu meistern, wird sie zum Opfer der gesellschaftlichen Ordnung. Auch Alma aus «Der Neger Jupiter raubt Europa» (1926) will eine emanzipierte Frau sein. Diese Emanzipation, der Hunger nach Ansehen in

⁹ Vgl. Kaplan, Louise: *Weibliche Perversionen. Von unbefleckter Unschuld und verweigerter Unterwerfung*. Hamburg 1991.

der Gesellschaft, soll ihr die Ehe mit einem schwarzen Diplomaten garantieren. Als Ehefrau ist sie anfangs passiv und dem Mann unterlegen, so wie es sich gehört. Als sie aber schließlich ihren Fehler einsieht, als sie ihr Leben auf ihre eigene Art und Weise zu führen und aus der traditionellen Frauenrolle auszubrechen beabsichtigt, wird sie von ihrem Ehemann brutal erschlagen. Der Freiheitswunsch, der Kampf um das Frauenrecht, bringt ihr den Tod. Die nächste Frau, Erika aus «Eine Deutsche in Paris» (1927), lässt sich von einem Mann der Liebe willen eine Identität aufzwingen. Entscheidet sie sich aber für ein freies Leben, ohne den Mann an ihrer Seite, verliert sie jemanden, den sie über alles liebt, ihr Kind.

Der Wunsch der weiblichen Protagonistinnen, einmal aus den patriarchalisch bestimmten Regeln auszubrechen und ihre Weiblichkeit auszuleben, hat immer einen tragischen, tödlichen Ausgang. In ihrem Kampf um ein anderes Leben werden sie zu Karikaturen unabhängiger Frauen¹⁰. Sie seien, so Golls Vorstellungen, nur zur Unterordnung bestimmt, weil sie angeblich schwächer seien und ihr Gehirn weniger als das der Männer entwickelt sei. Eine typisch misogynen Einstellung.

Claire Goll ist eine der ersten Frauen, die über ihre Misogynie laut sprechen. Anna Rheinsberg äußert sich über sie folgendermaßen: «Ihr Geschlecht, ihr Frau-Sein ist ihr die Wunde. Misogynie ihre Handschrift»¹¹.

Misogynie. Was bedeutet dieser Begriff? Aus dem Griechischen abgeleitet, wo *miséo* so viel wie «hassen» und *gyn* «Frau» bedeutet, ist Misogynie dementsprechend nichts anderes als Frauenhass, Frauenfeindlichkeit, die Überzeugung von einer unterlegenen Rolle, von mangelnden Fähigkeiten und Leistungen der Frau. Der Feminismus sieht in der Misogynie eine Form der «[...] Gewalt gegen Frauen und der Abwertung von Frauen [...]; gleichzeitig wird Misogynie auch als Ursache für die Unterdrückung weiblicher Bildung, weiblichen Begehrens und weiblicher Subjektivität erachtet»¹².

Andererseits ist sie auch auf den epochenübergreifenden Ausdruck individueller oder kollektiver Männerangst zurückzuführen und als eine Art

¹⁰ Vgl. Livingstone, Rodney: *Eroticism and Feminism in the Writings of Claire Goll*. In: Roberson, Eric / Robert Vilain (Ed.): *Yvan Goll – Claire Goll. Texts and Contexts*, Amsterdam/Atlanta 1997, S. 175-188, hier S. 185.

¹¹ Rheinsberg, Anna: *Mutter/Stimme, Krieg*. W: Rheinsberg, Anna: *Kriegs/Läufe. Namen. Schrift. Über Emmy Ball-Hennings, Claire Goll, Else Rützel*, Mannheim 1989, S. 43-70, hier S. 69.

¹² Feldmann, Doris / Schülting, Sabine: *Misogynie*. In: *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar 1998, S. 373-374, hier S. 373-374.

Abwehrreaktion und -strategie gegen das Weibliche zu interpretieren. Misogynie scheint eine universelle Domäne zu sein, in der alle Männer in ihrem gemeinsamen Hass der Frau gegenüber zu Verbündeten werden¹³. Diese Einstellung resultiert aus der Ambivalenz der Gefühle. Der Frau als einem gedankenlosen, streitsüchtigen und niederen Wesen wird die Schuld für Unordnung, Disziplinlosigkeit und Verführung, sogar für alles Schlechte auf der Welt gegeben. Bei der Stereotypisierung der Frau als Hexe, Hure, Vamp oder *femme fatale* wird sie ohne weiteres zur «Inkarnation des Bösen»¹⁴, die vom Mann jedoch begehrt, bewundert und geliebt wird. Diese Ambivalenz, die sich im Mann von einem inneren Konflikt bis hin zur psychischen Verwirrung steigert und der Versuch, mit der Situation klar zu werden und den Störfaktor einzudämmen, führt dazu, dass der Mann die Hauptverantwortliche, sprich die Frau, angreift.

Eine andere Theorie besagt, dass Misogynie aus dem Freudschen Ödipuskomplex und der Kastrationsangst resultiert. Der Junge hat Angst, dass ihm der Vater, der zugleich sein Rivale ist, sein Geschlechtsorgan abschneidet, weil der Knabe die Mutter begehrt. Auch die Mutter wird den Sohn für seine Inzestgedanken bestrafen. Aus Angst vor Bestrafung und Kastration erfolgt bei dem Jungen die Identifikation mit dem Vater, die Abgrenzung von dem Anderen (dem Weiblichen) und die Verdrängung jedes weiblichen Elements. Er ärgert sich über die Mutter, dass sie nicht ihn, sondern seinen Rivalen gewählt hat und bewertet ihr Verhalten als Verrat. Aus der Dichotomie zwischen Hass und Liebe, sowie aus Eifersucht und Angst, künftig von allen Frauen enttäuscht und verraten zu werden, fängt er an, alles Weibliche zu hassen¹⁵.

Misogynie hat viele Formen von den sozialen, gesellschaftlichen, politischen bis zu sexuellen oder ästhetischen. Die wohl bekanntesten sind: Gynephobie – Angst vor dem weiblichen Körper und seinen Gebärfunktionen, Uxorophobie – Angst von einer neuen Frau in der Familie, Misogamie – Angst vor der Eheschließung oder politische Misogamie, die auf der Überzeugung vor einer höheren intellektuellen Entwicklung des männlichen Geschlechts basiert, was dem Mann das alleinige und unbestreitbare Recht zur Machtausübung gewähren sollte.

Elisabeth Grosz nennt drei Formen der intellektuellen Misogynie. Die erste, Sexismus, ist eine bewusste und universelle Frauenfeindlichkeit und

¹³ Vgl. Murphy, Robert F.: *Man's Culture and Woman's Nature*. New York 1977, S. 22.

¹⁴ Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*. Reinbek 1999, S. 9.

¹⁵ Vgl. Gilmore, David, G: *Mizoginia czyli męska choroba*. Kraków 2003, S. 205-215.

Diskriminierung des Weiblichen. Der Sexismus wird von der zweiten Form, vom Patriarchat, unterstützt. Hier werden die Frauen als eine Gruppe mit gemeinsamen Zügen und Aufgaben, die sie für den männlichen Part der Gesellschaft auszuüben haben, betrachtet. Die letzte Form, der extreme Phallogozentrismus, verneint das Weibliche, raubt ihm jedes Recht, jede Existenzmöglichkeit und führt demnach zum totalen Ausschluss des weiblichen Elements aus der Gesellschaft¹⁶.

Obwohl sich Misogynie als eine typisch männliche Krankheit¹⁷ etabliert hat, ist sie auch dort anzutreffen, wo man sie am wenigsten erwartet, also bei den Frauen selbst: «Die Beweise für den „Frauenhaß“ bei Frauen reichen von dem sprichwörtlich schlechten Klima in Frauenverbänden, den Intrigen und Sticheleien über Sexualneid und Konkurrenzdenken bis hin zu den Hexenjagden bei Geschlechtsgenossinnen»¹⁸.

Claire Goll, selbst Frau, hasst Frauen, spricht dauernd über ihre Misogynie: «Ich kann Frauen nicht ausstehen. Sie sind oberflächlich und dilettantisch. Pomadisierte und geschminkte Zirkustierchen»¹⁹. Für ihre Misogynie scheinen zwei Deutungsansätze möglich zu sein. Der erste wäre auf eine weitere Art der Misogynie und zwar auf die Matrophobie zurückzuführen. Diese Phobie ist nichts anderes als die Angst vor einer mächtigen, bösen, sadistischen und strafenden Mutter. Für dieses Mutterbild ist Golls Mutter ohne weiteres ein Paradebeispiel.

In den Memoiren «Ich verzeihe keinem» äußert sich die Autorin folgendermaßen über sie: «Wenn Gott eine Mutter hätte wie die meine, so hätte er nie das Gebot erlassen: „Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren“ [...]. Bis zum Tage meiner Hochzeit habe ich ihre Mißhandlungen und ihre Tyrannei erduldet»²⁰ oder «Warum hätte ich diese perverse Person, die meine Mutter war, lieben sollen? [...] Hätte sie mir zwanzig glückliche Jahre geschenkt, so würde ich anders reden. Aber sie hat meinen Bruder umgebracht und meine Jugend gemordet»²¹. Den Hass auf die eigene Mutter – «[...] meine Mutter, die ich über ihr elendes Sterben im

¹⁶ Vgl. Grosz, Elisabeth A.: *The In(ter)vention of Feminist Knowledge*. Sydney 1988.

¹⁷ Vgl. mit dem Titel des Buches von Gilmore.

¹⁸ Schmerl, Christiane: *Misogyne Einstellungen bei Frauen*. In: Schmidt, Hans Dieter et al.: *Frauenfeindlichkeit. Sozialpsychologische Aspekte der Misogynie*. München 1973, S. 80-100, hier S. 80.

¹⁹ Goll, Claire: *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*. München 1978, S. 145.

²⁰ Ebd., S. 10.

²¹ Ebd., S. 21.

Konzentrationslager hinaus hasse»²² – projiziert sie auf andere Frauen und gelangt dabei zu der Überzeugung, dass alle Frauen schlecht sind und in ihrem Leben nichts erreichen können. So betont sie in diesem Zusammenhang stets die unterlegene Rolle und den minderen Wert der Frau:

Unser Gehirn ist weniger entwickelt als das unserer Gefährten. [...] Nie wird eine Frau ein Michelangelo, ein Bach, ein Palladio sein. Es gibt keine großen Philosophen im Unterrock. Wie sollte eine Frau ein Denksystem aufbauen wie Kant, Hegel oder Marx? Ein solches Abstraktionsvermögen kann im Geist einer Puppe nicht gedeihen. Sogar die Pille ist von den Männern erfunden und weitergereicht worden.²³

Ihre harten Worte, verstärkt mit der vagen Äußerung: «Die Frau ist eine Null, nichts als eine Anhäufung von Eierstöcken»²⁴, die in ihrer vom Frauenhass erfüllten Ausprägung die Frau als Objekt, als ein niedriges, unwichtiges, nur auf die Gebärfunktion beschränktes Wesen zur Geltung bringt, bezieht sie nicht auf die Frau im Allgemeinen. Sie selbst hat ein stark ausgeprägtes Minderwertigkeitsgefühl: «Trotz meiner kleinen Erfolge bin ich nichts, fühle ich mich als nichts. Ich bin nie auf die Idee gekommen, mit Goll zu konkurrieren. Ich habe mich immer eine Etage tiefer gefühlt»²⁵. Mit Zufriedenheit, sogar mit Stolz beruft sie sich auf die unbedeutende Rolle und die unzureichende intellektuelle Fähigkeit und Leistung der Frau. Sie findet ein großes Vergnügen an der bewussten Provokation, ihre Selbstkritik ist radikal und konsequent.

In ihren eindeutig frauenfeindlichen Aussagen geht die *Nestbeschmutzerin* weiter. Sie nennt Beispiele. Sie nennt Namen. Namen bekannter Frauen. Die Liste der Personen, die sie zum Objekt ihrer Ironie macht, ist lang. Helena Rubinstein zum Beispiel hat nur ein einziges Interesse, Kosmetika. Von den anderen Ausprägungen des Lebens, die nicht dem Körper, sondern dem Geist dienen, wie die Kunst, hat sie überhaupt keine Ahnung:

Außer ihren Salben und Wässerchen kannte sie nichts. Einmal, als ich in ihrer New Yorker Wohnung ankam, nahm sie mich am Arm, um mich vor ein Gemälde zu führen.
«Claire, jetzt zeige ich dir den wunderbarsten Chagall, den du je gesehen hast.»

²² Ebd., S. 5.

²³ Ebd., S. 147.

²⁴ Ebd., S. 146.

²⁵ Ebd., S. 146.

Ich traute meinen Augen nicht. «Aber Helena – das ist doch ein Matisse!»

Es focht sie nicht im geringsten an. «Meinst du?» fragte sie nur.²⁶

Andere bekannte Frauen, die diesmal wegen ihres unsittlichen Verhaltens und großer Männerzuneigung von Goll kritisiert werden, sind Elisabeth Bergner und Alma Mahler. Bei der Schauspielerin Bergner ist die Schriftstellerin noch gnadenvoll, wenn sie über diese lediglich sagt: «Selbst während der Revolution ließ sie sich nicht von ihrer Lieblingsbeschäftigung abhalten, den Männern von Hautevolée den Kopf zu verdrehen»²⁷. Doch bei Mahler, die als «eine Menschenfresserin»²⁸ bezeichnet wird, zeigt Claire Goll die völlige Abneigung:

Wer Alma Mahler zur Frau hat, muß sterben. Franz Werfel ließ sich dabei etwas Zeit; Alma hatte beschlossen, ihn auf kleiner Flamme zu schmoren.

[...] Nach Werfels Tod begab sie sich auf die Jagd nach dem nächsten Opfer. [...] Sie gab also prachtvolle Coctailempfänge zu dem Zweck, das Wild anzuziehen. Um ihre welkenden Reize aufzufrischen, trug sie gigantische Hüte mit Straußenfedern; man wußte nicht, ob sie als Trauerpferd vor einem Leichenwagen oder als neuer d'Artagnan aufzutreten wünschte. Dazu war sie gepudert, geschminkt, parfümiert und volltrunken. Diese aufgequollene Walküre trank wie ein Loch.²⁹

Auch Frauen, die nicht nur ihre eigene Eitelkeit und Liebschaften im Kopf haben, sondern im Leben mehr als den nächsten Liebhaber und Ansehen durch Aussehen erreichen wollen, sind für Goll nicht gut genug. Für eine Frau gehört sich ja nicht, mit einem Mann zu konkurrieren, männliche Tätigkeiten auszuüben oder männlichen Interessen nachzugehen. Eine Frau, die dem Mann ebenbürtig sein wird, sieht in Golls Augen lächerlich aus. Als Beispiel wäre hier eine der bekanntesten Feministinnen und Frauenrechtkämpferinnen, Simone de Beauvoir zu nennen, die laut Goll nur im Schatten Sartres stehe und einzig und alleine durch diesen Schatten profitiere, weil ihre eigenen Leistungen im Vergleich mit denen ihres Gefährten eher gering seien:

Ich habe mir in New York einen Vortrag von Simone de Beauvoir angehört.

²⁶ Ebd., S. 153.

²⁷ Ebd., S. 92.

²⁸ Ebd., S. 228.

²⁹ Ebd., S. 226-229.

Sie wischte sich unaufhörlich den Schweiß von der Stirn, so sehr nahm sie es mit, in der Öffentlichkeit zu sprechen. Sie litt an Atemnot, ihre Stimme überschlug sich. Sie bot keinen schönen Anblick. Ich habe dabei wieder einmal festgestellt, daß ich an meinen Geschlechtsgenossinnen nichts finden kann.³⁰

Ist diese Geringschätzung, diese Feindlichkeit den Frauen gegenüber wirklich ihre innere Überzeugung, das, was sie fühlt oder ist es eher eine gut kalkulierte Pose? Ist das nicht eine Art Mimikry? Will Claire Goll durch ihre Misogynie nicht die Denkweise der Männer nachahmen, um dem Männlichen näher zu sein? Ruth P. Dawson erklärt das Auftreten von misogynen Elementen in dem weiblichen Schreiben mit dem Verweis auf imitatio-Strukturen: «Der Versuch, das eigene Geschlecht zu überwinden, und die implizite Gleichsetzung von “männlich” mit “besser” und “menschlich” führte zu einem der eigenartigsten Aspekte der [Vers]erzählungen von Frauen: das häufige Auftreten von Misogynie»³¹.

Dass die Frauen ihrem eigenen Geschlecht so restriktiv, kritisch und nicht wohlgesinnt sind, kann im Bezug auf herrschende soziale Verhältnisse erklärt werden. Schon den kleinen Mädchen werden bestimmte Rollenmuster, für deren Ausübung sie belohnt werden, beigebracht. Diese ständige Ausübung der minderwertigen Rolle, die stetige Belohnung für die Übernahme der für Frauen reservierten Vorstellungen und Verhaltensweisen führt strikt dazu, dass diese Muster stark eingeprägt und dann von der erwachsenen Frau als einzig richtig und natürlich empfunden werden. Werden von den Frauen die ihnen vorgeschriebenen Rollen angenommen, so steht auch nichts im Wege, die in der patriarchalen Gesellschaft gültigen anderen Einstellungen und zwar die frauenfeindlichen und diskriminierenden anzunehmen, selbst wenn diese zur Selbstverachtung und Minderwertigkeitsgefühlen führen und der Frau den Status einer Minderheit gewähren³²:

Die Tatsache einer weiblichen Selbstverachtung und die analogen Verhältnisse bei anderen Gruppen, die Ziele von Vorurteilen sind [...], zeigen, daß negative Einstellungen zur eigenen Mitgliedschafts-

³⁰ Ebd., S. 146.

³¹ Dawson, Ruth P. : *Selbstzähmung und weibliche Misogynie: Verserzählungen von Frauen im 18. Jahrhundert*. In: Wallinger, Sylvia / Jonas, Monika (Hrsg.): *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Innsbruck 1986, S. 133-142, hier S. 136.

³² Vgl. Schmerl, Christiane: *Misogyne Einstellungen bei Frauen*. In: Schmidt, Hans Dieter et al.: *Frauenfeindlichkeit. Sozialpsychologische Aspekte der Misogynie*. München 1973, S. 80-100.

gruppe ein typisches Zeichen für einen unterprivilegierten "Minoritäten"-Status sind, auch wenn die "Minorität" zahlenmäßig in der Mehrheit ist [...].

Die negative Selbsteinschätzung ist ein Symptom für die erfolgreiche Verinnerlichung des unterprivilegierten Status. Hier hilft das Bewußtsein also, die bestehenden ungerechten Verhältnisse aufrechtzuerhalten.³³

Margaret Littler vertritt die Ansicht, dass weibliche Misogynie eine Art Mimikry sei, eine bewusste Strategie, die der Frau erlauben sollte, in einer von Männern dominierten Gesellschaft zu überleben.

Bei Claire Goll scheint eine in der Natur auftretende Art Mimikry zum Vorschein zu kommen und zwar die sog. Peckhamsche Mimikry, anders auch aggressive Mimikry genannt, wo die Vertreter einer schwächeren Gattung die Verhaltensweise der stärkeren Gattung nachahmen, um deren Vertreter anzulocken, sie zu verzehren oder an sich zu binden. Im Falle Golls kann es mit dem Bedürfnis nach der männlichen Verehrung und Anbetung verbunden sein, was nicht nur den eigenen Narzissmus, sondern auch den Hunger nach Gefühl, Wärme und Zuneigung stillen sollte.

Wird Claire Goll durch ihre typisch männlichen Aussagen ihr Ziel erreichen und von den Männern als eine Verbündete betrachtet? In der patriarchal geprägten Gesellschaft bedeutet doch die Zugehörigkeit zur Gruppe der Männer Ansehen, Wertgefühl, Respekt, so will sie durch ihre Misogynie eben das mimen, was ihr, ihrer Vorstellung nach, einen sozialen Aufstieg und dadurch auch ein hohes Selbstwertgefühl garantieren würde. Die Regeln und Überzeugungen der Männer nachahmend, glaubt sie, der männlichen Welt nah zu sein, mehr noch, dadurch kann sie sich als ein Teil dieser Welt wahrnehmen. Trotz ihrer gestörten Selbstbewertung hat sie das Gefühl, ein in der patriarchalen Gesellschaft angesehener Mann zu sein.

Doch will sie es wirklich? In ihren Aussagen ist eine Dichotomie, eine Unentschiedenheit sichtbar, wenn sie voller Ernst behauptet:

Ohne mich zurückgesetzt oder verbittert zu fühlen, nehme ich meine Unterlegenheit hin [...]. Meine Rolle hat mir von jeher gepaßt, und ich habe nie versucht, aus ihr auszubrechen [...]. Meine untergeordnete Situation behagt mir vollkommen, da sie mir alle Freuden und sogar Glück beschert hat. Für nichts auf Erden möchte ich den Männern gleichgestellt werden.³⁴

³³ Ebd., S. 81-82.

³⁴ Goll, Claire: *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*. München 1978, S. 160.

Und im selben Atemzug:

Die Weiblichkeit ist unsere einzige Waffe. Wir haben weder die nötigen Körper- noch Geisteskräfte, aber uns bleibt der Charme. Und wenn ich in meinem Leben so viel Erfolg hatte, so nur, weil ich bei jeder Gelegenheit hundertprozentig Frau geblieben bin.³⁵

Claire Goll ist in ihren Beurteilungen und Erinnerungen unentschieden und kurios. Meistens ist sie jedoch skandalös, wie bei dem provokanten Geständnis am Anfang ihrer Memoiren, wenn sie mit enormer Selbstzufriedenheit gesteht:

Ich habe einige Männer geliebt, und sehr viel mehr haben mich geliebt, aber erst mit sechsundsiebzig Jahren hatte ich meinen ersten Orgasmus.

Ungeachtet meiner Abenteuer oder Liebschaften habe ich dieses Alter erreichen müssen, damit ein zwanzigjähriger Junge mich lehrte, daß eine Frau den Liebesakt auch auf andere als die unterwürfige Art erleben kann.³⁶

Claire Goll hat in ihrem Leben ohne Zweifel eine Menge erlebt, vieles jedoch kaum begriffen, einiges selbst zerstört. Obwohl sie mit ihrem literarischen Werk viel Erfolg hatte, brauchte sie immer einen Mann, der ihrer Existenz Sinn geben würde: «Ich bin keine Literatin, die völlig in ihrem Werk aufgeht. Hätte Gott mir die Wahl zwischen einem ungeheuren Talent und einer strahlenden Liebe gelassen, so hätte ich das Herz gewählt. [...] Mein Leben war mit Goll verbunden und hatte nur seinetwegen Sinn»³⁷.

Goll ist stets auf der Suche nach männlicher Bedeutung, nach berühmten Namen, von denen sie einerseits eingeschüchtert ist, andererseits sich ständig positiver Äußerungen und Huldigungen dieser Namen erinnern muss, um doch noch etwas zu sein. In diesem Sinne beginnt sie auch ihre Skandalchronik, ohne dem Leser den leisesten Zweifel daran zu lassen, was für eine außergewöhnliche Person die Autorin ist: «Ich habe große Männer gekannt, sogar Genies: Joyce, Malraux, Saint-John Perse, Einstein, Henry Miller, Picasso, Chagall, Majakowski, Rilke, Montherlant, Cocteau, Dalli, C. G. Jung, Artaud, Lehmbrock, Brancusi ...»³⁸. Die Liste ist nicht vollständig, im Buch werden weitere bekannte Namen genannt.

Es liegen keine kritischen Interpretationen von Golls Leben vor, sie selbst hat dafür gesorgt, dass man nie die (ganze) Wahrheit über sie er-

³⁵ Ebd., S. 158.

³⁶ Ebd., 5.

³⁷ Ebd., 210.

³⁸ Ebd., 5.

fährt, indem sie zahlreiche Dokumente vernichtet und die meisten Übriggebliebenen verfälscht hat. Dementsprechend wurden ihre autobiographischen Romane «Der gestohlene Himmel» (1962) und «Traumtänzerin – Jahre der Jugend» (1971) sowie die Memoiren «Ich verzeihe keinem» (1978) zu den ausführlichsten Informationsquellen über Claire Goll. Autobiographische Schriften sind aber mit Vorsicht zu lesen, vor allem solche, die eine bewusste Denunziation, Übertreibung, literarische Verfremdung und einen nicht mehr rekonstruierbaren Rückblick präsentieren.

Genau wie die Atmosphäre um die Schriftstellerin Claire Goll ist auch die Frau Claire Goll voller Widersprüche. Sie lobt sich selbst, zählt ihre politischen, literarischen und erotischen Erfolge auf, verzichtet dabei nicht auf die Rolle der Muse und Unterworfenen berühmter Männer. Einerseits betont sie ihren Status als autonome Person und freie Liebende, der die Männer zu Füßen liegen, so dass sie mit der Qual der Wahl zu kämpfen hat, andererseits aber leidet sie unter psychosomatischen Krankheiten, Hassausbrüchen und Eifersuchtsattacken, die schließlich zu einem Suizidversuch führen, da ihr Yvan Goll, ihr Gott, Meister und Held, in der freien Liebe nicht nachsteht.

So ist sie Liebende und Hassende, Gedeemütigte und Demütigende, Verletzte und Quälende. Sie ist Täterin und Opfer zugleich. Sie überträgt ihre Minderwertigkeitsgefühle und Unterwürfigkeit mit Vergnügen auf andere Frauen, beruft sich bei ihren eigenen Misserfolgen auf ihr Geschlecht und illustriert weibliche Unvollkommenheit und Niederlagen mit Beispielen aus den Leben anderer Frauen, um eindeutig betonen zu können, dass alle Frauen ein personifiziertes Nichts seien und sie selbst in diesem Fall keine Ausnahme bilde.

Wer ist also diese Frau, diese Schriftstellerin, diese Claire Goll? Eine Misogynin, die alle Frauen hasst und für minderwertig hält? Eine arme, vom femininen Masochismus geleitete Frau, die nach männlicher Achtung und Liebe hungert und alles tun würde, um den Männern näher zu sein?

Vielleicht ist sie aber, dieses Teufelsweib, diese Megäre, diese «[w]ilde, wilde Claire»³⁹ wie man es heute umgangssprachlich sagen würde, ein schlaues Biest, eine Skandalistin, die durch gezielte Provokation das erreicht hat, was sie ihr Leben lang erreichen wollte, auch wenn sie deswegen oft im negativen Licht dargestellt wurde – frühzeitig Legende zu werden und in aller Munde zu sein, sei es nur für eine begrenzte Zeit, aber immer noch!

³⁹ Vgl. Nagel, Wolfgang: *Wilde, wilde Claire ...* In: «Die Zeit (Zeitmagazin)», Nr. 9, 24.2.1978, S. 18-41.

Nicola Bietolini
(Roma)

“Imago” al quadrato. La figura di Charlotte Buff nelle opere goethiane e nel romanzo a tesi «Lotte in Weimar» di Thomas Mann

Il processo di maturazione interiore e poetica nel Goethe preweimariano coincide col graduale e sofferto superamento della crisi stürmeriana e viene catalizzato repentinamente dal convulso precipitare di un’ennesima, tormentata e conflittuale relazione amorosa¹. Goethe si lascia coinvolgere in un rapporto certamente esulante dai limiti etici del *pietismo* con Charlotte Buff, fidanzata con Johann Christian Kestner, nato, per una coincidenza avvertita dallo scrittore come arcana e fatale, nello stesso giorno dell’anno². La redazione autobiografica della passione per questa giovane donna la connota come una fanciulla non dotata di prorompente bellezza, ma virtuosa e sana, animata da una giocosa e rasserenante vitalità, provvista di un innato buon senso pratico e della disponibilità a risolvere i *problemi della vita quotidiana*, ed illustra nitidamente il motivo basilare del legame affettivo, cioè l’esigenza di *colmare il vuoto del cuore*³, a costo di interferire bruscamente ed arditamente *nell’idillio tedesco* consumato dalla giovane coppia di innamorati, che vive in perfetta armonia caratteriale e fisica:

Solche Personen sind nicht allzu sehr mit sich selbst beschäftigt; sie haben Zeit, die Außenwelt zu betrachten, und Gelassenheit genug,

¹ Sulla evoluzione filosofica e la transizione letteraria tra il *quinquennio geniale* e la svolta *umanistica weimariana* in questo contesto critico si rimanda a G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino, 1996, soprattutto pp. 189-355; M. Freschi, *Goethe. L’insidia della modernità*, Donzelli, Roma, 1999, pp. 55-107.

² Cfr. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit* in Id., *Werke in vierzehn Bände*, Hamburger Ausgabe, hrsg. von E. Trunz, Verlag Beck, München, 1981¹⁰, IX, p. 542. D’ora in poi solo HA. Sulla posizione goethiana nei confronti del *pietismo* si segnalano G. Morpurgo Tagliabue, *Tre saggi sul romanzo*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 14-15; G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 236-244; G. Kemper, H. Schneider (Hrsg.), *Goethe und der Pietismus*, Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001.

³ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, pp. 578 e 542-543.

sich nach ihr zu richten, sich ihr gleichzustellen; sie werden klug und verständig ohne Anstrengung, und bedürfen zu ihrer Bildung wenig Bücher. So war die Braut. Der Bräutigam, bei seiner durchaus rechtlichen und zutraulichen Sinnesart, machte jeden, den er schätzte, bald mit ihr bekannt, und sah gern, weil er den größten Teil des Tages den Geschäften eifrig oblag, wenn seine Verlobte, nach vollbrachten häuslichen Bemühungen, sich sonst unterhielt und sich gesellig auf Spaziergängen und Landpartien mit Freunden und Freundinnen ergötzte. Lotte – denn so wird sie denn doch wohl heißen – war anspruchslos in doppeltem Sinne: erst ihrer Natur nach, die mehr auf ein allgemeines Wohlwollen als auf besondere Neigungen gerichtet war, und dann hatte sie sich ja für einen Mann bestimmt, der, ihrer wert, sein Schicksal an das ihrige fürs Leben zu knüpfen sich bereit erklären mochte. Die heiterste Luft wehte in ihrer Umgebung. Ja, wenn es schon ein angenehmer Anblick ist, zu sehen, daß Eltern ihren Kindern eine ununterbrochene Sorgfalt widmen, so hat es noch etwas Schöneres, wenn Geschwister Geschwistern das gleiche leisten. Dort glauben wir mehr Naturtrieb und bürgerliches Herkommen, hier mehr Wahl und freies Gemüt zu erblicken.⁴

Goethe coltiva un legame ambiguo e sfuggente nei confronti di una creatura che avverte vicina alla propria indole, in quanto è perfettamente sintonizzata con il ritmo naturale e cosmico del creato al punto da santificare *il ritorno regolare delle cose esteriori*, simboleggiato dalla alternanza ciclica delle stagioni, *vivendo tutto l'anno come per un unico istante* ed ogni singolo giorno del calendario *come festivo*, immagine radiosa di una costante felicità interiore che rappresenta il bene più ambito per il malcontento ed ipocondriaco *viandante*, insidiato dalla inclinazione latente al fantasticare ed attratto dal miraggio di una precaria ed ondivaga identità⁵.

Goethe è assolutamente consapevole di questa indebita interferenza nel microcosmo pacifico ed armonioso dei due fidanzati, che costituisce un'aperta violazione dell'etica pietista ed ondeggia pericolosamente tra una perversa euforia per la sua smania di seduzione e crolli verticali nella più catastrofica depressione. L'atmosfera psicologica è rischiarata solo dalla contemplazione passiva e morbosa del felice connubio tra i due innamorati, segno latente di una lacerante crisi interiore, affine alle tante già attraversate durante il periodo giovanile, ma contrassegnata da uno smisurato ed esorbitante, *cupō taedium vitae* che *periodicamente ritorna*⁶ e induce lo scrit-

⁴ *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, p. 342.

⁵ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, pp. 543-544.

⁶ Cfr. le lettere a Charlotte Buff del 10 settembre 1772 in J. W. Goethe, *Briefe*, Ham-

tore a paragonare lo spettacolo mirabile della gioia altrui ad un intollerabile e torturante *supplizio di Tantalò*⁷.

L'incapacità di troncare definitivamente la relazione divenuta insostenibile e scandalosa degenera in una serie di contorsioni sentimentali e di elucubrazioni deliranti, puntualmente trascritte nel materiale epistolario che documenta la abissale solitudine interiore e il senso di vuoto cosmico, acuti anche dal recente, affrettato matrimonio dei due innamorati, volto a scongiurare gli effetti incombenti della degenerazione conflittuale del *triangolo filadelfico* pietista, infranto e sconvolto dalla urgenza irrefrenabile di erotismo edonistico che si impossessa di Goethe e minaccia di implodere in esiziali fantasie suicide⁸.

Due fattori, l'uno di carattere *biografico-esistenziale*, l'altro, invece, di ordine *filosofico-culturale*, contribuiscono in misura decisiva, secondo percorsi cronologici diversi e con esiti psicologici distinti, a liberare Goethe dalla ossessione autodistruttiva di *essere amato* e di *sedurre*, interfacce complementari di un animo tormentato bisognoso di assumere i travestimenti sociali ed ufficiali del *viandante* e del *confidente*⁹, destinate ad essere eclissate da un bilancio straordinariamente lucido e risolutivo, una sorta di ripensamento sinottico integrale e illuminante di tutto l'ampio ventaglio di tematiche psicologiche e speculative della temperie artistica giovanile.

Si propaga la notizia del suicidio di Jerusalem, che versa in una situazione relazionale speculare a quella goethiana e induce il poeta ad una sincera ed immediata identificazione simbolica, culminata tuttavia nell'improvviso balenare di un salutare lampo di intuizione autocritica e introspettiva: «la ricerca angosciosa della verità e della eccellenza morale ha minato il suo cuore a tal punto che la passione e le delusioni della vita lo spinsero alla triste decisione»¹⁰. Goethe riconnette nella autobiografia la

burger Ausgabe, 4 Voll., Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1968², p. 134, d'ora in poi HAB; dell'11 settembre 1772, HAB I, pp. 134-135, e dell'8 ottobre 1772, HAB I, p. 135.

⁷ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, p. 49.

⁸ Cfr. lettera 11 dicembre 1772 a Kestner in H. Fischer-Lamberg (a cura di), *Der junge Goethe*, Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 1963-1973, 5 Voll., III, p. 12 D'ora in poi FL Si vedano anche le lettere a Johanna Fahlmer del marzo 1773, FL III, p. 26; a Kestner, 6 aprile 1773, HAB I, p. 145; a Lotte e Johann Kestner del 6 aprile 1773, FL III, pp. 29-30.

⁹ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, pp. 520-521; cfr. anche lettera a Katharina Fabricius² del 27 giugno 1770, HAB I, pp. 109-110. Per la bipolarità *viandante/confidente* nell'immaginario poetico pre-weimariano cfr. G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 140-187.

¹⁰ Lettera a Sophie La Roche del 9 novembre 1772, FL III, p. 10, trad. it. in G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., p. 212.

scoperta agghiacciante delle conseguenze nefaste originate dalla sindrome depressiva, esasperata dalla dilagante *Schwärmerei*, alla notizia del raccapricciante suicidio perpetrato dallo sventurato studente, eleggendolo a capro espiatorio, a figura premonitrice provvidenziale che scongiura lo scrittore dal subire una sorte analoga e ne disattiva, secondo modalità proiettive carttiche, la latente carica autolesionista, mediante un'identificazione subliminale:

Auf einmal erfahre ich die Nachricht von Jerusalem's Tode, und, unmittelbar nach dem allgemeinen Gerüchte, sogleich die genaueste und umständlichste Beschreibung des Vorgangs, und in diesem Augenblick war der Plan zu "Werthern" gefunden, das Ganze schoss von allen Seiten zusammen und ward eine solide Masse, wie das Wasser im Gefäß, das eben auf dem Punkte des Gefrierens steht, durch die geringste Erschütterung sogleich in ein festes Eis verwandelt wird.¹¹

Jerusalem's Tod, der durch die unglückliche Neigung zu der Gattin eines Freundes verursacht ward, schüttelte mich aus dem Traum, und weil ich nicht bloß mit Beschaulichkeit das, was ihm und mir begegnet, betrachtete, sondern das Ähnliche, was mir im Augenblicke selbst widerfuhr, mich in leidenschaftliche Bewegung setzte.¹²

Goethe viene avviato contestualmente dall'amico Merck allo studio della filosofia di Spinoza, mediante il prestito dell'*Etica* la cui lettura intriga sommamente il giovane scrittore e lo coinvolge in un assiduo e frenetico lavoro intellettuale di interpretazione esegetica, spronandolo a sviscerare in profondità il complesso contenuto della dottrina naturale elaborata dal pensatore olandese¹³. Nella autobiografia rievoca con profonda gratitudine questa svolta decisiva della sua formazione psicologica ed intellettuale che gli consente di superare la crisi esistenziale e morale, purificando le passioni naturali dalle velleità egoiste e dal narcisismo possessivo, in vista di una conoscenza pura e disinteressata, fonte divina dell'equilibrio e della pace interiore, generatrice di beatitudine spirituale:

Dieser Geist, der so entschieden auf mich wirkte, und der auf meine ganze Denkweise so großen Einfluß haben sollte, war Spinoza. Nachdem ich mich nämlich in aller Welt um ein Bildungsmittel meines wunderlichen Wesens vergebens umgesehen hatte, geriet ich endlich

¹¹ *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, p. 585.

¹² *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, p. 587.

¹³ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA X, pp. 35-36; 76-80 e la lettera a Friedrich Höpfnér del 7 aprile [maggio] 1773, HAB I, p. 148.

an die “Ethik” dieses Mannes. Was ich mir aus dem Werke mag herausgelesen, was ich in dasselbe mag hineingelesen haben, davon wüßte ich keine Rechenschaft zu geben, genug, ich fand hier eine Beruhigung meiner Leidenschaften, es schien sich mir eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt aufzutun. Was mich aber besonders an ihn fesselte, war die grenzenlose Uneigennützigkeit, die aus jedem Satze hervorleuchtete. Jenes wunderliche Wort: «Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe», mit allen den Vordersätzen, worauf es ruht, mit allen den Folgen, die daraus entspringen, erfüllte mein ganzes Nachdenken. Uneigennützig zu sein in allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so daß jenes freche spätere Wort: «Wenn ich dich liebe, was geht’s dich an?» mir recht aus dem Herzen gesprochen ist. Übrigens möge auch hier nicht verkannt werden, daß eigentlich die innigsten Verbindungen nur aus dem Entgegengesetzten folgen. Die alles ausgleichende Ruhe Spinozas kontrastierte mit meinem alles aufregenden Streben, seine mathematische Methode war das Widerspiel meiner poetischen Sinnes- und Darstellungsweise, und eben jene geregelte Behandlungsart, die man sittlichen Gegenständen nicht angemessen finden wollte, machte mich zu seinem leidenschaftlichen Schüler, zu seinem entschiedensten Verehrer. Geist und Herz, Verstand und Sinn suchten sich mit notwendiger Wahlverwandtschaft, und durch diese kam die Vereinigung der verschiedensten Wesen zustande.¹⁴

Il titanismo geniale goethiano viene bollato all’indice secondo la rilettura moderna in chiave cosmica e universale della dottrina panteista spinoziana¹⁵.

Questo bruciante e esaustivo processo di maturazione umana e creativa viene tradotto con mirabile rapidità di scrittura estetica e magistrale padronanza narrativa nel primo importante capolavoro goethiano, *Die Leiden des jungen Werthers*, che imprime un indirizzo inusitato e critico, distinto dal convenzionale *autobiografismo letterario* imperante nella cultura illuminista, all’abusato e inflazionato genere del romanzo sentimentale settecentesco

¹⁴ *Dichtung und Wahrheit*, HA X, pp. 35-36. Per il commento critico cfr. G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 253-256; 284-295; 315-316; 335-336 n; M. Bollacher, *Der junge Goethe und Spinoza*, Tübingen, Niemeyer, 1969.

¹⁵ A titolo esemplificativo per la rilettura goethiana in chiave estetica e morale della dottrina *etica spinoziana* si confrontino J. W. Goethe, *Zum Shakespeare-Tag*, HA XII, pp. 226-227; *Dichtung und Wahrheit*, HA X, pp. 45-48; 78-79. Per l’approfondimento critico rimandiamo a R. Ch. Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe*, München, Wilhelm Fink, 1969-1979, 2 Voll., II, pp. 57-97; 210-287; M. Bollacher, *Der junge Goethe und Spinoza*, cit., pp. 49-135; 167-191; B. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 5-62.

in forma epistolare¹⁶. L'opera rappresenta, per ammissione esplicita dello stesso autore, la sintesi estetica e filosofica, originale e armonica, tra il congestionato vissuto personale goethiano, risucchiato pericolosamente nel cono d'ombra dello *spleen*, ma uscito indenne dal turbinoso vortice emozionale, e la vicenda esemplare e istruttiva di Jerusalem, che influisce in senso benefico sulla fragile salute spirituale dello scrittore, fungendo da antidoto apotropico contro il rischio incombente della autodistruzione fisica e morale¹⁷.

Non è questa la sede per inoltrarsi nelle svariate prospettive interpretative dell'opera. Basti riflettere sulle numerose attestazioni autocritiche goethiane, contemporanee alla stesura del romanzo, scritto di getto in preda ad uno slancio creativo prodigioso in appena *quattro settimane, quasi inconsciamente, come un sonnambulo*¹⁸, che concordano tutte nel proclamare il distacco netto ed inequivocabile tra lo scrittore ed il protagonista, il cui *edonismo sentimentale* misto a stati aberranti di *malumore* e di *euforia* rappresenta la proiezione retrospettiva, a carattere prettamente confessionale e catartico, di uno stadio conflittuale ormai superato¹⁹. Goethe dimostra di avere esorcizzato a livello etico ed estetico il suo latente wertherismo grazie al prezioso apporto protettivo della dottrina naturalistica spinoziana relativa alla *moderazione delle passioni* ed al loro legittimo orientamento *virtuoso* ai fini della autorealizzazione piena e gioiosa delle potenzialità individuali nel rispetto della *libertà* interiore e materiale altrui²⁰.

¹⁶ Sulla relazione tra *autobiografia* e *autorappresentazione* in *Dichtung und Wahrheit* cfr. K.-D. Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1976, pp. 242-332.

¹⁷ Cfr. le lettere a Kestner del 12 giugno 1773, HAB I, p. 149 e del 15 settembre 1773, HAB I, pp. 150-153; *Die Leiden des jungen Werthers*, HA VI, pp. 44-45; 76-77; 94-95. Per una sintesi delle varie interpretazioni del romanzo in relazione alla sua dimensione *autobiografica e/o autocritica* si passino in rassegna, G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 227-257; M. Freschi, *Goethe. L'insidia della modernità*, cit., pp. 65-76; M. Ponzi, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, Roma, Lithos Editrice, 1997, pp. 27-47; M. Freschi, *Il "Werther" e la crisi dello "Sturm und Drang"*, Roma, Bulzoni, 1972; L. Mittner, *Il "Werther" romanzo antiwertheriano* in Id., *La letteratura tedesca del Novecento con tre saggi su Goethe*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 44-90.

¹⁸ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, p. 587.

¹⁹ Cfr. a titolo esemplificativo le lettere a Friedrich Schönborn del 1° giugno-4 luglio 1774, HAB I, pp. 161-162; a Johann Christian Kestner del marzo 1774, FL IV, p. 9; ai coniugi Kestner del 23 settembre 1774, FL IV, pp. 249-250; a Kestner del 21 novembre 1774, HAB I, pp. 173-174. Sulla *malinconia* goethiana si comparino M. Ponzi, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, cit., pp. 139-200; *passim*; H. J. Schings, *Melancholie und Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1977; W. Lepenies, *Melanconia e società*, trad. it. (*Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972), Napoli, Guida, 1985.

²⁰ Cfr. B. Spinoza, *Opera. Werke*, hrsg. von K. Blumenstock, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 2 Voll., II, pp. 260-280; 310-312.

La fortuna europea clamorosa del romanzo, investito dal pubblico di un'arbitraria valenza programmatica filoesentimentale e spacciato erroneamente per il manifesto indiscusso della *sensibilità assoluta* e della ribellione irrazionalista all'ordine illuminista²¹, coincide anche con la *frattura* repentina e traumatizzante tra l'intenzione estetica dell'*autore* e la ricezione culturale del *pubblico*. Goethe si confronta con la sua concezione ambivalente di *demonico*, indissolubilmente legata al *genio*, ma oscillante perennemente tra divino e satanico, forma primigenia naturale e dotata di un potere attrattivo eccezionale ed irresistibile, ma anche ingovernabile e pernicioso²².

Lo scrittore, costernato e resipiscente per l'effetto traumatico sortito dalla propagazione del romanzo, svela a Kestner il carattere fittizio ed espiatorio di Werther, il suo ruolo catartico di mera proiezione sacrificale, secondo un'impostazione analitico-morale di stampo squisitamente psicologico-ermetico, caratterizzata dalla insistenza cruciale sulla *malinconia*²³, archetipo semantico ricorrente nelle trattazioni mediche illuministe, che rappresenta la matrice originaria di tutte le patologie emotive giovanili dell'irrequieto ingegno tedesco. Il tono concitato e supplichevole della lettera rivela che il mittente si prodiga strenuamente a combattere la latente ossessione wertheriana ed a individuare, secondo le teorie diagnostiche correnti, la radice escatologica del suo male morale come *esalazione di vapori*, destinata ad essere *dissipata* e paragonata ad una componente fisiologica destabilizzante, che va rimossa accuratamente a scopo terapeutico dal proprio *tessuto organico*; Goethe postula un processo di *catarsi* fondato sulla sintonia spirituale con l'amico fraterno e sulla valorizzazione retroattiva della dimensione *gratuita* e *disinteressata*, pura e benefica, insita nella relazione con Lotte, che si riassesta magicamente al vertice ideale del triangolo pietista e si conforma nuovamente ai dettami etici spinoziani²⁴:

²¹ Sulla fortuna del *Werther* si consultino M. Ponzi, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, cit., pp. 7-26; K. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden, Athenaeon, c1975; M. Freschi, *Il "Werther" e la crisi dello "Sturm und Drang"*, cit., pp. 95-124.

²² Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA X, pp. 28-34.

²³ Cfr. lettera a Friedrich Schönborn del 1° giugno-4 luglio 1774, HAB I, pp. 161-162; lettera a Johann Christian Kestner del marzo 1774, FL IV, p. 9; lettere ai coniugi Kestner del 23 settembre 1774, FL IV, pp. 249-250; lettera a Kestner del 21 novembre 1774, HAB I, pp. 173-174.

²⁴ Sulla nozione spinoziana di *Uneigennützigkeit* e la sua elaborazione per la purificazione della relazione con Lotte cfr. la lettera a Kestner del Natale 1773, HAB I, pp. 155-157, e *Dichtung und Wahrheit*, HA X, p. 35.

O könnt ich dir an Hals springen, mich zu Lottens Füßen werfen, Eine, Eine Minute, und all all das sollte getilgt, erklärt seyn was ich mit Büchern Papier nicht aufschliessen könnte! O ihr Ungläubigen würd ich ausrufen! Ihr Kleingläubigen! Könntet ihr den tausendsten Theil fühlen, was Werther tausend Herzen ist, ihr würdet die Unkosten nicht berechnen die ihr dazu hergebt! [...] Bruder lieber Kestner! Wollt ihr warten so wird euch geholfen. Ich wollt um meines eignen Lebens Gefahr willen Werthern nicht zurück rufen, und glaub mir, glaub an mich, deine Besorgnisse deine Gravamina, schwinden wie Gespenster der Nacht wo du Geduld hast, und dann – binnen hier und einem Jahr versprech ich euch auf die lieblichste einzigste innigste Weise alles was noch übrig seyn mögte von Verdacht, Missdeutung pp im schwäzzenden Publikum! obgleich das eine Heerd Schwein ist, auszulöschen, wie ein reiner Nordwind, Nebel und Dufft. – Werther muss – muss seyn! – Ihr fühlt ihn nicht, ihr fühlt nur mich und euch, und was ihr angeklebt heisst – und truz euch – und andern – *eingewoben* ist – Wenn ich noch lebe, so bist du’s dem ich’s dancke – bist also nicht Albert – Und also –

Gib Lotten eine Hand ganz warm von mir, und sag ihr: Ihren Nahmen von Tausend heiligen Lippen mit Ehrfurcht ausgesprochen zu wissen, sey doch ein Aequivalent gegen Besorgnisse, die einen kaum ohne alles andre im gemeinem Leben, da man jeder Baase ausgesetzt ist, lange verdriesen würden. [...]

O du! Hast nicht wie der Mensch dich umfasst dich tröstet – und in deinem in Lottens Werth Trost genug findet, gegen das Elend das schon euch in der Dichtung schröckt. Lotte ich wohl – Kestner du – habt mich lieb – Und nagt mich nicht.²⁵

Il presentimento della incombente aberrazione dall’ordine naturale preserva Goethe dal rischio di precipitare nel baratro della *Schwärmerei* più esiziale e rovinosa. La raffigurazione di Lotte trascolora gradatamente dalla tonalità drammatiche ed accese della finzione romanzesca alle composte e spente sfumature cromatiche della rappresentazione autobiografica, obiettiva e distaccata, di un elemento femminile un tempo preminente nell’immaginario goethiano, ma relegato progressivamente ad un ruolo marginale e scalzato dalla presenza autorevole e dominante della musa ispiratrice del progressivo itinerario filosofico ed esistenziale post-wertheriano verso il classicismo umanistico weimariano: Charlotte von Stein²⁶.

²⁵ Lettera a Kestner del 21 novembre 1774, HAB I, pp. 173-174.

²⁶ Tra le numerose lettere alla von Stein si segnalano quelle del 7 ottobre 1776, HAB I, p. 229; del 12 marzo 1781, HAB I, p. 350; inizio gennaio 1776?, HAB I, p. 204; 16 giugno 1777, HAB I, p. 233; cfr. inoltre la lettera a Lavater del 20 settembre 1780, HAB, I,

Nelle riflessioni riguardanti la natura e le implicazioni poetiche del romanzo, Goethe distingue nettamente le componenti estetiche e filosofiche intrinseche alla *genesì* dell’opera – alla quale ammette di avere *prestato* la propria esperienza *sensibile*, solo per trasformarla, tuttavia, in un *meraviglioso insieme* poetico – dalla sua *fortuna* interpretativa estrinseca e fuorviante, che elude la struttura creativa del romanzo, contrassegnata dalla *innocente mistura di verità e bugie*, avvertibile, secondo una confidenza intima del poeta stesso, dagli stessi modelli reali della finzione autobiografica, i coniugi Kestner²⁷. Lotte viene elogiata per la sua disposizione virtuosa e recupera la originaria valenza positiva per la integrità etica e l’equilibrio psichico del poeta, pregiudicata solo estemporaneamente dalla tempestosa quanto passeggera ondata passionale, ma riattivata subitaneamente dall’incantevole e immunizzante fenomeno naturale della *procreazione* che rende la partoriente indissolubilmente legata al talamo familiare e sostanzialmente invulnerabile alle insidie della seduzione:

Gut liebe Lotte, einen Blick auf Sie und Ihre kleinen, und das liebe Männgen, aus der all der herrlichen Natur aus, mitten unter dem edlen Geschlecht das seiner Väter nicht ganz unwerth seyn darf, obs gleich auch Menschen sind hüben und drüben. [...]
Nicht wahr Sie haben mich noch ein bisgen lieb und so halten Sie’s und küssen Ihren Mann auch von mir u. Ihre Kleinen.²⁸

Come nota argutamente Derek Bowman nel suo studio sulla genesi e la struttura di *Dichtung und Wahrheit*, nell’episodio di Lotte Goethe non ricorre, contrariamente alle sue abitudini stilistiche autobiografiche, alla impostazione rappresentativa *drammatica*, ma alla *mimesi artistica* di secondo grado, riducendo al minimo indispensabile i particolari descrittivi e rimandando idealmente il lettore alla già diffusa e acclarata fonte romanzesca; i temi cruciali, dal suicidio come problema etico, al ruolo decisivo e provvidenziale del sacrificio di Jerusalem, fino alla endemica tara genetica della *Melancholie* tardo-settecentesca, sono ridiscussi e sviscerati con lucida im-

pp. 323-325. Per un inquadramento critico si consultino G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 339-355; M. Freschi, *Goethe*, cit., pp. 103-107.

²⁷ Cfr. le lettere ai Lavater del 26 aprile 1774, HAB I, p. 159 e a Gottlieb Friedrich Ernst Schönborn del 1 giugno-4 luglio 1774, HAB I, pp. 161-162; la lettera ai coniugi Kestner dell’ottobre 1774, HAB I, pp. 170-171.

²⁸ Lettera a Charlotte Kestner del 19 giugno 1774, HAB I, pp. 184-185. Vedi anche la lettera a Kestner del 28 settembre 1777, HAB I, p. 238.

passibilità filosofica e distacco analitico, alla stregua di cristallizzati e neutralizzati *topoi* retorici²⁹.

Emerge nettamente la radicale divergenza di strategia rappresentativa che contraddistingue la transizione guidata e graduale di Lotte da personaggio riflesso e passivo ad occasionale ma provvidenziale musa ispiratrice. La rappresentazione della Buff nella trasposizione autobiografica confuta la interpretazione corrente dell'episodio tragico romanzesco, frain-teso come apologia del suicidio passionale e promosso indebitamente a manifesto trionfale della *Empfindsamkeit* più eslege e totalizzante dalla ondata irrefrenabile di idolatri del wertherismo³⁰. Goethe restituisce la figura reale di Lotte al suo ruolo consueto e rassicurante di *confidente* ritrovata e riconciliata dopo la burrascosa parentesi erotica ed emotiva e la tratteggia con toni pacati e distaccati, immuni da contaminazioni stürmeriane o da empiti improvvisi di *Schwärmerei*. Sotto l'impulso catartico ad immortalare in aggraziate e equilibrate forme plastiche le proprie urgenze emotive ormai in via di risoluzione, la icona simbolica delle pacificate tempeste emotive giovanili viene addirittura innalzata a modella esemplare per una raffigurazione artistica in chiave neoclassica ed armoniosa della bellezza femminile, conforme ai principi virtuosi ed idealizzanti della *kalokagatia* shaftesburiana³¹, che attenua nettamente i contorni inquietanti e rapinosi delineati nel corrispettivo personaggio romanzesco femminile, oggetto di un culto insanamente estatico e torbidamente feticista:

Bei meiner Arbeit war mir nicht unbekannt, wie sehr begünstigt jener Künstler gewesen, dem man Gelegenheit gab, eine Venus aus mehreren Schönheiten herauszustudieren, und so nahm ich mir auch die Erlaubnis, an der Gestalt und den Eigenschaften mehrerer hübschen Kinder meine Lotte zu bilden, obgleich die Hauptzüge von der geliebtesten genommen waren.³²

²⁹ Cfr. D. Bowman, *Life into autobiography. A study of Goethe's "Dichtung und Wahrheit"*, Herbert Lang & Co. Ltd., Bern, 1971, p. 118.

³⁰ Sul *wertherismo* si consultino M. Ponzi, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, cit, pp. 7-26; K. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden, Athenaion, c1975; M. Freschi, *Il "Werther" e la crisi dello "Sturm und Drang"*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 95-124.

³¹ In merito alla contrapposizione tra *kalokagatia* e *Reproduction*, tesi tutta interna al versante spinoziano della filosofia estetico-morale goethiana, si confrontino la lettera a Jacobi del 21 agosto 1774, HAB I, p. 166, e *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrem wahren Natur und besten Anwendung, betrachet von J. G. Sulzer*, HA XII, pp. 18-20.

³² *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, p. 593.

Ich sollte nach wie vor die Wahrhaftigkeit der Leiden Werthers und den Wohnort Lottens bezeugen, welchem Ansinnen ich mich nicht auf die artigste Weise entzog, dagegen die Kinder um mich versammelte, um ihnen recht seltsame Märchen zu erzählen, welche aus lauter bekannten Gegenständen zusammengesonnen waren.³³

Il ridimensionamento rigoroso e sistematico dell'elemento concupiscente e incontrollabile della sensualità nel rapporto bipolare tra Goethe e la sposa dell'amico smentisce clamorosamente la presunta aderenza autobiografica della trasposizione romanzesca, segnata invece da un intendimento prettamente poetico, che tende a consentire al lettore di compenetrarsi pienamente nell'*alter ego* negativo dell'autore, la voce narrante di Werther:

Ich bot einem hiesigen guten, schönen, übrigens unbedeutenden Mädchen die Hand, und es wurde ausgemacht, dass ich eine Kutsche nehmen, mit meiner Tänzerin und ihrer Base nach dem Orte der Lustbarkeit hinausfahren und auf dem Wege Charlotten S ... mitnehmen sollte.³⁴

Auf eine solche Weise brachte er Charlotten diesen Morgen erst in die heiterste Laune, dann durch anmutige Gesprächswendungen ganz aus der Fassung, sodass sie zuletzt ausrief: «du willst gewiss, dass ich das, was ich dem Ehemann versagte, dem Liebhaber zugestehen soll.»³⁵

Goethe deforma artisticamente l'incresciuto episodio e lo riduce a mero pretesto letterario per una bruciante e impetuosa confessione sentimentale, concepita con la recondita e sovente incompresa aspirazione a raggiungere un grado di oggettivazione della sfera estetico-esistenziale straordinariamente *intenso*, al punto da annullare magicamente la distinzione tradizionale tra il *poetico* e il *reale*³⁶. La ricezione erronea e tendenziosa da parte del pubblico induce l'autore a rettificare il punto di vista romanzesco, spacciato ingiustamente per resoconto *documentario*, ed a ripristinare il diaframma *estetico* che lo obbliga a prendere le distanze dalla confessione fittizia wertheriana. Goethe ricorre a criteri rappresentativi autocritici per illustrare, mediante le tecniche estranianti e relativizzanti della narrazione epistolare, plasmata in termini didascalici ed esemplari, non più la inattuale

³³ *Dichtung und Wahrheit*, HA X, p. 28. Si confronti *a contrario* *Die Leiden des jungen Werther*, HA VI, pp. 89-101.

³⁴ *Die Leiden des jungen Werther*, HA VI, p. 20.

³⁵ *Die Leiden des jungen Werther*, HA VI, p. 250.

³⁶ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, HA IX, pp. 587-592.

situazione autobiografica, ma la cogente crisi wertheriana, di cui lo scrittore prende in esame solo ed unicamente l'esito positivo e terapeutico che investe implicitamente l'abiura e la liquidazione definitiva dell'*assolutismo sentimentale*³⁷.

L'approccio di Mann al polivalente triangolo affettivo ed erotico goethiano, generatore del nucleo *narcisistico-malinconico* proiettato nella costruzione epistolare del *Werther*³⁸, si sostanzia di due direttive teoriche e programmatiche fondamentali. Da un lato, spicca la celebrazione fastosa e solenne del *mito geniale* eletto ad idolo assoluto dello spirito universalistico germanico; dall'altro, traspare la elevazione predeterminata della immagine sentimentale effimera e parentetica di Lotte a *nume tutelare* della formazione spirituale di Goethe. L'oggetto fugace ed accidentale delle morbose attenzioni giovanili viene valorizzato come il viatico figurale e simbolico della iniziazione ascendente di Goethe, in realtà scandita da svariati stadi evolutivi distinti e successivi, dal provvisorio stato di eclettismo anarcoide e pesantemente compromesso da ipoteche nichiliste di ascendenza stürmeriana, fino al fatidico compimento della sua eccezionale missione rigeneratrice dell'umanità³⁹.

Secondo la ricostruzione sicuramente tendenziosa e anticonvenzionale

³⁷ Per questa interpretazione comparativa della prospettiva metodologica rappresentativa del materiale biografico nel *Werther* ed in *Dichtung und Wahrheit* rimandiamo a K.-D. Müller, *Autobiographie und Roman*, cit., pp. 310-318.

³⁸ Per questa aporia sentimentale wertheriana cfr. G. Baioni, *Il giovane Goethe*, cit., pp. 232-244.

³⁹ Sulla appropriazione del paradigma ideale goethiano da parte della poetica costruttiva in fieri manniana si segnalano B. Blume, *Thomas Mann und Goethe*, A. Francke Verlag, Bern, 1949; H. Lehnert, *Nihilismus der Menschenfreundlichkeit: Thomas Manns Wandlung und sein Essay Goethe und Tolstoi*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, c1991; H. Ohl, *Riemers Goethe: Zu Thomas Manns Goethes Bild* in "Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft" XXVII (1983), pp. 381-395; W. R. Beyer, *Goethe im Themenfeld vom Flüchtlingsgesprächen* in "Goethe-Jahrbuch" XCVIII (1981), pp. 156-178. Sul romanzo cfr. in ordine cronologico discendente W. Soldan, A. Soldan, *Lotte in Weimar, oder eine Zwischenstation Thomas Manns auf dem Wege zu sich* in "Orbis Litterarum" LI (1996), pp. 178-190; E. Klessmann, *Lotte in Weimar* in "Thomas-Mann-Jahrbuch" IV (1991), pp. 45-57 R. Lehnert, *Dauer und Wechsel der Autorität: "Lotte in Weimar" als Werk des Exils* in E. Heftrich (pref.), H. Wysling (pref.), *Internationales Thomas-Mann-Colloquium in Lübeck 1986*, Francke, Bern, 1987, pp. 30-52; J. Seidel, *Die Position des "Helden" im Roman: Zur Figuralstruktur in Thomas Manns "Lotte in Weimar"* in "Goethe Jahrbuch" CIII (1986), pp. 207-234; B. Molinelli-Stein, *Grosse als Gewissensfrage: Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu Thomas Manns Roman Lotte in Weimar* in "Goethe-Jahrbuch" XCVIII (1981), pp. 182-224. Vedi anche B. Blume, *Thomas Mann und Goethe*, cit., pp. 91-1115.

operata da Mann la tensione creativa goethiana funge da cursore dinamico graduale tra le polarità antitetiche della *gewöhnlicher Weg* e della *Genialer Weg*:

Zum Leben gibt es zwei Wege, der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der *geniale Weg*!⁴⁰

Il persistente richiamo a idee e formule filosofiche di ascendenza goethiana testimonia di una latente identificazione da parte di Mann con il genio tedesco per eccellenza ed adombra una sovrapposizione idealizzante della propria ricerca della identità individuale alla analoga scepsi escatologica perseguita dal suo *modello* virtuale e trascendentale di *artista universale*, che si interroga sulla realizzazione completa dell'uomo nel mondo e pondera minuziosamente le modalità più idonee per calibrare in termini armonici la relazione biunivoca tra *personalità* singola e contesto *generale*:

Es war das Vor-Bild in einem anderen und letzten Sinn, das Ur-Bild, das Über-Bild, das eigene Wesen ins Vollkommene projiziert, die Möglichkeit einer Liebe und Hingebung überdies, in der das Persönlichste mit dem Allgemeinen verschmolz.⁴¹

Mann approda ad una sintesi peculiare della ricerca goethiana di un senso ultimo della realtà all'insegna di un umanesimo individualista e protestante, antidogmatico e filospinoziano, catalizzando la revisione critica del suo pensiero filosofico sul centro di gravità del *classicismo antinazionalistico* weimariano, connotato dall'autore delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* come baluardo insormontabile della *libertà personale* congeniale alla cultura tedesca, in linea di continuità ideale con la riforma metafisico-religiosa *luterana*, tradotta in concreta ed operosa *educazione* etica, laica e naturale:

Und dem Format, dem Wesen nach, als Verkörperung großen Deutschtums, gehört wahrhaftig Goethe mehr mit Luther zusammen als mit dem Humanisten [...]⁴²

Aber das Ereignis Goethe's war eine neue Bestätigung der Legitimität des Einzelwesens, das große künstlerische Erlebnis Deutschlands, nach dem metaphysisch-religiösen, das Luther gebracht hatte: ein Erlebnis der Bildung und der Sinnlichkeit, menschlich durchaus, fremd

⁴⁰ T. Mann, *Der Zauberberg* in Id., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974, IX, p. 382.

⁴¹ T. Mann, *Goethe-Kalender*, 1933, p. 35, citato da B. Blume, *Thomas Mann und Goethe*, cit., p. 27.

⁴² T. Mann, *Goethe und Tolstoj* in Id., *Versammelte Werke*, cit., IX p. 135.

aller Abstraktion, feind aller Ideologie, der patriotischen zuerst und aller politischen überhaupt.⁴³

Mann rappresenta un'immagine olimpica di Goethe, che contempla con filosofico distacco e impareggiabile saggezza l'*alter ego* sacrificale wertheriano, simulacro catartico del burrascoso titanismo giovanile; il profilo goethiano all'interno del romanzo risente in misura determinante della sua investitura a cultore devoto e ossequioso della *Humanität* ecumenica e filantropica, non *antropocentrica* né *evoluzionista*, ma semplicemente *universalistica* e *naturalistica*:

Goethe neigt sich vor der "sittlichen Kultur" des Christentums, das heißt: vor seiner Humanität, seiner sittigend-antibarbarischen Tendenz.⁴⁴

Indem Goethe, als Spinozaschüler, die natürlichen Endursachen und -zwecke als anthropomorphische Erdichtungen verstand, entfernte er sich von einer anthropozentrischen Humanität, den emanzipatorischen Menschlichkeitsbegriff, der alles teleologisch auf sich bezieht und in der Kunst eine Dienerin des menschlich Nützlichen sieht.⁴⁵

Da queste considerazioni teoriche si evince più nitidamente la strategia apologetica che presiede alla struttura narrativa e ne influenza non solo gli aspetti *storico-culturali*, ma anche e soprattutto la concezione *metaforico-figurale*. Mann eleva la attempata protagonista ad una statura morale ed ideale addirittura adeguata a fungere da spirito critico e da voce giudicante nel quadro della rappresentazione estetica e ideologica mediata della evoluzione poetica e psicologica goethiana. Lotte spezza l'incantesimo wertheriano che la cristallizza nel simulacro idilliaco-sentimentale ed emerge prepotentemente alla ribalta come entità autonoma ed orgogliosa di rivendicare la propria identità biografica e psicologica indipendentemente dalla finzione romanzata, al punto da smontarne ironicamente i surrettizi meccanismi mistificanti e depistatori:

Das dem "Werther" zugrunde liegende Erlebnis, die idyllisch-schmerzliche Geschichte von Goethe's Liebe zu Lotte Buff, der lieblichen Amtmannstochter zu Wetzlar an der Lahn, ist ebenso berühmt geworden wie der Roman selbst, und das mit Recht, denn große Teile des Buches decken sich vollständig mit der Realität, sind eine getreue und unveränderte Abschrift von ihr.⁴⁶

⁴³ T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* in Id., *Versammelte Werke*, cit., XII p. 279.

⁴⁴ T. Mann, *Goethe und Tolstoi* in Id., *Versammelte Werke*, cit., IX, p. 124.

⁴⁵ Ivi, p. 135.

⁴⁶ T. Mann, *Goethe's Werther* in Id., *Gesammelte Werke*, cit., IX, p. 643.

Lotte hat ihn zweifellos geliebt, aber als gescheites, vernünftiges Mädchen, das wusste, was es wollte, ihr Gefühl für ihn ebenso im Zaum zu halten gewusst, wie sie seine irrlichernde Leidenschaft, die sich nicht immer verbarg, im Zaume und bei Verstande zu halten wusste.⁴⁷

«– so bleibt doch völlig unangetastet die andere, mit jener sich überkreuzende und von ihr untrennbare, – die Identität mit sich selbst, will sagen: mit jener ebenfalls legendären Person, von welcher der große Mann uns noch kürzlich in seinen Erinnerungen ein so innig Bildnis gemacht hat, und wenn Frau Hofrätin nicht bis aufs letzte Titelchen die Lotte Werthers sind, so sind Sie doch aufs Haar und ohne jeden Abzug die Lotte Go–»⁴⁸

Frau Hofrätin müssen begreifen – man steht unverhofft vor dem Urbilde, es ist einem beschieden, an der Quelle selbst – man muss es wahrnehmen, man darf es nicht ungenützt – Frau Hofrätin, nicht wahr, jenes letzte Gespräch vor Werthers Abreise, jene herzaufwühlende Scene zu dritt, wo von der seligen Mutter die Rede war und von der Todestrennung und Werther Lottens Hand festhält und ausruft: wir werden uns wiedersehen, uns finden, unter allen Gestalten werden wir uns erkennen! nicht wahr, sie beruht auf Wahrheit, der Herr Geheime Rat hat’s sich erfunden, es hat sich wirklich so zugetragen?!

«Ja und nein, mein Freund, ja und nein», sagte die Bedrängte gütig, mit zitterndem Kopfe.⁴⁹

Lotte viene trasformata in una donna saggia e matura, dotata di spirito arguto ed ansiosa di riconquistare, in un confronto diretto con il suo corteggiatore di un tempo, la dignità negata e lo spessore umano minimizzato nel ruolo marginale e subordinato riservatole nella gerarchia narrativa del *Werther*. La incarnazione delle passioni insane giovanili dell’allora imberbe virgulto letterario si pavoneggia nel suo ruolo eminente di *consigliera* per misurarsi alla pari con Goethe in persona, a sua volta immortalato nella consolidata veste ufficiale di vate tedesco, giunto al culmine della sua cavalcata trionfale ed inarrestabile, dalla tormentosa ed incerta parentesi giovanile fino alla prestigiosa e fastosa celebrazione della sua sfolgorante carriera pubblica e letteraria. Mann focalizza le allusioni dei personaggi che appartengono alla cerchia di amicizie goethiane sull’apogeo intellettuale e creativo del poeta germanico più rappresentativo della sua epoca, laureato ed incensato da innumerevoli tributi onorifici e pubblici, certo inimmagi-

⁴⁷ Ivi, p. 645.

⁴⁸ T. Mann, *Lotte in Weimar* in Id., *Gesammelte Werke*, cit., II, p. 379.

⁴⁹ Ivi, pp. 381-382.

nabili per l'apprendista scrittore timido ed impacciato, raffigurato nell'eclissato *alter ego* poetico all'interno dell'instabile e tempestoso triangolo relazionale anti-pietista:

«Dennoch, Frau Hofrätin, und gerade um die herzbewegende Neuigkeit zu vervollständigen, wage ich es, um Vergebung zu bitten für noch eine einzige Frage ... Vierundvierzig Jahre! Und Frau Hofrätin haben den Herrn Geheimen Rat in diesen vierundvierzig Jahren nicht wiedergesehen?»

«So ist es, mein Freund», antwortete sie. «Ich kenne den jungen Rechtspraktikanten Doktor Goethe aus der Gewandsgasse zu Wetzlar. Den Weimarischen Staatsminister, den großen Dichter Deutschlands habe ich mit Augen gesehen.»⁵⁰

Was jemand ihr einst geschrieben, auf einem Abschiedszettel: «und ich, liebe Lotte, bin glücklich, in Ihren Augen zu lesen, Sie glauben, ich werde mich nie verändern →», ist der Glaube unserer Jugend, von dem wir im Grunde niemals lassen, und daß er Stich gehalten habe, dass wir immer dieselben geblieben, daß Altwerden ein Körperlich-Äußerliches sei und nichts vermöge über die Beständigkeit unseres Innersten, dieses närrischen, durch die Jahrzehnte hindurchgeführten Ich, ist eine Beobachtung, die auszustellen unseren höheren Tagen nicht mißfällt, – sie ist das heiterverschämte Geheimnis unserer Alterswürde.⁵¹

Nella commemorazione studiata dell'ambiguo intervento goethiano all'interno dell'unione coniugale tra Lotte e Kestner, la narratrice proietta nel compassato ed austero mondo cortese di Weimar una latente inquietudine velata da rimembranza nostalgica. Mann si serve del filtro biografico della rievocazione per evidenziare a tinte fosche e lumeggiare con malcelata ironia il carattere torbido e malsano della intromissione arbitraria e capricciosa del giovane poeta in un legame già sancito da un vincolo sacro; la protagonista stessa definisce con eloquente disprezzo l'attrazione goethiana per Lotte *amore per una fidanzata*⁵². La augusta matrona, disincantata e lucida nella sua analisi del fugace intreccio amoroso adolescenziale, decreta una condanna inappellabile e sentenziosa di quel corteggiamento improprio e disdicevole, per imporre alla posterità una lettura radicalmente negativa dell'episodio, liquidato come atto parassitario e lampante manifestazione del *nichilismo della amicizia*, egoistica e misantropica nega-

⁵⁰ Ivi, p. 380.

⁵¹ Ivi, p. 388.

⁵² Cfr. ivi, p. 465.

zione dei legami fraterni e solidali che apparentano l'individuo con l'umanità⁵³. La ipercritica e caustica indagatrice della psicologia egocentrica del genio goethiano giovanile, re-inventata *ex novo* da Mann, stigmatizza anche il glaciale distacco del poeta dalla madre, manifestando un moto spontaneo di *ira scherzosa* che può essere assunto ad emblema dell'atteggiamento sistematico tenuto da Lotte nella sua penetrante disamina delle intemperanze adolescenziali goethiane:

Ich sage und will nichts weiter gesagt haben als dies: ein wackerer Jüngling sollte das Mädchen, dem er seine Liebe weiht, und dem er seine Huldigung darbringt – Huldigungen, die doch auch Werbungen sind und selbstverständlich das Mädchen beeindrucken – desto mehr, versteht sich, je besonderer und glänzender der fragliche Jüngling sich darstellt und je belebender seine Gesellschaft ist, und die manches natürliche Entgegenkommen in ihrem Busen aufrufen: – der Jüngling, meine ich, sollte das Mädchen seiner Wahl auch wirklich auf eigene Hand erwählen, es selber entdecken auf seiner Lebensfahrt, dem Dunkel des Unerkanntseins, um sie lieben.⁵⁴

«Ich bin auch Mutter, eine ganze Schar von Söhnen hab' ich geboren, und sie sind mir zu ansehnlichen, tätigen Leuten herangewachsen. Aber wenn auch nur einer sich aufführen wollte wie der Rätin ihr Müßjö Sohn und wollte mich elf Jahre nicht sehen, sondern an meiner Stätte vorbereisen ins Bad und wieder zurück, – den würd' ihn gehörig zausen!»

Eine zornig lustige Laune schien sich Charlottens bemächtigt zu haben.⁵⁵

Mann accentua la rilevanza intellettuale e il valore catartico della figura di Lotte, accreditandola di una perizia critico-letteraria e di una consapevolezza delle implicazioni psicologiche e filosofiche concernenti la sua ambivalente relazione sentimentale con Goethe assolutamente irreal e contrastante con il limitato profilo storico, morale e culturale della protagonista. L'intento palese di tale rivalutazione romanzesca consiste nell'esaltare il carattere propedeutico della cruciale esperienza passionale precedente alla svolta weimariana per l'affermarsi graduale della *Bildung* che secondo il romanziere tedesco novecentesco permea l'intera poetica matura goethiana e si definisce come sapiente ed equanime *mediazione tra gli opposti*

⁵³ Cfr. T. Mann, *Goethe und Tolstoi* in Id., *Gesammelte Werke*, cit., IX, pp. 58-173; per la critica si segnala H. Lehnert, *Nihilismus der Menschenfreundlichkeit: Thomas Manns Wandlung und sein Essay Goethe und Tolstoi*, cit.

⁵⁴ T. Mann, *Lotte in Weimar* in Id., *Gesammelte Werke*, cit., II, pp. 464-465.

⁵⁵ Ivi, pp. 454-455.

culturali del suo tempo⁵⁶, mentre la evoluzione poetica e umana del *genio* universale viene accostata alla struttura poderosa ed ascendente delle *piramidi*, elette a simbolo della intuizione progressiva dell'unità cosmica e della compresenza necessaria tra polarità antitetiche:

»Ich habe mir wohl den Vorwurf eines schwer verzeihlichen Mangels an Geduld und Rücksicht zu machen. [...] Dennoch habe ich mich damit abfinden müssen, dass diesem dann und wann der Poet in mir ein leidenschaftliches Schnippchen schlägt, und so hat das Gerücht Ihrer Anwesenheit, das die Stadt durchläuft, den unwiderstehlichen Wunsch in mir aufgeregt, sogleich einer Frau meine Huldigung darzubringen und sie in unseren Mauern willkommen zu heißen, deren Namen mit unserer vaterländischen Geistesgeschichte – ich möchte sagen: mit der Bildung unserer Herzen so eng verknüpft ist ...»⁵⁷

Individualität und Gesellschaft, Bewusstsein und Naivität, Romantik und Tüchtigkeit, – beides, das andre immer auch und gleich vollkommen, – aufnehmen, einbeziehen, das Ganze sein, die Partisanen jedes Princips beschämen, indem man es vollendet – und das andre auch ... Humanität als universelle Ubiquität, – das höchste, verführerische Vorbild als heimlich gegen sich selber gerichtete Parodie, Welt-herrschaft als Ironie und heiterer Verrat des Einen an das Andre, – damit hat man die Tragödie unter sich, sie fällt dorthin, wo noch nicht Meisterschaft, – wo noch mein Deutschtum nicht, das in dieser Herrschaft und Meisterschaft besteht, – repräsentativerweise besteht, denn Deutschtum ist Freiheit, Bildung, Allseitigkeit und Liebe, – dass sies nicht wissen, ändert nichts daran.⁵⁸

«[...] Willst du meine Meinung hören, so sag' ich, dass die kolossalisch-gediegene Kanten- und Flächergeometrie der ägyptischen Pyramiden auch diesen geheimen Sinn hatte: die Beziehung zum Licht, zur Sonne, es sind Sonnenmale, Riesenkrystalle, ungeheure Nachahmung geistig-kosmischer Ein-Bildung von Menschenhand ...»⁵⁹

Mann si concentra proprio sulla funzione risolutiva del fondamentale nodo tematico e assiologico wertheriano, clamorosamente equivocata dalla ricezione europea del romanzo, incapace di cogliere la novità filosofica del capolavoro giovanile che sancisce la nascita dell'umanesimo pedagogico goethiano, culminato nei capolavori immortali della maturità. Si tratta di

⁵⁶ Si veda a titolo esemplificativo il saggio di T. Mann, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* in Id., *Gesammelte Werke*, cit., IX, pp. 297-332.

⁵⁷ T. Mann, *Lotte in Weimar* in Id., *Gesammelte Werke*, cit., II, pp. 404-405.

⁵⁸ Ivi, p. 658.

⁵⁹ Ivi, pp. 685-686.

un criterio interpretativo prettamente *antinazionalistico* che unifica in una sorta di cosmopolitismo ecumenico tutto l'interminabile processo evolutivo della poetica elaborata dal sommo esponente dell'età classicistico-romantica e si avvale di un montaggio studiato e straniante del materiale documentario e biografico più cronologicamente sfasato e concettualmente eterogeneo:

Mit “zeitweise” meine ich die Wertherzeit – er besann sich, verwirrte sich etwas und setzte hinzu: «aber ich habe vielmehr die physischen Krisen im Sinn, den Blutsturz des Jünglings, die schweren Erkrankungen in seinen Fünfzigerjahren – nicht zu gedenken der Gichtanfalle und Nierensteinkoliken, die ihn schon so früh in die böhmischen Bäder führten, noch auch der Perioden, wo es ohne greifbares Detriment doch immer auf Spitze und Knopf mit ihm stand, so dass die Gesellschaft sich sozusagen täglich seines Verlustes versah. [...]»⁶⁰ Hätte er den “Werther”, den “Tasso”, den “Meister” und all das Neue und Ungeahnte riskiert ohne den Grundzug, die Liebe und Kraft zum Verwegnen, von der ich ihn mehr als einmal habe sagen hören, in ihnen recht eigentlich bestehe, was man Talent nenne?⁶¹

Zufall gibt es nicht in der Einheit eines irgend bedeutenden Lebens, und nicht umsonst war mir kürzlich erst, im frühen Jahre, unser Büchlein, der “Werther”, wieder in die Hände gefallen, dass Ihr Freund untertauchen mochte im Frühen-Alten, da er sich durchaus in eine Epoche der Erneuerung und der Wiederkehr eingetreten wusste, über welcher denn freilich nicht unbeträchtlich höhere Möglichkeiten walteten, das Leidenschaftliche im Geist aufgehen zu lassen.⁶²

Auch bin ich ja die Erfolgreiche – als deutliche und unverkennbare Heldin deines unsterblichen Büchleins, unbezweifelbar und unbestreitbar bis ins Einzelne trotz dem kleinen Durcheinander mit den schwarzen Augen, und selbst der Chinese, so fremdartige Gesinnungen er sonst auch hegen möge, malt mich mit zitternder Hand auf Glas an Werthers Seite – mich und keine andere.⁶³

La valenza edificante e pedagogica attribuita da Goethe all'*unsterbliches Buchlein* per esorcizzare i rischi latenti della passione narcisistica ed aberrante viene enfatizzata da Mann fino ad abbracciare come una cifra simbolica e paradigmatica l'intero arco della inesauribile parabola filosofica e

⁶⁰ Ivi, p. 571.

⁶¹ Ivi, p. 600.

⁶² Ivi, p. 758.

⁶³ Ivi, p. 761.

creativa goethiana e ad inserirla nel solco di un lungimirante, insopprimibile anelito alla rifondazione moderna ed universalizzante della rigida e compassata educazione sentimentale settecentesca. L'omaggio solenne e commosso reso dal personaggio di Riemer alla *vecchia signora*, complimentata secondo tutti i crismi della ufficialità, e la consacrazione dell'incontro conciliatore e riparatore con Goethe ad *evento memorabile* ed epocale nella storia culturale e civile di Weimar, suggellano in un'atmosfera allegorico-figurale maestosa e ieratica la investitura della involontaria seduttrice del poeta ad emblema imperiale e pubblico della rigenerazione spirituale ed artistica goethiana⁶⁴.

Attraverso la suggestiva confezione letteraria e la impostazione apologetica del romanzo-panegirico *Lotte in Weimar*, Mann celebra, in ultima istanza, con toni solenni ed austeri la positiva e corroborante transizione goethiana dall'egocentrismo emotivo e dal solipsismo autodistruttivo celati nella destabilizzante *Krankheit zum Tod* alla svolta umanistica e naturalistica della fortificante *Entsagung*, prefigurata proprio dalla concezione filospinoziana ed anti-stürmeriana del *Werther*, decisivo spartiacque romanzesco che segna la conclusione dell'apprendistato poetico e filosofico giovanile e l'avviamento della conquista graduale di una trascendente e superpersonale *ubiquità universale*⁶⁵.

⁶⁴ Cfr. ivi, pp. 764-765.

⁶⁵ Cfr. ivi, p. 658.

Mahmoud Al-Ali
(Irbid, Jordan)

*Der Gegensatz zwischen Vater und Sohn
in Hasenclevers Drama «Der Sohn»*

Der Literaturkritiker Georg Polti¹ hat aufgrund einer hypothetischen Vorstellung des italienischen Dramatikers Carlo Gozzi am Ende des 19. Jahrhunderts eine vollständige Theorie für die Tragödie aufgestellt. Zum Vater-Sohn-Konflikt stellt er die Frage, warum auf den möglichen Haß zwischen Mutter und Tochter, Vater und Tochter oder Mutter und Sohn kein dramatischer Reiz und Wert gelegt wird. Wo liegt der Grund für das problematische Verhältnis Vater-Sohn, das diesem Konflikt dramatische Bedeutung verleiht? Vor der Mutter zeichnet sich der Vater als Familienvater durch die Autorität aus, von der Tochter unterscheidet sich der Sohn durch seinen damaligen natürlichen sanktionierten Freiheitsanspruch. Zwischen Vater und Sohn stehen u.a. die sehr weit voneinander existierenden Formwillen, der Wunsch der Jugend nach Emanzipation und Entlassung aus der geistigen Bevormundung des Vaters, dazu kommt noch das dingliche Erbe als bindender oder trennender Faktor.

Von diesem familiären Vater-Sohn-Konflikt nimmt der Generationsgegensatz, der in der Geistesgeschichte immer wieder auftaucht, seinen Ausgang, denn nirgedwo stehen Söhne und Väter, das werdende und das bestehende, so dicht nebeneinander wie in der Familie. Die Wurzel dieses naturgegebenen Generationskonfliktes liegt sowohl im freien Formwillen des Sohnes, der sich in seinem Eigenwachstum durch die Abhängigkeit vom Vater gedrängt fühlt, als auch im Formwillen des Vaters, in dem der Sohn als Individualität fortleben will.

Einer dieser Berkenner und Verkünder einer verbenden radikalen Programmthese der Ausschweifung des Individuums und der Befreiung von

¹ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von H. H. Houben. Wiesbaden 1959. Eckermanns Gespräch mit Goethe vom 14. Februar 1830.

allen gesellschaftlichen Strukturen war Hasenclever in seinem Drama *Der Sohn*. Mit diesem Stück, das seine eigentliche Uraufführung erst im Oktober 1916 in Dresden erfährt, gelingt dem Autor der Durchbruch als Dramatiker und Dichter zu internationaler Bekanntheit. Der Autor dokumentiert «seine vorübergehende Hinwendung zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen und bewahrt damit bis heute seinen Ruf als ein „politischer Dichter“»². *Der Sohn* behandelt zwar die Thematik der Revolution unter dem einschränkenden Blickwinkel des Generationenkonflikts³, läßt aber keine Annäherung an gesellschaftspolitische Forderungen erkennen.

Das Gewicht liegt auf der Jugend, denn nur von ihr her kann dieses Drama begreiflich gemacht werden. Die meisten kritischen Auslegungen aus jenen Jahren, die aber gewiß Hasenclevers Bekannwerden drangen eher förderten, konnten nur aus der Nichtbeachtung dieses Faktums entstehen. «Wenn er die Welt ändern wollte im Aufruhr des Geistes, warum stellt er in den Mittelpunkt einen jungen Menschen, dessen geistiger Aufruhr in Szene gesetzt war, um aus der Kinderstube entlassen zu werden?»⁴ stellt etwa Cremers die Frage und geht damit am Wesentlichen vorbei. Revolution, Eifer, Begeisterung sind Privilegien der jungen Generation. Und Ausbruch aus der Kinderstube ist sowohl in wörtlicher als auch in symbolischer Deutung zu verstehen. Cremers beschreibt dieses Theaterstück als «keine Revolution inneren großen Stils. Dafür lag das ideelle Pathos des Stückes auf zu engbrüstiger Ebene, es wurde aus der Perspektive des Jünglings gesehen»⁵. Die wahre Revolution fragt nicht nach Stil, denn die Revolution ist ein spontaner Ausbruch, die Perspektive der Jugend ist hierfür die einzig mögliche, ja die einzig glaubhafte.

Zahlreiche Briefe aus dem Nachlaß bekräftigen Hasenclevers große seelische Beanspruchung durch sein Theaterstück. Er ging nach Heyst sur Mer «um in trauriger Einsamkeit und gewollter Verbannung jene Zeit meines Elternhauses um mich zu versammeln, die mir viel Qual, aber

² Bert Kasties: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen 1994, S. 120.

³ Der Vater-Sohn-Konflikt, der oft zum Vätermord führte, war im Expressionismus ein beliebtes Thema, zu Hasenclevers Stück gesellen sich noch z. B. *Dies irae* (1918) von Anton Wildgans; *Stürme* (1922) von Fritz von Unruh; *Geburt der Jugend* (1922) und *Vätermord* (1920) von Arnolt Bronnen, *Spiegelmensch* (1920), und *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1919) von Franz Werfel.

⁴ Paul Joseph Cremers / Otto Brües: Walter Hasenclever. Köln, Rheinland Verlag 1922, Rheinische Sammlung Nr. 2, S. 21.

⁵ Cremers: Hasenclever, S. 20.

auch viel Kraft und Willen gegeben hat»⁶. Alles andere war außer acht gelassen, und das Thema einer stürmischen von Idealen brennenden Jugend schien ihn selbst aus dem Inneren heraufzuholen: «Ich habe in der letzten Woche die große Vergeltungsszene des 5. Aktes schreibend) auf dem Papier so gezittert, dass ich mehrmals buchstäblich *nicht* schreiben konnte. Dazu kam ein beinahiger Prozeß mit dem Alten»⁷. Hasenclever, der hier teilweise private Kindheitserlebnisse verarbeitet hat, «will seine soziale Klasse transzendieren, bleibt ihr aber inmitten des Protestes verhaftet»⁸. Gewiß wurde der Autor durch seinen persönlichen Familienkonflikt in seiner Idee bestärkt, auch in der dramatischen Darstellung einen Einfluß ausgeübt, aber dieses Stück als privaten Konflikt mit dem Vater zu betrachten, bedeutet doch, die Gegensätze einer Generation zu unsinnigen Phantasterei der Jugend, wohl zu einem von Streichen der Lausbuben einzuschränken. Denn Hasenclever war mit dem Thematik des Vater-Sohn-Konfliktes kein Einzelfall. In dem Vorwort zur Uraufführung seines Dramas in Albert-Theater in Dresden bestätigt Hasenclevers dieses Faktum: «Dieses Stück wurde im Herbst 1913 geschrieben und hat den Zweck, die Welt zu ändern. Es ist die Darstellung des Kampfes durch die Gebuhr des Lebens, der Aufruhr des Geistes gegen die Wirklichkeit [...]. Dieses Drama ist die Menschenwerdung. Der Umweg des Geschöpfes, sein Urbild zu erreichen; das Spiel des Sohnes zum Vater, das Vorspiel des Bürgers zum Staat [...]: es ist die Welt des Zwanzigjährigen, aus der Seele des Einzigen gesehen»⁹. Der Sohn wird hier vorgestellt, als ein Suchender und Werdender¹⁰. In Dieser Beziehung ist er eng verwandt mit Faust, wie Hasenclever selbst durch direkten Hinweis im Stück mitteilt:

Der Freund: Du verdankst Dein Leben einem Plagiat an Faust. Darfst du noch immer nicht Goethe lesen? Läßt dein Vater dich wenigstens ins Theater gehn?¹¹

Das Stück wurde das Manifest der protestierenden Jugend: die Bühne sollte zur Kanzel und das Theater zum Tempel. Dieses Manifest stellt

⁶ Aus Leipzig vom 17. August 1913 unveröffentlicht im Nachlaß.

⁷ Aus Heyst sur Mer vom 22. Dezember 1913 unveröffentlicht im Nachlaß.

⁸ Franz Norbert Mennemeier: *Modernes deutsches Drama*. Bd.1-2. München 1975, 1979; I. Bd., S. 54.

⁹ Walter Hasenclever: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Dieter Breuer und Bernd Witte. Bd. 1-5, Mainz 1994-1997; Bd. 5, S. 272f.

¹⁰ Vgl. Barbara Schommers Kretschmer: *Philosophie und Poetologie von Walter von Hasenclever*. Aachen 2000, S. 25.

¹¹ Hasenclever: *Werke*. Bd. II. I, S. 243.

deutlich Hasenclevers sozialkritische Weltanschauung dar. Er schrieb es, nachdem man ihm für einige Tage von der Balkanfront Urlaub gegeben hat, um an der Erstaufführung seines Stückes in Dresden zu beteiligen. Die Zeit der Premiere fand also in der Mitte des ersten Weltkriegs statt, ein Umstand, der die der Revolution zugrundeliegende Idee der Brüderlichkeit und Menschenliebe noch in politisches Licht brachte und einen wichtigen Beitrag zum Erfolg leistete¹².

Der «Sohn», ein Zanzigjähriger, noch immer die Schulbank drückend, mit dem das Stück betitelt ist, ist nicht nur die Hauptfigur des Dramas, aus der sich die Handlung unbedingt entwickelt, sondern er ist ein Spiegel, in dem sich die anderen Gestalten sehr stark reflektiert. Der Sohn erlebte bereits die mit Absicht nicht bestandene Matura den ersten Schritt in die Freiheit. Zuerst bekennt er etwa angesichts seines schulischen Mißerfolgs, dass man ohnehin «nur in der Ekstase»¹³ lebe. Durch seine Kritik an den Naturwissenschaften, die er als natürliche Feinde des Gefühls bezeichnet:

Sie werden begreifen, daß man in dieser Süßigkeit [der Empfindung] allein schon die Mathematik vernichtet. Die Auflösung einer einzigen Klammer hätte mich gerettet,¹⁴

sagte er außerdem jeglichen auf Rationalität begründeten Fragestellungen ab. Da er diese Haltung aber noch nicht deutlich vor seiner Umwelt vertreten kann, ist er aus Angst vor dem Zorn des Vaters zum Selbstmord bereit. Das Aufwachen seines geistigen Bewußtseins läßt ihn diesen aber zuletzt nicht verwirklichen und stattdessen von einer Überwelt der Gefühle und der raffinierten Dinge träumen und sich für die Vision einer zukünftigen, nur noch auf eine freie Entfaltung seiner Gefühle orientierten Lebensweise entscheiden. Denn die soziale Klasse, in der er sich befindet, hat das Gefühl drückender Enge und die Sehnsucht nach dem schönen Fernen in ihm erzeugt. Hasenclevers Sohn ist einer dieser aufrührenden und unbefriedigten Jugend, die man in der expressionistischen Literatur immer wieder begegnet. Der Autor verbindet seine Behaglichkeit mit einer wieder positiv besetzten Stadt-Metapher: «Konzert und Stadt – ich werde euch erreichen»¹⁵. Den Selbstmordgedanken gibt er endgültig auf. Er wendet sich entschlossen dem Leben zu. Seine neuen Eroberungswillen steigen empor zu leidenschaftlicher Lebensfreude:

¹² Vgl. dazu: Kurt Pinthus: Vorwort zu: Walter Hasenclever. Gedichte. Dramen. Prosa. Hamburg 1963, S. 19f.

¹³ Hasenclever: Werke. Bd. II, I, S. 237.

¹⁴ Ebd., Bd. II, I, S. 236.

¹⁵ Ebd., Bd. II, I, S. 242.

vielleicht ist auf dieser Erde weit
noch ein Trost, eine Brücke zur Seligkeit –
ich will nicht sterben mit zwanzig Jahren.
Ich muß noch leben. Ich muß das erfahren.¹⁶

Die dramaturgische Figur beim Übergang von der Einsamkeit in die Freiheit ist ein mephistophelischer “Freund”¹⁷, der dessen Emphase ausnutzt, um ihn zur Tat (Vatermord) zu überreden¹⁸. Er verkündet ihm das Leben, warnt ihn gleichzeitig vor Maßlosigkeit und macht ihm das wahre Glück offenkundig, das nur eine Frau geben kann. Der Sohn erkennt aber seine unzureichende Erfahrung:

Ein Schauer erfaßt mich, daß ich nirgends die Schöpfung begreife!
Ich denke des Augenblicks, da ich mitten im Frühling gehe und doch
nur ein Fingerzeig bin am Himmel, der über mir lastet. Alles, was
mir geschieht, ist ja ewig geschehen! Was bleibt denn von mir in die-
ses Daseins ruhloser Kette!¹⁹

Der Autor greift hier den indischen Glauben an den ewigen Wiederkehr auf, der schicksalhaften Verkettung im Daseinsablauf, berührt sie aber in der weiteren Handlung nicht wieder auf. Der Sohn erfährt zitternd in dem Weiblichen, seiner Gouvernante, die Frau, die Realität seines menschlichen Daseins wird ihm in ihrer Begegnung bewußt:

Ich bin dem Ewigen näher, bin bereit.
Nicht wildem Rausch noch schmerzlichem Erkennen –
Gib, Stunde, mich der tiefen Wonne hin:
Daß ich im ungeheuersten Verbrennen
Auf dieser Welt erfahre, wer ich bin.²⁰

Der Sohn, durch die “Frau” gereift, bemüht sich um höheres Vorhaben. Um sein Ziel zu erreichen, muß er den Vater aus dem Weg räumen. Hasenclever hat dem Vater alles angelastet. Durch wenige menschliche Wesenszüge nur ganz schwach aufgehellt, erweist sich der Vater als ein

¹⁶ Ebd., Bd. II. I, S. 242.

¹⁷ *Der Sohn* ist eine bewußte, d. h. auch selbironische Adaption des Goetheschen Fauststoffes.

¹⁸ Über die Vatermordthematik ist gerade hinsichtlich seiner literaturhistorischen Bezüge schon von den zeitgenössischen Kritikern geschrieben worden, unter besonderem Hinweis auf eine mögliche Parallele zu Schillers *Don Carlos* (1787). Hasenclever hat diese Interpretation nicht einfach hingenommen, insbesondere in seinem Artikel “Kunst und Definition” von 1918. – Hasenclever: Werke, Bd. V, S. 272f.

¹⁹ Ebd., Bd. II. I S. 247.

²⁰ Hasenclever: Werke, Bd. II.I, S. 251.

Mann von äußerer Strenge, er hat den Sohn anscheinend ohne Liebe erzogen und ihm keine Freiheit gegeben, er hat ihn seelisch niedergestampft und wollte seine verschiedenen Wertwelten in ihm fortgesetzt sehen. Demgegenüber hat der Sohn gelernt, Gefühle zu unterdrücken: Der Vater wurde dargestellt als Symbol für das ganze System und aus ihm spricht die Moral dieses Systems.²¹ Hier besteht ein betrübliches Verhältnis mit Urfeindschaft, die Vaterliebe wird als untauglich verworfen. Die Absicht ist, die individualistische Vereinzelnung deutlich zum Ausdruck zu bringen: «der Vater will im Sohn nur sich selbst sehen und dieser besteht darauf, von sich aus zu beginnen»²². Der Sohn weiß, dass er vor zwei Alternativen gestellt ist, entweder den Vater zu gewinnen oder zu besiegen., seine Begegnung mit dem Vater wird zum verhängnisvollen Zusammenprall zweier Generationen. Die beiden kämpfen mit fester Überzeugung und fühlen sich auf der rechten Spur zu sein: Der Sohn will nun den Zustand der Abhängigkeit nicht mehr dulden. Der Aufruhr beginnt, maßvoll zuerst, mit der Bitte an den Vater, ihm die Freiheit zu verleihen:

Sieh mich an – was hab ich getan? Kann es bald nicht genug sein. So hör doch und laß mich endlich einen Strahl des allerbarmenden Lichtes sehn. Es steht ja in deiner Macht. Du hast dich verschlossen – tu dich mir auf! Gib mir die Freiheit, um die ich dich grenzenlos bitte.²³

Die Vorwürfe des Sohnes, in denen Hasenclever seine autobiographischen Erlebnisse eingestreut hat, mag man in Erinnerung an die vielen braven Bürger der expressionistischen Epoche für übertrieben halten. Doch die Gestalt des Vaters, die ja als Synonym einer großbürgerlichen Tradition dienen soll, verlangt die Stilisierung ins Grausame. Der Sohn äußert sich wehmütig über seine Kindheit:

Nie bist zärtlich zu mir gewesen, wie zu dem niedersten Wesen in seinem Spital. Nie hast du mich umarmt, wenn ich ängstlich dir am Schreibtisch gute Nacht sagen kam. Und doch habe ich es gefühlt, und ich habe unendlich begriffen, daß ich dein Sohn bin.²⁴

²¹ Vgl. Miriam Raggam: Walter Hasenclever. Leben und Werk. Hildesheim 1973, S. 71.

²² Joachim Konrad Friesicke: Der Gegensatz zwischen Vater und Sohn in der deutschen Dramatik von Hasenclevers "Sohn" bis zu Rehbergs "Friedrich Wilhelm I.". Diss. Masch. Dresden 1942, S. 74.

²³ Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 261.

²⁴ Ebd., Bd. II. I, S. 261.

Es ist also als ein feiner Zug psychologischer Beobachtung zu betrachten, der sich unbeabsichtigt, da das Psychologische verworfen wird, eingeschlichen hat, wenn in der geistigen Verbiegung des Sohnes das schmerzliche Bewußtsein des Halbweisentums spürbar ist, in dem der Sohn dem Vater die Herzlosigkeit und der äußerste Strenge vorwirft. Doch verleiht der Vater weder die Freiheit noch bietet er Freundschaft an, auch als ihn der Sohn um Verzeihung bittet:

Zerreiße die Fesseln zwischen Vater und Sohn – werde mein Freund.
Gib mir dein ganzes Vertrauen, damit du endlich siehst, wer ich bin.²⁵

Das Unausweichliche nimmt seinen Lauf, die Tragödie beginnt. Der Sohn zeigt sich stark und entschlossen zum Kampf, er will eigene Erfahrung machen, nun bricht er alle Brücken zu seinem Vater, ja sogar zur Tradition ab. Die Erkenntnis, dass die menschliche Gesellschaft “innerlich erstarrt” und dem Leben gegenüber grundsätzlich feindlich eingestellt sei, verführt den Sohn nicht zu einer individuellen Flucht in einen Zustand hysterischer Triebhaftigkeit, vielmehr drängt er nun zur aktiven Konfrontation mit der Vitalität aller unterdrückenden bürgerlichen Umwelt, der er ein revolutionäres politisches Programm entgegenhält:

Zerstäube denn in den Katakomben, du alte Zeit, du modernde Erde! Ich folge dir nicht. In mir lebt ein Wesen, dem stärker als Zweifel Hoffnung geblüht hat. Wohin nun mit uns? In welcher Richtung werden wir schreiten?²⁶

Die Beziehung zum Vater wird gestört und auf eine Zerreißprobe durch einen Faktor²⁷ gestellt, ohne dessen Erscheinung der Konflikt hinfällig würde. Häufig ist es eine dritte Person oder ein bestimmtes Ereignis, das den eigenen Formwillen des Sohnes heraufbeschwört. In dem *Sohn* ist es die zwielichtige Gestalt des Freundes, die verführerisch aus dem Dunkel taucht und den Sohn zur Flucht überredet. Der Sohn flieht heimlich mit einem Frack bekleidet aus seinem Zimmer und flüchtet durch den dunklen Park in die Freiheit. Seine Flucht führt ihn zu einer formlosen

²⁵ Ebd., Bd. II. I, S. 262.

²⁶ Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 267.

²⁷ Für den Gegensatz zwischen Vater und Sohn steht meistens eine Figur entscheidend, die den Formwillen des Sohnes aufstachelt und den Konflikt heraufbeschwört, wie etwa der Markgraf in *Klaus von Bismark* (1913) von Walter Flex; Graf Pahlen, der Vertraute des Zaren in *Patriot* (1925) von Alfred Neumann; die Mutter in *Hildebrand* (1918) von Heinrich Lilienfein.

unorganischen Gemeinschaft²⁸, in der er sich ausschreien kann und die stärkende Bestätigung seines verschwommenen Willens findet. Plötzlich auf eine Bühne gedrängt, schreit er das Leid der unterdrückten Söhne und ruft zur Befreiung der ganzen Generation von den Zwängen und der Willkür der herrschenden Gesellschaft. Seine Worte werden mit Jubel empfangen und finden ein lebhaftes Echo:

Er hat den Bund ²⁹ gegründet der Jungen gegen die Welt! Listen auf
– alle sollen sich unterschreiben [...] Wir sind ein Menschenalter! So
jung werden wir nie mehr sein.³⁰

Der Chor der Freude aus Beethovens Neunter Symphonie wird hineingebracht, um die Aufbruchstimmung der jungen Generation musikalisch zu unterstützen. Hasenclever hat zu Beginn der vierten Szene des zweiten Aktes den folgenden Satz zugefügt: «In der Weite des Fensters entzünden sich Lichter der Stadt. Wie Walzermusik aus Lokalen ertönt jetzt fern, schwach im Wind das Finale der IX. Symphonie»³¹.

Noch deutlicher distanzierte sich der Autor vom Expressionismus mit dem Schlußwort seines Aufsatzes “Mein Weg zur Komödie”, den er anlässlich der Uraufführung seiner Komödie *Ein besserer Herr. Ein Lustspiel in zwei Teilen*, am 12. Januar 1927 in Schauspielhaus Frankfurt zum Ausdruck brachte: «Wir sind reif für die Komödie geworden. Und rückwärtsblickend in jene Zeit, als wir der Sehnsucht des Jünglings mit den unsterblichen Klängen der neunten Symphonie den Weg in die Freiheit bahnten, rufen wir heute einander zu: “Oh, Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!”»³². «Wir sind reif für die

²⁸ In Hasenclevers *Sohn* ist es der “Bund zur Erhaltung der Freude”; in *Stürme* von Fritz von Unruh “der Kreis um den antitraditionellen Fürsten”; in *Geburt der Jugend* von Arnolt Bronnen “die Front der Schüler”.

²⁹ Der Club “Zur Erhaltung der Freude” erinnert uns an den “Neuen Club”, den die Berliner Studenten und vorallem Hasenclevers Freund Kurt Hiller 1909 gegründet haben. Der “Neue Club” tritt nach dem Vorbild Nietzsches und Wedekinds für eine «Steigerung der Lebensintensität» ein. Kurt Hiller spaltete sich 1911 und gründete mit anderen Literaten das literarische Cabaret “Gnu”. Es bestand von 1911 bis 1914. An einem der letzten Abende (möglicherweise dem letzten, im Juni oder Juli) las Hasenclever aus dem Manuskript sein eben vollendeten Drama *Der Sohn* vor. – Kurt Hiller: Schriftliche Notiz für Walter Jüngt. Hamburg 5.5.1959. (in: Dumont-Lindemann-Archiv / Theatermuseum Düsseldorf).

³⁰ Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 292.

³¹ Ebd., Bd. II. I, S. 270.

³² Walter Hasenclever: Mein Weg zur Komödie. In: Frakfurter Generalanzeiger vom 11.01.1927. Feuilletons-Sammlung im Walter-Hasenclever-Archiv in Cagnes sur Mer.

Komödie geworden» – dieses “wir” bezieht sich zum einen auf Hasenclever und seine Generation: in diesem Sinn korrigiert dieser Satz jenen aus seinem Drama *der Sohn*, dass «man nur in der Ekstase lebe»³³, dahingehend, dass man nur in der Jugend in Ekstase lebe, wie ihm umgekehrt die Ansicht als Grundlage dient, dass der Dramatiker, um Komödien schreiben zu können, einer gewissen Reife bedürfe³⁴. “Wir”, das meint zum anderen die Gesellschaft an sich; in diesem weiteren Sinn umfaßt das Wort “reif” die bekannte negative Bedeutung und enthält die Gesamtheit der weltanschaulichen, politischen und gesellschaftlichen Faktoren.

Das Motiv des verlockenden Lebens der Großstadt hat später auch Georg Kaiser in seinem modernen Spiel *Von morgens bis mitternachts* aufgenommen und hat es zugleich was bei Hasenclever noch der Fall ist, in eindeutig kritische Beleuchtung gezogen. Der Sohn kehrt zu einer Frau zurück, die ihn sowohl mütterlich als auch weiblich liebt. Dies ist Heimkehr ins Bergende, so scheint es, nach dem Ausbruch in die freien Welt. Wie ein Kind, ja fassungslos stürzt sich in ein Abenteuer, in ihre Arme, nun steht er erstaunt vor ihr und blickt in Bewunderung zu ihr auf:

Ich bewundre dich: du weißt viel mehr als ich. Ich war so ängstlich, als wir heute Nacht die Treppe hinaufgingen, an den frechen Kellnern vorbei. Wir sind durch die Mitte des Lebens gewandert.³⁵

Der Freund, hier als Synonym des Gewissens, fordert ihn auf, in die Wirklichkeit des Kampfes zurückzugehen, und verlangt von ihm, das Werk zu vollenden:

Die Tyrannei der Familie (zu) zerstören, dies mittelalterliche Blutgeschwör; diesen Hexensabbath und die Folterkammer mit Schwefel!

³³ Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 237.

³⁴ Diese Losung hat schon Kurt Pinthus 1920 in seinem Vorwort zur *Menschheitsdämmerung* erwähnt; er hat den Expressionisten darauf aufmerksam gemacht: «Laßt es genug sein, die Ihr Euch selbst nicht genügtet, denen der alte Mensch nicht mehr genügt; laßt es genug sein, weil Euch diese zerklüftete, ausbrechende, zerwühlende Dichtung nicht genügen darf! Laßt es nicht genug sein! Sondern helft, alle, voraneilend dem Menschheitswillen, einfacheres, klareres Sein zu schaffen. Denn jener Augenblick wird, muß kommen, das aus Beethovens Symphonie, die uns den Rhythmus unserer Jugend gab, im wildesten Chaos der tobenden Musik plötzlich die vox humana aufsteigt: Freudenvoller!» – Walter Hasenclever: *Menschheitsdämmerung*. Symphonie jüngster Dichtung. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1920, S. XVI.

³⁵ Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 295.

Aufheben die Gesetze – wiederher(zu)stellen die Freiheit, der Menschen höchstes Gut!³⁶

Es muß allerdings gesagt werden, dass die beabsichtigte Tendenz einer Verherrlichung des Sohnes und die Verachtung des Vaters, ja sogar der Familie vom Standpunkt der gestrigen und heutigen Menschen mißglückt ist. Das unsinnige Sklavengeschrei der Jugend zum “Vatermord” und gegen “die Tyrannei der Familie” wird in seiner Lächerlichkeit bloßgestellt. Der Freund geht ein Schritt weiter und zeigt ihm den Weg, den er beschreiten muß:

Denn bedenke, daß der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war. Heute sind wir im Recht! Damals haben gekrönte Häupter ihre Untertanen geschunden und geknechtet, ihr Geld gestohlen, ihren Geist in Kerker gesperrt.³⁷

Aber nicht nur der Vater als die Verkörperung der Bürgerlichkeit, wird zum Repräsentanten des bösen Prinzips gestempelt, sondern an erster Stelle der leibliche Vater, weil er noch «ungestraft seinen Sohn hungern und schufteln (läßt) und ihn hindern (kann), große Werke zu vollenden»³⁸.

Abgesehen von dieser Übertreibungssucht, ist die feindselige Haltung der Söhne gegen die “Tyrannei des Vaters” als die einzige Hemmung der persönlichkeitskräftigen Regungen in dem *Sohn*, eine Offenbarung aus der Zeitsituation heraus: der Mangel an Erlebnissen. Reifezeit im Zusammenhang mit der Erziehung in der Familie ist die einzige Erschütterung dieser Jugend.

Der mephitophelische Freund gibt dem ratlosen Sohn eine Pistole in die Hand. Verirrt sieht er diese Waffe an und ist überraschend in Panik geraten. Erst der Kommissar, der die Vollmacht hat, ihn nach Hause zu bringen, läßt seine schwankende Ungewißheit schwinden. Nun steht er energisch vor seinem Vater, gibt ihm aber noch eine letzte Chance:

Läßt mich frei? Ich will dein Geld nicht. Ich schenke es den Armen.
Du darfst mich enterben. Ich will nur mein Leben, das Ärmste und Höchste!³⁹

Die Verschärfung des Konflikts aus der Unbedingtheit einer revolutionären Gesinnung heraus erfordert eine kompromißlose Lösung. Die sehr gespannte Stimmung zwischen den beiden polaren Kräften mußte sich in

³⁶ Ebd., Bd. II. I, S. 301.

³⁷ Ebd., Bd. II. I, S. 301.

³⁸ Ebd., Bd. II. I, S. 301.

³⁹ Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 319.

einem Blitz entladen. Der Vater erlitt angesichts der Pistole, die der Sohn auf ihn richtete, einen Schlaganfall⁴⁰, als symbolischen Ausdruck des Weichen-müssens⁴¹. Die Tatbereitschaft des Sohnes, nicht die Tat selber, tötet schließlich den Vater und relativiert damit zusätzlich den aktivistischen Gehalt des Theaterstückes. Der Sohn sieht auf den Vater geringschätzig herab. Das Werk ist vollbracht, und es herrscht eine unendliche Leere:

Ich weiß, daß Taten nur durch Opfer werden: mein Herz war über-
voll – jetzt ist es leer. Doch habe ich es vollbracht, ich bin ver-
schwendet. Vorbei ist nun die große Leidenschaft.⁴²

So wird “Der Sohn” zum Programm und zum Bekenntnis einer ganzen Generation, die im stande war, mit allen Mitteln der bestehenden bürgerlichen Ordnung und der Tradition der alten Zeiten ein Ende zu machen, die Gesellschaft umzuwandeln und die Idee der Brüderlichkeit und Menschlichkeit in die Wirklichkeit umzusetzen.

Bezeichnend für den Protest gegen die Gewaltherrschaft durch das Erbe ist Hasenclevers Drama *der Sohn*. Bares Kapital fordert der Sohn:

Ich bin der Erbe, Papa! Dein Geld ist mein Geld, es ist nicht mehr
dein. Du hast es erarbeitet, aber du hast auch gelebt. An dir ist es
nun zu finden, was nach diesem Leben kommt – freue dich deines
Geschlechtes! Was du hast, gehört mirdich deines Geschlechts!, ich
bin geboren, es einst für mein Dasein zu besitzen.⁴³

⁴⁰ Wolfgang Paulsen hat mit Recht hingewiesen, dass das im Expressionismus häufig wiederkehrende Thema, dass nicht der Mörder sondern der Ermordete schuldig sei, im Grunde schon im *Sohn* enthalten sei. – Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Bern / München 1969, S. 544f. – Einige Jahre später hat Hasenclever diese Thematik noch einmal aufgegriffen. In dem Essay *Verbrechen aus Leidenschaft* (1928) schrieb er: «Milieu, Erziehung, Armut und Reichtum, psychologische und biologische Momente sind Voraussetzungen, nicht Ursachen der Verbrechen. Ihr wahrer Grund liegt tiefer. Er ergibt die zwangsmäßige Auswirkung eines individuellen Schicksals, das nicht dem menschlichen Willen unterliegt. In der buddhistischen Lehre ist dieses Schicksal die Resultante eines früheren Lebens. “Nicht der Mörder”, sagt das Sprichwort, “der Ermordete ist schuldig.”» – Walter Hasenclever: Feuilletons-Sammlung im Walter –Hasenclever-Archiv in Cagnes sur Mer.

⁴¹ Die Hochspannung zwischen den beiden Polen, der Sohn und der Vater hat sich unterschiedlich entladen, wie etwa: In der *Geburt der Jugend* von Arnolt Bronnen triumphiert der Vaternord, wenn die Jungen zu Pferde die Front der Väter niederreiten; in *Der Bettler* (1912) von Reinhard Johannes Sorg war die dramatische Lösung in dem Mitleidig von Sohn gereichten Gift.

⁴² Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 321.

⁴³ Hasenclever: Werke. Bd. II. I, S. 262.

Diese sind nur nutznießberische Äußerungen und versuchen die Hand auf das väterliche Vermögen zu legen, auf das das er aber später verzichtet.

Schlußbetrachtung

- In dem Theaterstück *Der Sohn* stellt Hasenclever zum einen die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen in Frage und diskutiert den Handlungsspielraum des Menschen. Das ganze Stück, das generell als Stück des Aufbruchs einer jungen Generation gilt, geht um den Widerspruch zwischen Befreiungsemphase und Zweifeln, mit anderen Worten geht der Inhalt nicht um das Handeln, sondern um das Fühlen des Sohnes.⁴⁴ Die Zusammensetzung dieser widersprüchlichen Affekte weist auf einen geistigen Handlungsbegriff, die persönliche Haltung. Diese hat sowohl subjektive als auch objektive Konsequenzen. In dem Stück weicht der Alte freiwillig, obwohl der Sohn gar keinen Schuß abgibt, jedoch als ein zur Tat Entschlossener auftritt. Für den Sohn hat die Lage eine tiefgreifende Läuterung, denn mit dem Tod des Vaters fällt alles Beschwerende von ihm ab. Bewußt und willentlich steht er nun seinem neuen Leben gegenüber. Er hat sich selbst befreit, und somit seine ganze Generation. Seine private Selbstbefreiung mündet in die politische Tat. Der Schluß des Stücks eröffnet die Perspektive auf eine Revolution. Der Weg zur Brüderlichkeit und Menschlichkeit ist nun geebnet, und er will ihn aufrecht einschlagen, hoffnungsvoll und zuversichtlich. So schlägt das Drama einen Bogen vom Aufbruch des eingesperrten Ichs bis zu seiner eigentlichen Geburt als freier Mensch.⁴⁵
- Der Konflikt ist in die Seele des Sohnes verlagert, er wird von einer dritten Person heraufbeschwört, in dem sie sich trennend dazwischen schiebt, hier ist es die mephistophelische Gestalt des Freundes, der in beiden den Zwist von Liebe und Haß ausbrechen läßt.
- Die Verkünder einer werbenden radikalen Programmthese der Maßlosigkeit sind keine revolutionären Jünglinge mehr mit Gefühlsüberschwung, sondern reife Menschen, die in der Opposition zu den althergebrachten Konventionen und Traditionen stehen. Es geht nach wie vor um den freien "neuen Menschen", deshalb sind die Figuren typenhaft.

⁴⁴ Vgl. Bert Kasties: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen 1994. S. 125.

⁴⁵ Hasenclever: Werke, Bd. II.I, S. 251.

- Nicht zuletzt muß die zeitgeschichtliche Bedeutung des Stücks hervorgehoben werden. Die Autoritätskrise, die in der Attacke auf die Väter sichtbar wird, deutet auf eine tiefreichende Krise der gesellschaftlichen Ordnung hin, und umfaßt zugleich einen Hinweis auf das Scheitern der politischen Revolution in Deutschland. Den Autoren vom Schlage Hasenclevers fehlte die Urteilskraft für den eigentlichen Grund der Misere, deren Vertreter oder Symptome die hier gemeinten Väter sind. Die so in heftige Erregung versetzte Jugend konnte wieder eigentlich daher nur die Rollen der gestürzten Väter übernehmen. Der Mordfall des Vaters war Ersatzhandlung. Der Aufstand schwärmischer Jugend nahm seinen Ausgang im Wohnzimmer. Dessen Inhaber wechselt; sonst wird nichts geändert.

Literaturverzeichnis

- Breuer, Dieter (Hrsg.) u. a.: Walter Hasenclever 1890-1940. Aachen 1990.
- Cremers, Paul Joseph / Brües, Otto: Walter Hasenclever. Köln, Rheinland Verlag 1922, Rheinische Sammlung Nr. 2.
- Denkler, Horst: Walter Hasenclever. In: Rheinische Lebensbilder, im Auftrag der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. Hrsg. von Bernhard Poll, Bd. IV. Düsseldorf 1970, S. 251-272.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von H. H. Houben. Wiesbaden 1959.
- Friesicke, Joachim Konrad: Der Gegensatz zwischen Vater und Sohn in der deutschen Dramatik von Hasenclevers "Sohn" bis zu Rehbergs "Friedrich Wilhelm I.". Diss. Masch. Dresden 1942.
- Hasenclever, Walter: Gedichte. Dramen. Prosa. Hrsg. von Kurt Pinthus unter Mitwirkung von Edith Hasenclever und Bernhard Zeller. Hamburg 1963.
- Hasenclever, Walter: *Menscheitsdämmerung*. Symphonie jüngster Dichtung. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1920.
- Hasenclever, Walter : Sämtliche Werke. Hrsg. von Dieter Breuer und Bernd Witte. Bd. 1-5, Mainz 1994-1997.
- Hasenclever, Walter: Mein Weg zur Komödie. In: Frakfurter Generalanzeiger vom 11.01.1927. Feuilletons-Sammlung im Walter-Hasenclever-Archiv in Cagnes sur Mer..
- Hiller, Kurt: Schriftliche Notiz für Walter Jüngt. Hamburg 5.5.1959. (in: Dumont-Lindemann-Archiv / Theatermuseum Düsseldorf).
- Hoelzel, Alfred: Walter Hasenclever's Humanitarianism. Themes of Protest in His Works. New York, Bern, Frankfurt a.M. o.J. in: American University Studies Series I, Voll. 11..
- Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen 1994.
- Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt a.M./Bern 1975.
- Kotnik, Ita: Entwicklungsprobleme Jugendlicher im Frühwerk Walter Hasenclevers. Diss. Paris 1980.
- Kretschmer, Barbara Schommers: Philosophie und Poetologie von Walter von Hasenclever. Aachen 2000.
- Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. Bd. 1-2, München 1975, 1979.
- Raggam, Miriam: Walter Hasenclever. Leben und Werk. Hildesheim 1973.
- Rey, William H.: Dialektik der Freiheit im Generationskonflikt der Gegenwart. In: Monatshefte 44, 1952, S. 1-12.
- Rothe, Wolfgang (Hrsg.): Expressionismus als Literatur . Bern/München 1969.
- Zeltner, Ernö: Die expressionistischen Dramen Walter Hasenclevers. Diss. Masch. Wien 1961.

Fausto Cercignani
(Milano)

Realismo e idealismo in Georg Büchner

Studente di medicina, ventunenne, nato a Darmstadt, altezza sei piedi e nove pollici¹, capelli biondi, fronte prominente, sopracciglia bionde, occhi grigi, naso “forte”, bocca piccola, barba bionda, mento rotondo, viso ovale, colorito “fresco”, corporatura robusta e snella, segni particolari: miopia. Questi i dati segnalatici di Georg Büchner² nel mandato di cattura³ della polizia del Granduca Ludovico II, emesso il 13 giugno 1835 con l'intento di assicurare alla giustizia (a quella che *Der Hessische Landbote* chiama «puttana dei principi»)⁴ un individuo ricercato per la sua partecipazione ad attività sovversive⁵. L'avviso fu pubblicato per la prima volta cinque giorni dopo⁶, quando lo studente era ormai fuggito oltre il confine francese da

¹ Circa un metro e settantadue centimetri. I piedi e i pollici sono quelli della «nuova unità di misura assiana» («6 Schuh, 9 Zoll neuen Hessischen Maßes») – si veda la nota 3.

² Per le citazioni dal *corpus* büchneriano si è ricorsi a Werner R. Lehmann (ed.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Monaco, Hanser, vol. I 1974 [1967], vol. II 1972 [1971]. Sequenza dei riferimenti: volume, numero di pagina/numero di riga.

³ Si tratta di uno «Steckbrief» più volte riprodotto dall'originale, per esempio in Ernst Johann, *Georg Büchner – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Amburgo, Rowohlt, 1986 [1958], p. 151.

⁴ II, 38/29-30: «Die Justiz ist in Deutschland seit Jahrhunderten die Hure der deutschen Fürsten».

⁵ L'accusa specifica era di alto tradimento: «Der hierunter signalisierte Georg Büchner, Student der Medizin aus Darmstadt, hat sich der gerichtlichen Untersuchung seiner indizierten Teilnahme an staatsverrätherischen Handlungen durch die Entfernung aus dem Vaterlande entzogen» (si veda la nota 3).

⁶ Sul numero 167 della «Großherzoglich Hessische Zeitung» e, sempre il 18 giugno 1835, sul numero 166 del «Frankfurter Journal». Si veda il capitolo documentario *Auf der Flucht*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, p. 254.

più di tre mesi⁷, diretto verso quella Strasburgo che lo aveva accolto come studente di medicina tra il novembre 1831 e l'agosto 1833, verso i luoghi in cui aveva frequentato la famiglia del liberale Daniel Ehrenfried Stöber⁸ e i circoli politici e culturali studenteschi nel clima di vivace opposizione alla nuova monarchia orleanista e di profonda indignazione per le promesse non mantenute dalla rivoluzione parigina del 1830. In questa sua seconda patria⁹, già in qualche misura sovranazionale, Büchner avrebbe ritrovato la fidanzata Wilhelmine Jaeglé, la mai dimenticata abitazione di Rue St. Guillaume 66 – «a sinistra, su per una rampa di scale, in una camera un po' sgheмба, con la tappezzeria verde»¹⁰ – e tutto quell'ambiente tanto amato che ora sembrava riproporsi come rifugio materiale e spirituale per chi, giusto dodici mesi prima, aveva fondato, durante il periodo universitario a Gießen, la «Gesellschaft der Menschenrechte», una società dei diritti dell'uomo modellata sulla «Société des droits de l'homme et du citoyen»¹¹. Nel volgere di circa un anno e mezzo, divenuto membro corri-

⁷ La prima lettera indirizzata alla famiglia dal territorio francese proviene da Weissenburg ed è datata 9 marzo 1835 (II, 435).

⁸ Stöber o Stoeber. La prima è la forma usata anche nell'edizione storico-critica di Werner R. Lehmann (si veda la nota 2). I figli di Stöber, August e Adolph, non furono i soli amici strasburghesi di Büchner, il quale si legò anche a Eugen Boeckel, che lo aveva introdotto nell'associazione studentesca «Eugenia», fondata dai fratelli Stöber. Al padre di questi si deve, tra l'altro, una traduzione tedesca dell'opuscolo lamennaisiano *Paroles d'un croyant* (Parigi 1834). Suo fratello Gottlieb fu segretario della sezione strasburghese della «Société des amis du peuple». Su quest'ultimo punto si veda Thomas Michael Mayer, *Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des «Hessischen Landboten»*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], p. 42.

⁹ Scrivendo da Darmstadt al prozio strasburghese Eduard Reuß (si confronti la nota 28), Büchner chiama Strasburgo «meine zweite Vaterstadt». Per questo inedito del 20 agosto 1832 si veda Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, p. 309.

¹⁰ Lettera del 27 gennaio 1837, da Zurigo. Dopo aver cercato di consolare la fidanzata, Büchner – ormai malato – scrive con nostalgia: «A Strasburgo sarebbe stato assai gradevole, e mi sarei messo a letto col più grande piacere, per una quindicina di giorni» (II, 464/13-18: «In Straßburg wäre es ganz angenehm gewesen, und ich hätte mich mit dem größten Behagen in's Bett gelegt, vierzehn Tage lang, rue St. Guillaume Nro. 66, links eine Treppe hoch, in einem etwas überzwergeren Zimmer, mit grüner Tapete!»).

¹¹ La nuova associazione si era costituita a Parigi nell'autunno 1832, dopo lo scioglimento della «Société des amis du peuple». La sua sezione strasburghese sorse, al più tardi, nell'aprile 1833. Si veda Gabriel Perreux, *Au temps des sociétés secrètes. La propagande républicaine au début de la Monarchie de Juillet (1830-1835)*, Parigi, Hachette, 1931, p. 82 e Félix Ponteil, *L'opposition politique à Strasbourg sous la Monarchie de Juillet (1830-1848)*, Parigi, Hartmann, 1932, pp. 263-264.

spondente della «Société d'histoire naturelle» di Strasburgo grazie al suo lavoro *Sur le système nerveux du barbeau*¹² e avendo ricevuto dall'Università di Zurigo il titolo di dottore in filosofia¹³, l'inquieto studioso è già nel capoluogo svizzero, dove il 5 novembre 1836 tiene una prolusione sui nervi del cranio (*Über Schädelnerven*), viene subito nominato libero docente di anatomia comparata e vede schiudersi la prospettiva di ricoprire, per la stessa disciplina, una cattedra da creare appositamente per lui¹⁴. Ma il progetto è destinato a rimanere tale: nel pomeriggio del 19 febbraio 1837 Georg Büchner, non ancora ventiquattrenne, muore di un'infezione tifica contratta circa un mese prima, si spenge mentre l'epidemia di «febbre putrida»¹⁵ – che imperversò a Zurigo tra il 1835 e il 1837 – si andava ormai arrestando, proprio quando il giovane studioso aveva da poco ottenuto «tutto ciò che si può pretendere» agli inizi di una brillante carriera scientifica¹⁶, in vista di

¹² Per un riferimento di Büchner al saggio sul sistema nervoso del barbo si veda la lettera del primo giugno 1836 a Eugen Boeckel: «Solo ieri la mia trattazione è giunta a compimento [...] per di più [la Società] mi ha fatto socio corrispondente» (II, 457/5-13: «Erst gestern ist meine Abhandlung vollständig fertig geworden [...] obendrein machte [mich die Gesellschaft] zu ihrem korrespondierenden Mitglied»).

¹³ Si veda la lettera del 22 settembre 1836 in cui Büchner – avuto l'onore «di essere fatto dottore all'unanimità dalla Facoltà di Filosofia di Zurigo» (II, 460/35-461/2: «Wirklich hatte ich vor kurzem die Ehre, von der philos. Fakultät zu Zürich einmütig zum Doktor kreiert zu werden») – si rivolge al borgomastro della città svizzera per chiedere l'autorizzazione scritta a risiedere nella circoscrizione di sua competenza e ottenere quindi, come profugo, un lasciapassare delle autorità strasburghesi. Büchner sottolinea come l'attestato unito alla richiesta dimostri la sua estraneità ad ogni intrigo politico da quando ha lasciato la Germania (II, 461/14-16: «Das beiliegende Zeugnis kann beweisen, daß ich seit der Entfernung aus meinem Vaterlande allen politischen Umtrieben fremd geblieben bin»).

¹⁴ Si veda [Ludwig Büchner], *Georg Büchner*, in [L. B.] (ed.), *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850, p. 38: «Und man hatte sogar im Züricher Erziehungsrate die Absicht, sehr bald für ihn eine Professur der vergleichenden Anatomie zu kreieren».

¹⁵ «Faulfieber» o «Typhus abdominalis putridus». Si veda Armin Geus, *Georg Büchners letzte Krankheit. Ein Beitrag zur Geschichte des Thyphus im 19. Jahrhundert*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, p. 364, dove l'ipotesi di un avvelenamento viene recisamente respinta. Su questo punto si leggano anche le conclusioni, nello stesso volume, di Wolfgang Arnold, Klaus Naumann, Dieter Gawlik, Jürgen Knoth, *Der frühe Tod des Georg Büchner. Krankheit oder Vergiftung?*, p. 375.

¹⁶ Meno di due anni prima, il 2 novembre 1835, Büchner aveva scritto ai genitori che il conferimento del dottorato era ormai imminente e che il suo insegnamento presso l'università zurighese sarebbe cominciato la Pasqua seguente. «All'età di ventidue anni», aveva aggiunto, «sarebbe tutto ciò che si può pretendere» (II, 449/13-14: «In einem Alter von zwei und zwanzig Jahren wäre das Alles, was man fordern kann»).

quello «splendido futuro» che qualcuno gli aveva predetto¹⁷ e che egli, ormai, non si aspettava più dal suo «caro figliolo Danton»¹⁸.

Tracciare il corso di un'esistenza così miseramente e precocemente stroncata è dunque abbastanza facile, almeno nei limiti imposti dalla necessità di non approfondire specifici aspetti della ricostruzione biografica¹⁹. Certamente non altrettanto agevole, per ragioni che qui non possiamo affrontare, sarebbe il tentativo di presentare un ritratto fisico dell'autore in una prospettiva meno schematica di quella che ci offre il mandato di cattura pubblicato a più riprese nel giugno del 1835, magari tenendo conto delle ben quindici testimonianze addotte da Thomas Michael Mayer per cercare di stabilire, in un contesto interpretativo più ampio, non solo i tratti fisici ma anche l'abbigliamento, il contegno, la positura abituale di Büchner²⁰. Sullo sfondo di un *portrait* di questo genere, più o meno riuscito che fosse, sarebbe comunque necessario collocare tutta una serie di scenari mobili e di personaggi assai diversi, in modo da allestire un palcoscenico che rendesse giustizia al mondo dello scrittore.

Tra i molti ritratti che si potrebbero disporre accanto a quello di Büchner sembra indispensabile indicare almeno una delle possibili "interpretazioni" di un'ormai ben nota figura femminile: quella Minna Jaeglé che non fece in tempo a sposare il suo smanioso e malinconico fidanzato, ma

¹⁷ Lettera dell'ottobre 1835 ai genitori: «Ci sono persone, qui, che mi profetizzano uno splendido futuro. Io non ho nulla in contrario» (II, 448/31-33: «Es gibt hier Leute, die mir eine glänzende Zukunft prophezeien. Ich habe nichts dawider»).

¹⁸ Si veda la lettera a Gutzkow (presumibilmente scritta nella primavera del 1836) in cui Büchner parla dei suoi originari progetti zurighesi. Avendo definito «idea fissa» la sua intenzione di tenere un corso «sullo sviluppo della filosofia tedesca dopo Cartesio», egli prosegue con tipica ironia: «per questo devo avere il mio diploma, e la gente non sembra affatto propensa a imporre la berretta dottorale al mio caro figliolo Danton» (II, 454/22-27: «Ich habe nämlich die fixe Idee, im nächsten Semester zu Zürich einen Kurs über die Entwicklung der deutschen Philosophie seit Cartesius zu lesen; dazu muß ich mein Diplom haben und die Leute scheinen gar nicht geneigt, meinem lieben Sohn Danton den Doktorhut aufzusetzen»).

¹⁹ Per questi problemi si rimanda soprattutto a Thomas Michael Mayer, *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 357-425 e Hauschild, *Büchner*, spec. pp. 289-442.

²⁰ Si veda Thomas Michael Mayer, *Umschlagporträt. Statt eines Vorworts*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 5-15, spec. pp. 8-11. Il saggio fa da premessa a un lungo e per certi aspetti assai controverso studio di Mayer, *Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des «Hessischen Landboten»*, pp. 16-298 (si confronti anche la nota 82).

che ciò nonostante divenne una delle più odiate “vedove d’autore”²¹, ben nota agli studiosi per non aver voluto consegnare alcuni manoscritti büchneriani a Karl Emil Franzos, l’infaticabile curatore della prima edizione critica delle opere dello scrittore assiano²². Poco distante, e decisamente più in evidenza rispetto agli altri due fratelli e alle due sorelle di Georg, un’effigie di [Friedrich Karl Christian] Ludwig Büchner, chiamato Louis²³, noto per il suo scritto *Kraft und Stoff*²⁴, ma soprattutto importante, nella prospettiva che abbiamo scelto, per essere stato il primo, e assai discusso, curatore di gran parte degli scritti büchneriani²⁵. Accanto al primogenito [Karl] Georg, e certo non troppo in ombra, dovrebbero collocarsi, naturalmente, anche i genitori: il padre, Ernst Karl Büchner, medico per tradizione e per vocazione, uomo severo e di spirito assai pratico, che stimolò la componente critico-analitica del ragazzo, la passione per le scienze naturali e per gli avvenimenti storici del passato più recente²⁶, nonché un vivo interesse per i più clamorosi e controversi casi giudiziari del tempo²⁷; la

²¹ Su questo punto si veda però anche Jan-Christoph Hauschild, *Büchners Braut*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 124-131.

²² Karl Emil Franzos (ed.), *Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe*, Francoforte, Sauerländer, 1879.

²³ I figli maschi dei Büchner erano in tutto cinque, ma il terzo, Karl Ernst, morì quando aveva poco più di quattro mesi.

²⁴ Louis Büchner, *Kraft und Stoff. Empirisch-naturphilosophische Studien*, Francoforte, Meidinger, 1855. L’opera fu tradotta in varie lingue: in francese, inglese e spagnolo, ma anche in nederlandese, greco, russo, ceco, polacco, bulgaro e ungherese – si veda Gernot Böhme, *Ludwig Büchner*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 384-388.

²⁵ Si veda la nota 14. L’edizione di Ludwig Büchner non comprende i frammenti del *Woyzeck*, che nell’introduzione bibliografica vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40: «durchaus unleserlich»).

²⁶ In una lettera a Karl Emil Franzos, datata 23 dicembre 1878, Wilhelm [Ludwig] Büchner, il secondo dei cinque fratelli, ricorda che il padre era solito leggere e citare, coinvolgendo tutta la famiglia, la pubblicazione periodica *Unsere Zeit [1789-1830]*, fonte principale del *Danton* büchneriano – si veda Fritz Bergemann (ed.), *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Francoforte, Insel, 1982 [1922], p. 567: «[Es] gehörte zu seiner liebsten Lektüre, die erlebten Ereignisse in der später erscheinenden Zeitschrift *Unsere Zeit* zu repetieren und zu ergänzen. Vielfach wurden diese abends vorgelesen, und nahmen wir alle den lebhaftesten Anteil daran».

²⁷ Ernst Karl Büchner era collaboratore della «Zeitschrift für die Staatsarzneikunde», la rivista medica che pubblicò, in ordine inverso, sia la prima (1826) che la seconda perizia (1825) di Johann Christian August Clarus sul caso giudiziario di Johann Christian Woyzeck – si veda Th. M. Mayer, *Chronik*, pp. 413-414.

madre, Caroline Louise Reuß²⁸, dalla quale Georg derivò la componente idealistica della sua formazione, il profondo interesse per la bibbia, la canzone popolare e la letteratura nazionale, in special modo per autori quali Friedrich Schiller, Jean Paul, Theodor Körner e l'ormai quasi dimenticato Friedrich von Matthisson²⁹. All'uno o all'altro dei genitori, oppure a entrambi, sono dedicati certi esercizi letterari sopravvissuti alle ingiurie del tempo (e degli uomini, bisognerebbe aggiungere): quei pochi versi d'occasione e quel brevissimo frammento di racconto marittimo (probabilmente nato da un esercizio di retorica latineggiante)³⁰ che, insieme ai quattro saggi scolastici conservati tra le carte di quegli anni³¹, consentono al lettore di farsi almeno un'idea del contesto letterario, storico e filosofico da cui l'autore del *Woyzeck* prese le mosse, e magari anche di scoprire precisi interessi del ragazzo o qualche indizio di sviluppi futuri.

Tra gli scenari da predisporre in questa ricostruzione d'epoca il primo posto spetterebbe senza dubbio al Granducato d'Assia intorno agli inizi del diciannovesimo secolo e nel periodo che precede la rivoluzione del marzo 1848, e in particolare a quella Darmstadt in cui la famiglia Büchner si stabilì nel 1816 abbandonando il villaggio di Goddelau, dove Georg era nato il 17 ottobre 1813, nel secondo giorno della battaglia di Lipsia, proprio mentre l'imminente sconfitta di Napoleone e delle truppe (anche assiane) che combattevano contro l'Austria, la Prussia e la Russia faceva vibrare di opposta passione tutta l'Europa e gli stessi genitori del neonato³². In uno sfondo di questo genere non potrebbero certo mancare i tumulti e i movimenti antiassolutistici che si svilupparono nel Granducato durante il quinquennio che precedette l'emanazione della Carta Costituzionale del dicembre 1820, ma un risalto peculiare spetterebbe senza dubbio agli anni successivi, in cui si andarono rafforzando quei fermenti e quelle contrapposizioni che in qualche misura coinvolsero anche Büchner.

Un altro scenario, poi, dovrebbe essere dedicato alla Francia: e non solo

²⁸ Reuß o Reuss. La prima è la forma usata anche nell'edizione storico-critica di Werner R. Lehmann (si veda la nota 2).

²⁹ La maggior parte di ciò che sappiamo sui genitori di Büchner deriva dalle testimonianze raccolte da Karl Emil Franzos per l'edizione critica delle opere büchneriane (si confronti, per esempio, la nota 32).

³⁰ I, 185-189.

³¹ II, 7-32.

³² Scrive Karl Emil Franzos nella sua introduzione: «Die Mutter war eine glühende deutsche Patriotin, die Körners Schlachtgesänge mit Begeisterung las und für Blücher schwärmte, der Vater hingegen hielt mit jeder Faser seines Herzens die Verehrung für Napoleon fest» (*Sämtliche Werke*, p. V).

al periodo della Rivoluzione e del Terrore, così attentamente studiato dal giovane drammaturgo per il suo *Danton*, ma anche agli anni che seguirono la rivoluzione parigina del 1830, a quel clima irrequieto e per qualche verso elettrizzante che tanta parte ebbe nella formazione politica di Büchner, al di là delle posizioni sostanzialmente moderate dell'associazione denominata «Eugenia»³³ e di altri circoli studenteschi di Strasburgo. Non meno importante – e forse più complesso e movimentato – l'affresco scenico da cui dovrebbe emergere quella Gießen che tra il 1833 e il 1834 fece da sfondo al proseguimento degli studi medici di Büchner, all'imprevisto coinvolgimento nell'attività rivoluzionaria, alla costituzione della «Gesellschaft der Menschenrechte», alla redazione dell'opuscolo sovversivo *Der Hessische Landbote* e all'arresto degli altri cospiratori. Dietro le quinte, per così dire, potrebbe poi collocarsi il febbrile periodo di Darmstadt e la composizione del dramma storico *Dantons Tod* tra l'ottobre 1834 e il gennaio dell'anno successivo: quasi un preludio statico alla fuga oltre la frontiera francese nel marzo del '35 e agli ultimi spostamenti prima dell'arrivo a Strasburgo. Qui, spronato e sollecitato da Karl Gutzkow per conto dell'editore Johann David Sauerländer di Francoforte, il profugo traduce la *Lucrece Borgia* e la *Marie Tudor* di Victor Hugo³⁴, per poi passare alla stesura del racconto *Lenz*³⁵,

³³ Per alcune interessanti annotazioni nel verbale del sodalizio si veda Erich Zimmermann, *Büchners Straßburger Freunde. Die Eugenia*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 132-135, dove si rimanda anche ad altri lavori pertinenti.

³⁴ Le due traduzioni, già pronte da tempo nel luglio del '35 (II, 442/11: «Mit meiner Übersetzung bin ich längst fertig») uscirono nell'ottobre dello stesso anno, nel sesto volume dell'opera *Victor Hugo's Sämtliche Werke*. Secondo la testimonianza di Karl Gutzkow il giudizio di Büchner sui lavori di Victor Hugo era tutt'altro che positivo, perché in essi egli trovava soltanto «situazioni avvincenti» e non, come in Alfred de Musset, veri e propri «personaggi», sia pure appena sbazzati. Si veda K[arl] G[utzkow], *Ein Kind der neuen Zeit*, in «Frankfurter Telegraph» NS 3 (1837), p. 345 («Hugo gäbe nur “aufspannende Situationen”, A. de Musset aber doch “Charaktere, wenn auch ausgeschnittene”»). Se Gutzkow fece un «favore» a Sauerländer curando l'opera («dies ist nur eine Gefälligkeit für einen Buchhändler» II, 479/9-10), Büchner glielo fece traducendo i due drammi.

³⁵ La prima notizia su quest'opera risale al maggio del '35. Riferendosi a una precedente (e ormai perduta) comunicazione di Büchner, Karl Gutzkow parla di una «novella» che dovrebbe avere per tema «il naufragato poeta» (II, 479/12-13: «Ihre Novelle Lenz soll jedenfalls, weil Straßburg dazu anregt, den gestrandeten Poeten zum Vorwurf haben?»). Büchner aveva trovato le annotazioni di Oberlin (*Herr L.....*), fonte principale del racconto, nella casa di Daniel Ehrenfried Stöber, autore di una *Vie de J.-F. Oberlin* (1831). Il cosiddetto “diario” del pastore di Waldbach fu pubblicato da August Stöber assai più tardi, nel gennaio del 1839, nella sua rivista strasburghese. Quando il documento apparve,

della commedia *Leonce und Lena*³⁶ e, infine, alle scene del *Woyzeck*, che lo tengono occupato soprattutto dopo il trasferimento in Svizzera nell'ottobre del '36.

Prima di sfumare nell'epidemia e nella morte, lo scenario zurighese dovrebbe infine mirare a porre adeguatamente in risalto l'ambiente scientifico in cui Büchner seppe far valere appieno i frutti sia delle ricerche anatomiche, condotte a più riprese in varie sedi, sia degli studi filosofici, coltivati con passione nonostante una certa ripugnanza per «il linguaggio artificioso» degli specialisti³⁷. La severa applicazione in quest'ultimo campo d'indagine, di cui resta concreta testimonianza nelle ampie annotazioni su Cartesio, Spinoza e la storia della filosofia greca³⁸, si palesa inequivocabilmente anche nelle parti più argomentative delle opere letterarie, e in particolare nel *Danton*.

La scomparsa improvvisa quanto prematura di Büchner non ci permette di chiarire fino in fondo certi suoi atteggiamenti o convincimenti, e ciò rende assai più arduo il compito di delinearne meglio il modo d'essere e di sentire. Ma sembra indubbio che tra le caratteristiche principali della sua personalità artistica sia da annoverare una notevole commistione di materialismo e d'idealismo, la ricerca sempre più intensa di una risposta esistenziale che in qualche misura potesse conciliare i due estremi. Lo stimolo a cercare uno sbocco in questa direzione produce già i suoi effetti nelle quattro composizioni del periodo ginnasiale, in quegli esercizi retorici che contengono i primi frammenti della visione büchneriana del mondo e delle cose³⁹. Partendo da questi scritti e collegandoli all'opuscolo rivolu-

con il titolo stöberiano di *Der Dichter Lenz, im Steintale* (in «Erwinia. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung» 2/1-3), Georg Büchner era ormai morto da quasi due anni.

³⁶ Il concorso letterario per il quale Büchner scrisse quest'opera fu annunciato dall'editore Cotta nel gennaio del '36. La scadenza, fissata in un primo tempo per il 15 maggio, fu in seguito prorogata al primo luglio. Il manoscritto di *Leonce und Lena*, pervenuto con due giorni di ritardo, fu rinviato intatto al mittente. Scrive Ludwig Büchner nella sua introduzione: «Er schickte das Manuskript zwei Tage zu spät, und erhielt es uneröffnet zurück» (*Nachgelassene Schriften*, p. 37). Si veda anche Hauschild, *Büchner*, pp. 343-348.

³⁷ II, 421/35-37: «Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie, die Kunstsprache ist abscheulich, ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden» (lettera del 9 dicembre 1833 ad August Stöber).

³⁸ II, 137-290.

³⁹ Lo scritto sull'amicizia (*Über die Freundschaft*), escluso dall'edizione di W. R. Lehmann ma riportato da Fritz Bergemann (*Werke und Briefe*, pp. 430-431), rappresenta forse il testo di un dettato ed è comunque – al pari di altri documenti del genere, così come delle annotazioni e delle glosse (*Werke und Briefe*, pp. 458-460) – di scarso rilievo bibliografico. Si consulti anche [Werner R. Lehmann], Karl Pörnbacher *et al.*, *Georg Büchner*.

zionario *Der Hessische Landbote* – non tanto per sviscerarne il contenuto, quanto per prendere spunto da esperienze che sembrano aver segnato, in tutti i sensi, l'esistenza dell'autore – è forse possibile delineare, con l'aiuto di qualche lettera o frammento epistolare, l'abbozzo di un profilo che non sia soltanto fisico.

Nell'ambito di un contesto che ci riporta alla battaglia combattuta presso Wimpfen il 6 maggio 1622 durante la guerra dei trent'anni, il saggio sull'eroica morte dei quattrocento cittadini di Pforzheim (*Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer*)⁴⁰, anticipa – al di là dell'influsso, non solo retorico, esercitato dalle *Reden* di Fichte⁴¹ – l'uso tutto büchneriano delle fonti, vale a dire quel ripercorrere attentamente e minutamente i fatti tramandati alla ricerca delle ragioni più profonde che producono e condizionano un'esperienza reale, quel fondersi continuo di documentazione oggettiva e di elaborazione creativa che caratterizza anche gli scritti scientifici. Per il giovane Büchner – in cui l'estetica degli anni a venire si affaccia già in questo scritto del semestre invernale 1829/30 – non è lecito considerare soltanto l'effetto, il puro e semplice «fatto», ma è bensì necessario rivolgere l'attenzione ai motivi e alle circostanze che lo hanno causato, accompagnato e determinato:

Wollen wir eine solche Tat beurteilen, wollen wir sie gehörig würdigen und auffassen, so dürfen wir nicht die Wirkung allein, nicht die bloße Tat berücksichtigen, sondern wir müssen hauptsächlich unser Augenmerk auf die Motiven und die Umstände richten, welche eine solche Tat bewirkten, begleiteten und bestimmten. Sie sind die einzige Richtschnur, nach der man die Handlungen der Menschen messen und wägen kann.⁴²

Werke und Briefe, Monaco, Hanser, 1980, pp. 432-433. Per una scelta diversa si veda Bernard Lortholary, Jean-Louis Besson *et al.*, *Georg Büchner. Œuvres complètes, inédits et lettres*, Parigi, Seuil, 1988, p. 15. Pur non accogliendo i versi d'occasione e il frammento narrativo dedicato al padre (si confronti sopra, alla nota 30), questo recentissimo volume francese («la première édition au monde qui soit à la fois complète et commentée», p. 10) presenta anche la traduzione del testo sull'amicizia (pp. 29-30), che potrebbe essere stato, «sinon une imitation, du moins une rédaction libre» (p. 565).

⁴⁰ II, 7-16.

⁴¹ Si veda Werner L. Lehmann, *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Büchner-Ausgabe*, in *Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner zum 70. Geburtstag*, Amburgo, Wegner, 1963, p. 199. Per le altre fonti degli scritti ginnasiali si veda Gerhard Schaub, *Georg Büchner und die Schulrhetorik. Untersuchungen und Quellen zu seinen Schülerarbeiten*, Berna e Francoforte, Lang, 1975.

⁴² II, 11/34-12/1.

Solo che qui, nell'enfatica prosa di un esercizio di retorica, la spiegazione dell'avvenimento è imposta dall'entusiasmo giovanile per le virtù militari, e non già ricavata da un profondo convincimento che scaturisca da un procedimento analitico e razionale o dalla rielaborazione artistica di impulsi profondi che trascendano i limiti della ragione. Eppure, proprio nell'argomentare – rifacendosi ai versi di Gottfried August Bürger nell'epigrafe del saggio⁴³ – sulla «morte liberatrice del mondo»⁴⁴, il sensibilissimo ginnasiale giunge a superare i confini imposti dal motivo del sacrificio individuale – compiuto per i posteri⁴⁵ o per conquistare l'immortalità⁴⁶ – quando rifiuta, ancora una volta nel segno di Fichte, la dottrina cristiana della salvezza. L'immagine di un «cielo al di qua della tomba» lo colloca, per così dire, in una tradizione innovativa, ma soprattutto anticipa la posizione di estrema precarietà del Büchner più maturo, spesso in bilico tra idealismo e materialismo, sul filo di un paradosso che tende disperatamente a fondare una trascendenza terrena di derivazione teologica:

[...] so ist doch dies ewig wahr, daß mehr Himmel diesseits des Grabes, ein mutigeres und fröhlicheres Emporblicken von der Erde und eine freiere Regung des Geistes durch ihre Aufopferung in alles Leben der Folgezeit gekommen ist [...]⁴⁷

L'interesse per una dimensione che supera i confini del mondo materiale emerge chiaramente anche dal frammento del saggio *Über den Traum eines Arkadiers*, in cui Büchner rielabora un passo del dialogo ciceroniano *De divinatione*⁴⁸. Redatto, come il precedente, nel semestre invernale 1829/30, esso trova la sua ragion d'essere, non tanto nel racconto dell'arcade che sogna l'amico realmente assassinato dall'oste, quanto nella riflessione sull'universale «fede nei miracoli»⁴⁹, in quei prodigi che l'uomo incolto vede «negli eterni fenomeni della natura» e in certi «casi straordinari

⁴³ Il passo è ripreso dal componimento *Die Tode* (1792), dove il poeta dello «Sturm und Drang» inneggia al sacrificio per la libertà: «Für Tugend, Menschenrecht und Menschen-Freiheit sterben / Ist höchsterhabner Muth, ist Welterlöser-Tod» (II, 7/3-4).

⁴⁴ II, 13/38-14/1: «Dies ist der erhabenste Gedanke für den man sich opfern kann dies ist Welt-Erlöser-Tod».

⁴⁵ II, 13/37-38: «So also starben sie nicht einmal für ihren eignen Glauben, nicht für sich selbst, sondern sie bluteten für die Nachwelt».

⁴⁶ II, 8/39-9/1: «Sie wollen nicht Leben, sie wollen Unsterblichkeit».

⁴⁷ II, 13/31-34.

⁴⁸ II, 17.

⁴⁹ II, 17/1-6: «Durch die ganze Geschichte finden wir im Leben jedes Volkes die deutlichsten Spuren von einem Wunder-Glauben, der noch jetzt nicht erloschen den gebildeten Europäer und den rohen Wilden befäng».

della vita quotidiana», in quelle manifestazioni e in quegli accadimenti che sono portentosi anche per la persona colta, che la rimandano – «fintanto che il debole occhio del mortale non riesce a guardare dietro la cortina che divide lo spirituale dal corporeo» – a «un principio primitivo, una quintessenza di tutto l'esistente, alla natura»:

Der rohe Mensch sieht Wunder in den ewigen Phänomenen der Natur, er sieht aber auch Wunder in außergewöhnlichen Fällen des Alltagslebens, für beide schafft er sich seine Götter. Der Gebildete sieht in den Wundern erster Art nur die Wirkungen der unerforschten, unbegriffnen Naturkräfte; aber auch sie sind ihm Wunder, solange das blöde Auge der Sterblichen nicht hinter den Vorhang blicken kann, der das Geistige vom Körperlichen scheidet, auch sie weisen ihn zurück auf ein Urprinzip, einen Inbegriff alles Bestehenden, auf die Natur.⁵⁰

Al di là dell'ovvio richiamo a un concetto speculativo d'impronta naturalistica (l'influsso di Schelling sembra evidente), dunque a considerazioni molto care all'idealismo tedesco, è senza dubbio possibile leggere, in questo brano, una significativa anticipazione di pensieri e riflessioni che ricorrono, per esempio, nella prolusione *Über Schädelnerven* e nel racconto *Lenz*. In contesti di ben altro respiro troviamo, infatti, non solo un ampliamento estetico-filosofico delle considerazioni già espresse nella composizione ginnasiale⁵¹, ma anche la ripresa, in chiave narrativa (e di ricerca esistenziale) del tema dei prodigi, per esempio là dove la gente racconta «sogni e presentimenti»⁵², o dove «una mano invisibile» trattiene Oberlin⁵³, o dove una voce gli dice che il padre è morto⁵⁴, oppure – tanto per restare in argomento senza citare i più complessi episodi che riguardano lo stesso Lenz – dove il filantropo di Waldbach parla di eventi straordinari capitati a uomini e ragazze⁵⁵.

⁵⁰ II, 17/11-19.

⁵¹ Si veda la citazione alla nota 103.

⁵² I, 82/16-17: «Die Leute erzählten Träume, Ahnungen».

⁵³ I, 83/11-12: «Wie Oberlin ihm erzählte, wie ihn eine unsichtbare Hand auf der Brücke gehalten hatte».

⁵⁴ I, 85/18-21: «Oberlin versetzte ihm nun, wie bei dem Tod seines Vaters allein auf dem Felde gewesen sei, und er dann eine Stimme gehört habe, so daß er wußte, daß sein Vater tot sei, und wie er heimgekommen, sei es so gewesen».

⁵⁵ I, 85/22-25: «Das führte sie weiter, Oberlin sprach noch von den Leuten im Gebirge, von Mädchen, die das Wasser und Metall unter der Erde fühlten, von Männern, die auf manchen Berghöhen angefaßt würden und mit einem Geiste rängen».

Non meno importante per gli sviluppi artistici successivi è lo scritto noto come *Über den Selbstmord. Eine Rezension*⁵⁶, redatto intorno al 1830/31 per criticare un saggio, tuttora sconosciuto, sulla questione del suicidio⁵⁷. Facilmente riconducibile alla tradizione del dibattito innescato da un famoso dramma di Johann Christoph Gottsched, *Der sterbende Cato* (1731), esso mostra ancora una volta che le convinzioni e le argomentazioni che caratterizzano questi lavori, pur essendo derivate da altre opere, rivestono un'importanza fondamentale per la comprensione dell'universo büchneriano. L'idea che la terra debba essere considerata «un paese in cui si è messi alla prova» ha sempre colpito sfavorevolmente, apprendiamo dal saggio, la sensibilità del ragazzo, il quale respinge la morale cristiana con un sillogismo che gli permette di considerare la vita come «fine», e non già come semplice «mezzo» o «evoluzione» verso una meta ultraterrena. Se il fine della vita consiste nell'evoluzione, allora la vita stessa può dirsi evoluzione, dunque la vita stessa va considerata un fine. È da questo punto di vista, prosegue il giovane Georg, che si può muovere al suicidio l'unico rimprovero che sia «quasi generalmente valido», poiché una tale scelta, distruggendo anzitempo la forma di vita che la natura ci ha dato e che è conforme al nostro fine, contraddice proprio quest'ultimo, e quindi la natura stessa:

Die Erde wird nämlich hier ein *Prüfungsland* genannt; dieser Gedanke war mir immer sehr anstößig, denn ihm gemäß wird das Leben nur als *Mittel* betrachtet, ich glaube aber, daß das Leben *selbst Zweck* sei, denn: *Entwicklung* ist der Zweck des Lebens, das *Leben selbst* ist Entwicklung, also ist das Leben selbst Zweck. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man auch den *einzigsten fast allgemein gültigen* Vorwurf dem Selbstmord machen, weil derselbe unserm *Zwecke* und somit der *Natur* widerspricht, indem er die von der Natur uns gegebne, unserm Zweck angemessne *Form* des Lebens vor der Zeit zerstört.⁵⁸

L'argomentazione richiama, almeno nel convincimento che la sostiene, le già citate *Reden* di Fichte, e più precisamente l'ottava. Ciò che più conta, tuttavia, è sottolineare che questi frammenti di una visione complessiva della vita – forse non a caso conservati – sono tutt'altro che trascurabili, sia perché preannunciano la parte introduttiva della prolusione sui nervi

⁵⁶ II, 19-23.

⁵⁷ Gerhard Schaub, *Büchners Rezension eines Schulaufsatzes «Über den Selbstmord»*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), pp. 224-232, ritiene che il saggio recensito fosse di un compagno di scuola.

⁵⁸ II, 21/30-39.

del cranio (*Über Schädelnerven*) – dove si legge che la natura, essendo «immediatamente autosufficiente» in tutte le sue manifestazioni, «non agisce secondo fini» esterni⁵⁹ – sia perché preludono all'interpretazione che Büchner dà di specifiche vicende umane in opere quali *Dantons Tod*, *Lenz*, *Leonce und Lena* e *Woyzeck*. Si tratta, in altre parole, di lavori scolastici che pongono le premesse dell'assillante ricerca, presente in tutta la produzione büchneriana, del significato della vita e delle ragioni che portano alla distruzione delle possibilità di sviluppo della natura umana, e quindi all'annientamento dell'esistenza stessa.

Il tema del suicidio e la figura di Catone dominano anche il quarto degli scritti ginnasiali conservati, un discorso in difesa dell'Uticense (*Rede zur Verteidigung des Cato von Utica*) che Büchner tenne il 29 settembre 1830 in occasione di una cerimonia scolastica⁶⁰. Al di là del perdurante influsso di Fichte e dell'ovvia dipendenza dalle fonti (prima fra tutte la diade biografica di Focione e Catone il Giovane nelle plutarchiane *Vite parallele*), è ancora una volta indispensabile sottolineare l'interesse di Büchner per le ragioni soggettive e psicologiche di un'azione – per quelle che potremmo chiamare le cause individuali in contrapposizione a quelle storiche – e quindi per le possibilità offerte, o non offerte, al libero estrinsecarsi della natura umana in un determinato contesto della realtà storica e sociale. Il suicidio di Catone si giustifica da sé, non solo come estremo rifiuto della tirannia, della «legge dell'arbitrio»⁶¹, ma anche come unica scelta possibile in una situazione senza sbocco, come soluzione imposta da «un'epoca corrotta»⁶², da una fase storica in cui non è possibile salvare né Roma né la libertà:

Er sah, Rom und mit ihm die Freiheit war nicht mehr zu retten.⁶³

La commistione di materialismo e di idealismo che si profila in questi lavori giovanili si ripropone anche nell'opuscolo rivoluzionario che lo studente universitario di Gießen concepì nel fondare la «Gesellschaft der

⁵⁹ II, 292/13-16: «Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. E ancora: «Alle Funktionen sind Wirkungen desselben [Urgesetzes]; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt» (II, 292/29-30).

⁶⁰ II, 25-32.

⁶¹ II, 29/17-18: «*Cato* war Sklave, wenn er sich dem Gesetz der Willkür beugte».

⁶² II, 28/1-2: «*Cato* fiel, nicht als ein Opfer der Überlegenheit *Caesars*, sondern seiner verdorbenen Zeit».

⁶³ II, 30/6-7.

Menschenrechte». Redatto dallo stesso Büchner nella seconda metà del marzo 1834, trascritto da «Augusto il Rosso»⁶⁴, mitigato dal pastore protestante Friedrich Ludwig Weidig e stampato a Offenbach nel luglio 1834, questo primo (e ultimo) annuncio del messaggero assiano ai contadini del Granducato (*Der Hessische Landbote. Erste Botschaft*)⁶⁵ cominciò a diffondersi proprio quando l'arresto di Karl Minnigerode e di altri congiurati – traditi dalle ben dosate e intervallate delazioni dell'infiltrato Johann Konrad Kuhl – era ormai imminente e gravido di pesanti conseguenze⁶⁶.

Il libello – otto pagine ricche anche di dati – si presenta come prodotto assai disuguale non solo delle letture e delle esperienze francesi di Büchner, ma anche dell'intervento moderatore di Friedrich Ludwig Weidig, figura dominante di democratico costituzionalista nella eterogenea opposizione dell'Assia meridionale. Con la sua revisione, che mirava a smorzare i toni più radicali e antiborghesi del socialismo agrario di Büchner, e dunque a sfumare il concetto di contrapposizione economica tra gli abbienti e i non abbienti così caro allo studente universitario, il rapporto antitetico fra «poveri» e «ricchi» – rapporto che l'autore considerava «l'unico elemento rivoluzionario al mondo»⁶⁷ – si trasformò in un contrasto fra «poveri» (ovvero

⁶⁴ Questo il soprannome riportato, tra gli altri, da Karl Vogt (anch'egli a suo tempo studente di medicina a Gießen) in *Aus meinem Leben* (Stoccarda 1896) – si veda Bergemann, *Werke und Briefe*, p. 559: «August Becker, gewöhnlich nur der "rote August" genannt». Becker copiò «in bella» il manoscritto büchneriano, il quale – e lo confermano quelli conservati – non era certo di facile lettura. Si confronti la testimonianza di August Becker nella relazione del consigliere giudiziario di corte Friedrich Noellner sul procedimento contro Weidig (*Aktenmäßige Darlegung [...]*, Darmstadt 1844) in Hans Magnus Enzensberger (ed.), *Georg Büchner. Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozeßakten*, Francoforte, Insel, 1974 [1965], p. 122: «Das Manuskript dieser Flugschrift habe ich bei Büchner in's Reine geschrieben, weil seine eigene Hand durchaus unleserlich war».

⁶⁵ Una seconda edizione dell'opuscolo uscì, senza l'autorizzazione di Büchner, nel novembre dello stesso anno – si veda Gerhard Schaub (ed.), *Georg Büchner. Friedrich Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Materialien, Kommentar*, Monaco, Hanser, 1976, pp. 129-131. L'inasprirsi della repressione aveva indotto Weidig e un altro congiurato di tendenza liberale, Leopold Eichelberg, a proporre una seconda rielaborazione del libello. Rispetto alla sintesi di punti di vista socialisti e antiassolutistici che caratterizzava la prima edizione venivano così ad accentuarsi soprattutto i toni antimonarchici e costituzionalistici.

⁶⁶ Si veda soprattutto Schaub, *Büchner/Weidig*, pp. 131-136.

⁶⁷ II, 441/5-6: «Das Verhältnis zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt» (frammento di una lettera scritta a Gutzkow, presumibilmente nel 1835).

contadini, operai, cittadini)⁶⁸ e «signori»⁶⁹, senza tuttavia perdere – grazie alle argomentazioni e ai dati proposti dall'opuscolo – la sua latente carica esplosiva, certamente assai più dirompente dell'epigrafe «Friede den Hütten! Krieg den Palästen!»⁷⁰ che riproduce esattamente il grido giacobino «Guerre aux châteaux! Paix aux chaumières!». Perché nonostante le correzioni e le aggiunte di Weidig, lo scritto riflette ancora chiaramente i tratti materialistici della visione büchneriana, la convinzione che il suo tempo sia «puramente *materiale*»⁷¹, che la condizione dell'individuo sia determinata da cause esterne⁷² e che le ingiustizie sociali abbiano cause economiche ben precise, inconfutabili come la realtà di un popolo misero che trascina pazientemente il carro su cui principi e liberali recitano la loro pagliacciata, la loro «commedia scimmiesca»:

Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen.⁷³

In questa realtà che si presenta come «situazione legale»⁷⁴ è insita «un'eterna situazione di violenza»⁷⁵ che giustifica pienamente l'azione rivoluzionaria, l'unica che possa modificare una legge «che fa della gran massa dei cittadini bestiame da *corvéé*»⁷⁶. Ora, la ben radicata opinione che solo la

⁶⁸ Si veda, per esempio, il primo paragrafo del libello: «Die Bauern und Handwerker [...] die Bauern und Bürger» (II, 34/22,25).

⁶⁹ Si veda lo stesso passo: «Die Fürsten und Vornehmen [...] Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag [...] der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug» (II, 34/23,26,30). La sostituzione dei termini è testimoniata da August Becker in un interrogatorio del settembre 1837, così come lo riporta Noellner, *Aktenmäßige Darlegung*, in Enzensberger, *Büchner/Weidig*, p. 122: «[Die von Weidig veränderte Flugschrift] unterscheidet sich von dem Originale namentlich dadurch, daß an die Stelle der *Reichen*, die *Vornehmen* gesetzt sind [...]».

⁷⁰ II, 34/20 («Palästen» nella seconda edizione: II, 35/20).

⁷¹ II, 455/10: «Unsere Zeit ist rein *materiell*» (lettera a Gutzkow, presumibilmente scritta nella primavera del 1836).

⁷² II, 422/16-20: «*Ich verachte Niemanden*, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, – weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen» (lettera del febbraio 1834 alla famiglia).

⁷³ II, 422/7-9 (lettera del 9 dicembre 1833 ad August Stöber).

⁷⁴ II, 416/27: «Was nennt Ihr denn *gesetzlichen Zustand*?» (lettera del 5 aprile 1833 alla famiglia).

⁷⁵ II, 416/23-24: «Sind wir denn aber nicht in einem ewigen Gewaltzustand?».

⁷⁶ II, 416/27-28: «*Ein Gesetz*, das die große Masse der Staatsbürger zum frönenden Vieh macht».

«violenza» potesse servire a qualcosa⁷⁷ non era certo prerogativa di Büchner, il quale semmai si differenziava da altri esponenti dell'opposizione asiana per il convincimento – espresso sia prima che dopo la fuga in Francia – che ogni moto rivoluzionario fosse un'impresa vana⁷⁸, che non si potesse credere, neanche «lontanissimamente», alla possibilità di un sovvertimento politico⁷⁹. Quanto alla consapevolezza socio-economica che distingue Büchner dagli altri cospiratori, essa discende, naturalmente, dall'esperienza strasburghese, la quale, peraltro, non è facilmente ricostruibile in maniera articolata. Ma la nozione di contrasto tra poveri e ricchi, che affiora ripetutamente e prepotentemente dai suoi scritti, sembra derivare dal pensiero socialista di Louis-Auguste Blanqui⁸⁰ e dal neobabuvismo della «Société des droits de l'homme et du citoyen»⁸¹, mentre il concetto di sfruttamento delle classi produttive da parte di quelle non produttive e, in genere, la terminologia dell'analisi sociologica devono essere ricondotte, sia pure indirettamente, anche all'insegnamento sansimonista di Bazard e Enfantin nelle pagine dell'*Exposition*⁸². Disconoscere il debito di Büchner

⁷⁷ II, 416/8-9: «Wenn in unserer Zeit etwas helfen soll, so ist es *Gewalt*».

⁷⁸ II, 416/34-417/4: «Wenn ich an dem, was geschehen, keinen Teil genommen und an dem, was vielleicht geschieht, *keinen Teil* nehmen werde, so geschieht es weder aus Mißbilligung, noch aus Furcht, sondern nur weil ich im gegenwärtigen Zeitpunkt jede revolutionäre Bewegung als eine vergebliche Unternehmung betrachte und nicht die Verblendung Derer teile, welche in den Deutschen ein zum Kampf für sein Recht bereites Volk sehen» (lettera del 5 aprile 1833 alla famiglia).

⁷⁹ II, 440/14-16: «Ich würde Dir das nicht sagen, wenn ich im Entferntesten jetzt an die Möglichkeit einer politischen Umwälzung glauben könnte» (lettera del 1835 al fratello Wilhelm).

⁸⁰ Espresso in vari opuscoli e nell'arringa del 12 gennaio 1832 in difesa di quindici appartenenti alla «Société des amis du peuple». Di particolare interesse sono le affinità che si riscontrano confrontando, da un lato, la descrizione blanquiana del complicato meccanismo di sfruttamento dei poveri che lavorano da parte dei ricchi che oziano e, dall'altro, le formulazioni che Büchner usa nel trattare questi argomenti – si veda Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Francoforte, Suhrkamp, 1972 [1946], p. 81 e Th. M. Mayer, *Chronik*, p. 366.

⁸¹ Sull'influsso qui esercitato dagli insegnamenti del tribuno giacobino François Noël Babeuf e del suo seguace Filippo Buonarroti (*Conspiration pour l'égalité, dite de Babeuf* [...], Bruxelles 1828) si soffermava già Karl Viëtor, *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*, Berna, Francke, 1949, pp. 24-26.

⁸² *Doctrine de Saint-Simon. Exposition 1828-1830*, Parigi 1830. Sulla terminologia francese in rapporto a quella büchneriana si veda Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig*, pp. 60-61. Per una confutazione delle tesi sostenute da questo studioso si legga Heinz Wetzel, *Ein Büchnerbild der siebziger Jahre. Zu Thomas Michael Mayer: «Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie»*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner III*, Monaco, edition text u. kritik, 1981, pp. 247-264.

nei confronti del sansimonismo – o almeno di quella particolare versione del sansimonismo che, dopo il 1830, sembrava proporsi più come dottrina di riscatto sociale⁸³ che come insegnamento riformista e industrialista⁸⁴ – non sarebbe infatti né lecito né possibile⁸⁵, nemmeno ricorrendo alla divertita descrizione büchneriana di A. Rousseau, pittoresco propugnatore dell'emancipazione femminile⁸⁶, e neppure sottolineando il tono ironico con cui lo studente tedesco dichiara di voler diventare anche lui un sansimonista, «per pura pigrizia», e condurre «la vita più comoda che esista sotto il sole», con le mani in tasca, predicando al popolo il lavoro:

Er bleibt jetzt in Straßburg, steckt die Hände in die Taschen und predigt dem Volke die Arbeit [...] führt das bequemste Leben unter der Sonne, und ich möchte aus purer Faulheit St. Simonist werden [...]⁸⁷

Allo stesso modo sarebbe poco utile indugiare, come spesso avviene, sulle critiche e le accuse riservate da Büchner al «debole, insignificante e frazionato partito liberale»⁸⁸ senza contestualmente ricordare almeno il non trascurabile contributo offerto da Weidig (che morì suicida nelle carceri del Granducato), non solo alla causa rivoluzionaria tedesca, ma anche

⁸³ Si veda Mirella Larizza Loli, *Scienza, industria e società. Saint-Simon e i suoi primi seguaci*, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 105-106.

⁸⁴ Si veda Mirella Larizza Loli, *Il Sansimonismo (1825-1830). Un'ideologia per lo sviluppo industriale*, Torino, Giappichelli, 1976.

⁸⁵ Per alcune notizie sulla diffusione del sansimonismo a Strasburgo e in altre località dell'Alsazia si veda André Brandt, *Le Docteur Curie et le Saint-Simonisme à Mulhouse*, in «Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse» 1938, pp. 398-421, Paul Leuilliot, *Le Saint-Simonisme à Mulhouse en 1832 d'après les lettres inédites du Docteur Curie*, in «Bulletin du Musée historique de Mulhouse» 1958, pp. 53-67 e P. L., *Un centenaire: le Docteur Pierre-Paul Jaenger 1803-1867*, in «Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar» 1968, pp. 101-117.

⁸⁶ Il passo in questione (II, 417/23-418/21) si trova in una lettera scritta alla famiglia verso la fine del maggio 1833. È interessante notare che anche il liberale strasburghese Daniel Ehrenfried Stöber se la prende – in una poesia che forse Büchner conosceva (*An die Sankt-Simonisten. Im Namen Mehrerer*) – con la «fantasticheria» («Träumerei») dei seguaci di Saint Simon. Si veda E[hrenfried] Stöber, *Sämtliche Gedichte und kleine prosaische Schriften*, vol. I, Strasburgo, Schuler, 1835, p. 102.

⁸⁷ II, 418/15-20. Con lo stesso tono ironico, in una lettera a Gutzkow, presumibilmente redatta nel marzo 1835, Büchner scrive, tra l'altro, che si metterà al soldo dei gesuiti per servire Maria o dei sansimonisti per la «femme libre» (II, 436/29-31: «Und nehme dann Handgeld entweder von den Jesuiten für den Dienst der Maria oder von den St. Simonisten für die femme libre oder sterbe mit meiner Geliebten»).

⁸⁸ II, 440/20-21: «Ich weiß, wie schwach, wie unbedeutend, wie zerstückelt die liberale Partei ist» (lettera al fratello Wilhelm, presumibilmente scritta nel 1835).

al progetto propagandistico dello studente di Gießen, al quale l'attivissimo pastore procurò i dati statistici su cui si basa *Der Hessische Landbote*, nonché i fondi necessari per pubblicare l'opuscolo⁸⁹. Un discorso analogo si potrebbe fare per il movimento «Junges Deutschland», «il partito letterario di Gutzkow e di Heine»⁹⁰ cui Büchner – pur apprezzando la coraggiosa lotta per la libertà condotta da Gutzkow «nella sua sfera»⁹¹ – rimprovera «un completo misconoscimento delle nostre condizioni sociali»⁹², di voler riformare la società «per mezzo dell'*idea*», partendo dalla classe colta⁹³, da coloro che non hanno altro da fare che «scacciarsi di dosso la noia più spaventosa»⁹⁴.

Le frecciate dell'instancabile e malinconico Georg, del resto, non risparmiarono nessuno, nemmeno l'amato popolino, «l'eterno babbeo» della situazione⁹⁵, e – a ben guardare – neppure colui che le lanciava con tanto compiacimento. Senza contare che, in alcune occasioni, il suo «scettico disprezzo» di tutto ciò che considerava «futile e meschino» – così un compagno di scuola⁹⁶ – potrebbe essere facilmente usato contro di lui: per e-

⁸⁹ Così la relazione di Noellner, in Enzensberger, *Büchner/Weidig*, pp. 95 e 121. Weidig fornì a Büchner il quarto volume dell'opera di Georg Wilhelm Justin Wagner, *Statistisch-topographisch-historische Beschreibung des Großherzogtums Hessen* (Darmstadt 1831) – si veda Schaub, *Büchner/Weidig*, pp. 65-66 e si confronti Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig*, p. 147, n. 296.

⁹⁰ II, 451/34-36: «Übrigens gehöre ich für meine Person keineswegs zu dem sogenannten *Jungen Deutschland*, der literarischen Partei Gutzkows und Heines» (lettera del primo gennaio 1836 alla famiglia).

⁹¹ II, 451/31-32: «Gutzkow hat in seiner Sphäre mutig für die Freiheit gekämpft».

⁹² II, 451/36-452/1: «Nur ein völliges Mißkennen unserer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei».

⁹³ II, 455/8-10: «Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der gebildeten Klasse aus reformieren? Unmöglich!» (lettera a Gutzkow, presumibilmente scritta nella primavera del 1836).

⁹⁴ II, 455/26-28: «Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste Langeweile zu vertreiben».

⁹⁵ II, 416/11-14: «Und selbst das Bewilligte wurde uns hingeworfen, wie eine erbetelte Gnade und ein elendes Kinderspielzeug, um dem ewigen Maulaffen *Volk* seine zu eng geschnürte Wickelschnur vergessen zu machen» (lettera del 5 aprile 1833 alla famiglia). Il riferimento è all'insuccesso del cosiddetto «Frankfurter Putsch», il colpo di mano tentato da alcuni congiurati a Francoforte il 3 aprile 1833. Al progetto non fu estraneo lo stesso Weidig.

⁹⁶ Ludwig Wilhelm Luck in una comunicazione a Franzos dell'11 settembre 1878 (Bergemann, *Werke und Briefe*, p. 557): «Es lag [in Büchners Angesicht] Zurückhaltung, Entschlossenheit, skeptische Verachtung alles Nichtigen und Niederträchtigen».

sempio quando scrive alla famiglia che a Gießen non si darà mai alla «politichetta clandestina e alle bambinate rivoluzionarie»⁹⁷. La verità è che Büchner, pur restando saldamente ancorato alle sue posizioni egualitaristiche e antiaristocratiche («L'aristocratismo è il disprezzo più vergognoso dello spirito santo nell'uomo»)⁹⁸, sente tutta la futilità e la miseria della condizione umana, tragica e tuttavia ridicola, diversissima nella realtà sociale ma inesorabilmente accomunata dallo sgomento di fronte all'interrogativo sul senso della vita. A chi lo accusa di schernire gli altri, di essere un «derisore», egli risponde che ride non già per *come* qualcuno è uomo, bensì soltanto *perché* è uomo – cosa di cui comunque nessuno ha colpa –, così che nel ridere di un altro egli ride di se stesso, riconoscendo di dividerne il destino:

Man nennt mich einen *Spötter*. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile.⁹⁹

Questo atteggiamento per qualche verso contraddittorio ci riporta alla fondamentale ambivalenza della visione büchneriana. Se da un lato egli propugna un radicale sovvertimento dell'ordine sociale che spesso fa sembrare certi rivoluzionari del suo tempo dei pacifici moderati, dall'altro egli si limita a criticare e a condannare, senza proporre in alcun modo una concreta struttura sociale che possa utilmente sostituirsi a quella da distruggere. Ciò dipende, non solo e non tanto dalle fonti, per lo più vellei-

⁹⁷ II, 418/29-31: «Ihr könnt voraussehen, daß ich mich in die Gießener Winkelpolitik und revolutionären Kinderstreiche nicht einlassen werde» (lettera del giugno 1833 alla famiglia). Gerhard Schaub ha cercato di sanare questa contraddizione ricordando che Büchner si mise in contatto con la cerchia di Weidig per dare un indirizzo radical-democratico al movimento (*Büchner/Weidig*, p. 123: «um der Bewegung eine andere, neue Qualität im Sinne seiner radikaldemokratischen Revolutionstheorie zu geben»). Riprendendo questo filo conduttore, Thomas Michael Mayer sottolinea che i progetti di Büchner nello scrivere il suo opuscolo rivoluzionario sono da considerarsi tutt'altro che «politichetta clandestina» o «bambinate rivoluzionarie» – si veda Th. M. M., «Wegen mir könnt Ihr ganz ruhig sein ...». *Die Argumentationslist in Georg Büchners Briefen an die Eltern*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), p. 251. Ma resta il fatto che alla luce della spietata diagnosi politico-sociale di Büchner (si confronti, per esempio, la nota 78) azioni come quella da lui intrapresa dovevano necessariamente sembrare assai puerili, e comunque pressoché inutili.

⁹⁸ II, 423/16-18: «Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen» (lettera del febbraio 1834 alla famiglia).

⁹⁹ II, 423/3-7.

tarie e utopistiche, della sua cultura politica¹⁰⁰, ma anche e soprattutto dalla formazione idealistica che si sovrappone prepotentemente al suo materialismo. La sovrastruttura del mondo «puramente *materiale*»¹⁰¹ scoperto da Büchner nelle composizioni ginnasiali, nei saggi scientifico-filosofici e nella riflessione politica è infatti decisamente idealistica. Così come i fenomeni, gli esseri e gli oggetti della realtà circostante sono da ricondursi tutti a «un principio primitivo, una quintessenza di tutto l'esistente, alla natura»¹⁰²; così come la ricerca delle leggi che governano questa vita «immediatamente autosufficiente» può trovare la propria soluzione soltanto «in una legge fondamentale per tutta l'organizzazione» del creato¹⁰³; così come l'intera esistenza fisica dell'individuo diviene «manifestazione di una legge originaria, di una legge di bellezza che secondo i tratti e le linee più semplici produce le forme più alte e più pure»¹⁰⁴: così nelle faccende sociali è necessario – per poi mandare al diavolo «questa società moderna ormai priva di vita» – muovere «da un principio *giuridico* assoluto», tendere alla costruzione di «una nuova vita spirituale nel *popolo*»:

Ich glaube, man muß in sozialen Dingen von einem absoluten *Rechtsgrundsatz* ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volk* suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen.¹⁰⁵

La visione complessiva che permette a Büchner di considerare i problemi esistenziali, estetici, scientifici e socio-politici in una dimensione che trascenda i dati ricavabili dall'osservazione dei meccanismi materiali si basa dunque sul presupposto che ogni fenomeno della realtà possa e debba essere ricondotto a un principio metafisico originario e assoluto che per-

¹⁰⁰ Ciò vale anche per il blanquismo e per il neobabuvismo, nonostante la concretezza delle diagnosi socio-economiche. Lo stesso sansimonismo, nato come ideologia per lo sviluppo industriale, mostrò ben presto una certa tendenza a sconfinare nell'utopico – si veda Mirella Larizza Lolli, *Il sansimonismo*, pp. 259-273.

¹⁰¹ Si veda sopra, alla nota 71.

¹⁰² Si veda sopra, alla nota 50.

¹⁰³ Si veda la prolusione *Über Schädelnerven*: «[Die Natur] ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar *selbst genug* [...] Diese Frage, die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesamte Organisation finden» (II, 292/13-16, 21-23).

¹⁰⁴ II, 292/24-28: «Das ganze körperliche Dasein des Individuums [...] wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt».

¹⁰⁵ II, 455/22-25 (lettera a Gutzkow, presumibilmente scritta nella primavera del 1836).

metterebbe di sviluppare appieno un'esistenza terrena del tutto autosufficiente e il cui unico fine – un fine esclusivamente intrinseco – sarebbe, appunto, l'armonica realizzazione di tutte le potenzialità individuali e collettive.

Di tutto ciò è necessario tener conto sia nell'interpretare, nel contesto in cui nacquero, i suoi scritti scientifici e le osservazioni politiche o filosofiche, sia nel proporre una lettura sufficientemente spassionata delle sue opere letterarie. Perché se il suo *Danton* è il dramma di forze politiche contrapposte in cui la materialità della storia emerge in tutta la sua crudezza, la ricerca di una dimensione che trascenda le leggi che la governano resta linfa vigorosa e disperata di ogni singola battuta che non sia puro e semplice espediente di un procedimento scenico, oppure articolazione meccanica di una di quelle «marionette» che si contrappongono ai personaggi «di carne e ossa»¹⁰⁶. Considerazioni non dissimili valgono anche per il racconto *Lenz*, dove l'attento studio di una patologia ben nota travalica i limiti di una pur magistrale presentazione per rendere, quasi fisicamente, la follia di chi tenta disperatamente, in ogni direzione, di recuperare il senso dell'esistenza, di rimediare a quella perdita che genera l'assedio del vuoto e la minaccia del nulla. Quando ogni possibile percorso, naturale o soprannaturale, individuale o interpersonale, si è dimostrato impervio, il vuoto che circonda Lenz penetra dentro di lui e la paura del nulla si trasforma in annientamento di ogni possibile sensazione, compresa la paura.

Il tema dell'inutile ricerca di una via di salvezza emerge perfino nella commedia *Leonce und Lena*, che pure sembrerebbe mirare, grazie a un uso canzonatorio delle convenzioni comiche di stampo romantico-idealistico, soltanto alla parodia di una società basata sull'assolutismo, alla satira di una classe nobile condannata alla più assoluta mancanza di cambiamento dalle sue stesse strutture. Perché anche qui, come altrove in Büchner, «la palese immutabilità dell'esistente»¹⁰⁷ si conferma trappola inesorabile, si

¹⁰⁶ Queste espressioni ricorrono nel racconto *Lenz*, e in particolare là dove il giovane drammaturgo stürmeriano, protagonista anche della cosiddetta “conversazione sull'arte”, attacca gli scrittori idealisti, che considera capaci di creare solo «marionette dal naso celeste» e non persone «di carne e sangue» il cui dolore e la cui gioia siano condivisibili e il cui operare suscitino ripugnanza o ammirazione (II, 444/22-29: «Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Thun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller»).

¹⁰⁷ L'espressione ricorre in Henri Poschmann, *Büchners «Leonce und Lena». Komödie des*

configura come «realtà miserevole»: diversa da quella denunciata da Camille nel *Danton*¹⁰⁸, ma comunque inaccettabile quale surrogato di vita. Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pupazzo»¹⁰⁹, il principe Leonce sceglie una sposa che invece è già stata scelta dal padre, di modo che la svolta che sembrava prospettarsi ai confini di un ambiente privo di ogni possibilità di sviluppo si rivela parentesi ingannevole e crudele. Al pari della principessa Lena, l'erede al trono rimane schiavo delle convenzioni di cui vorrebbe liberarsi, ritorna a quella noia esistenziale che attanaglia anche Lenz e Danton, così come tutti coloro che hanno perso il senso della vita.

Ben lontano dall'atmosfera della corte, da un mondo in cui, dice Leonce, «imperversa un ozio spaventoso»¹¹⁰, il frenetico Woyzeck non ha tempo per annoiarsi. Ma l'assedio di circostanze che non lasciano scampo vale tanto per la storia di un povero soldato quanto per la vicenda di un giacobino disilluso, di un infelice poeta o del principe di Popo: sfruttato e deriso da chi non si accorge della propria condizione di marionetta, Woyzeck resiste fino a quando gli viene sottratto anche l'ultimo rifugio, l'amore di Marie e la possibilità di avere una sua famigliola, sia pure priva – come osserva ipocritamente il Capitano – della benedizione di Dio¹¹¹. Per lui come per Danton, per Lenz come per Leonce, non c'è «possibilità di esistenza». Per lui, come per gli altri, poco importa vivere o morire: perché vivere vegetando, accettando la morte spirituale, non è poi molto diverso dall'affrontare la morte fisica.

La desolazione cosmica che, verso la fine del *Woyzeck*, si palesa agli occhi del «povero bambino» nella fiaba (o “antifiaba”) della nonna¹¹² non è altro che la disperata solitudine che assale l'adulto o, per meglio dire, l'adulto che non ha più scampo, che lascia la terra deserta e inospitale solo per accorgersi, una volta raggiunto il cielo, che la luna è «un pezzo di legno

status quo, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), p. 122: «das Thema der augenscheinlichen Unwandelbarkeit des Bestehenden».

¹⁰⁸ II, 37/19-20: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit».

¹⁰⁹ I, 106/16-19: «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

¹¹⁰ I, 106/6: «Es klassiert ein entsetzlicher Müßiggang».

¹¹¹ II, 172/9-11: «Er hat ein Kind, ohne den Segen der Kirche, wie unser hochehrwürdiger Herr Garnisonsprediger sagt, ohne den Segen der Kirche, es ist nicht von mir».

¹¹² II, 151/23-35: «Es war einmal ein arm Kind [...]».

marcio»¹¹³, il sole «un girasole appassito»¹¹⁴ e le stelle moscerini color dell'oro, ma tutti infilzati sulle spine, in attesa di essere beccati dall'averla che ne ha fatto crudelmente provvista sul prugnolo¹¹⁵. Neppure il sogno, all'inizio promettente, sembra dunque offrire una via di uscita, una prospettiva di salvezza. E per l'adulto che si sveglia, così come per il bambino che ritorna dalla "fiabesca" avventura celeste, la terra è «una pignatta rovesciata», su cui non resta che sedersi e piangere¹¹⁶.

¹¹³ II, 151/27-28: «Und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz».

¹¹⁴ II, 151/29-30: «Und wie's zur Sonn kam, war's ein verreckt Sonneblum».

¹¹⁵ II, 151/30-32: «Und wie's zu den Sterne kam, warens klei golde Mück, die waren angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt».

¹¹⁶ «Und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesezt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein».

* * *

Erminio Morengi
(Parma)

*Il sogno e la verità della guerra
in «Ein Geschlecht» di Fritz von Unruh*

Nell'ambito della produzione drammaturgica espressionista del periodo di guerra (1914-1918)¹ si impongono accanto a *Die Troerinnen* (1915) di Franz Werfel, a *Seeschlacht* (1917) di Reinhard Goering, all'*Antigone* (1917) di Walter Hasenclever, a *Die Wandlung* di Ernst Toller (1917-18) la *pièce* teatrale *Ein Geschlecht* (scritta tra il 1915 e il 1916 e rappresentata solo alla fine della guerra) di Fritz von Unruh (1885-1970) già salutato in clima prebellico come il novello Kleist², emanazione della casta militare aristocratica prussiana³, che, profondamente segnato dalla tragica esperienza della guer-

¹ A questo proposito si veda P. Chiarini, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna 1959 e in particolare il capitolo IV dedicato all'Espressionismo di guerra, in cui l'autore sottolinea come «la letteratura di guerra» dell'Espressionismo, dunque, si iscriv[a] in una generale tendenza della poesia tedesca di quegli anni, recando però in essa una più radicale carica esplosiva ed un senso più tragico, anzi metafisico della portata del conflitto in corso» (p. 74); I. A. Chiusano, *Storia del teatro tedesco moderno*, Torino, 1976, pp. 145-152. Oltre le opere succitate ricordiamo anche *Krieg. Ein Tedeum* (1913) di Carl Hauptmann, autore prossimo alla poetica espressionista, *Bismarck* (1915) e *Herakles* (1917) di Frank Wedekind. In ambito mitteleuropeo non possono essere dimenticati il *Dies Irae* (1918) di Anton Wildgans e *Die letzten Tage der Menschheit* (1918.19) di Karl Kraus, pubblicati nel 1929.

² Prendendo a modello *Il Prinz von Homburg* kleistiano, Unruh criticò nei suoi primi drammi *Offiziere* (1911) e *Louis Ferdinand Prinz von Preussen* (1913) lo status dell'esercito prussiano negli anni che preludono allo scoppio del primo conflitto mondiale.

³ Fritz von Unruh nacque a Coblenza nel 1880, figlio di un generale prussiano. Crebbe a Berlino, Königsberg e Friburgo in Bresgovia. All'età di nove anni entrò nell'Accademia Militare di Plön, dove ricevette una severa educazione. Negli ultimi anni di accademia ebbe come compagno di studi il principe Oskar di Prussia. Nel 1905 Unruh fece il suo ingresso nel secondo reggimento del corpo granatieri «Imperatore Franz» di stanza a Berlino, dove ricevette 14 giugno 1905 la promozione di tenente. Nel 1911 fu distaccato per entrare nella compagnia della guardia reale. Dopo la morte del padre, avvenuta il 27 marzo del 1912, fu congedato per motivi di salute. Una volta abbandonato l'esercito, si dedicò al teatro riscuotendo i primi successi come drammaturgo. Intraprese in quegli anni

ra imperialista, si farà portavoce fino alla fine dei suoi giorni, attraverso una fervida produzione letteraria comprensiva di drammi, commedie, racconti⁴, romanzi e discorsi⁵, del vangelo umanitario e pacifista⁶.

alcuni viaggi in Italia e in Egitto. Allo scoppio della prima guerra mondiale nel 1914 si arrolò come volontario, nonostante fosse stato deferito per ben due volte al Tribunale militare a causa dei suoi primi drammi. Perdetto sul fronte francese il fratello Erich, la cui morte lo segnò profondamente. Durante la battaglia cruenta di Verdun venne ferito gravemente. Frutto delle drammatiche esperienze vissute al fronte, furono i due lavori teatrali *Vor der Entscheidung* (1914) e *Ein Geschlecht* (1915-1916). Al termine della guerra si dedicò a un'intensa attività oratoriale in favore della pace, viaggiando tra l'altro in Francia e in Inghilterra. Eletto membro del *Reichstag* nel clima arroventato della neonata Repubblica di Weimar, vi tenne il 24 giugno 1922 il discorso commemorativo su Walter Rathenau. Il 18 gennaio 1926 sostenne la fondazione del Partito Repubblicano. Con l'avanzata politica del Nazionalsocialismo, Unruh scelse la via dell'esilio politico a Zoagli Ligure in Italia. Salito al potere Hitler nel gennaio del 1933, fuggì a Monte Antola e da lì a Mentone in terra francese. Nel 1936 riparò in Svizzera, poi nuovamente in Francia. Continuò la sua fuga in Spagna e da Malaga scelse la via dell'emigrazione, imbarcandosi per gli Stati Uniti, dove giunse il 10 agosto 1940. Visse gli anni della guerra ad Atlantic City. Nel 1948 decise di tornare in Germania, che abbandonò quasi subito per la situazione deludente in cui versava il paese. Nel 1953 fece un secondo ritorno in patria, dopo aver perso l'anno prima tutti i suoi beni ad Atlantic City a causa di una violenta mareggiata. In Germania si sistemò in una delle proprietà di famiglia, Hof Oranien, a Diez sulla Lahn. Ricevette molti premi e onorificenze, tra cui il Kleist-Preis (1915), il Grillparzer-Preis (1920), il Schiller-Preis (1926), il Goethe-Preis (1948), il One-World-Preis (1952). Fu membro dell'Accademia di Prussia fino al 1933, dell'Accademia delle Arti di Berlino dal 1963 e socio onorario dell'Accademia per la Lingua e la Letteratura dal 1967. Ricevette nel 1955 la Grande Croce al merito della Repubblica federale tedesca. Morì nel 1970 a Diez sulla Lahn. – Sul profilo biografico di Unruh si veda F. Rasche, *Fritz von Unruh. Rebell und Verkünder. Der Dichter und sein Werk*, Hannover 1960, pp. 23-28; M. Durzak, *Fritz von Unruh*, in AA.VV., *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien* a cura di W. Rothe, Berna e Monaco 1969, pp. 490-505. Sul teatro espressionista di Unruh si segnala tra l'altro M. Durzak, *Das expressionistische Drama, II, Ernst Barlach-Ernst Toller-Fritz von Unruh*, München 1979.

⁴ Tra i racconti di Unruh merita particolare attenzione *Opfergang*, pronto già dal 1916 e pubblicato nel 1919, in cui l'autore descrive gli orrori e le atrocità, di cui fu testimone durante la battaglia di Verdun. Quest'opera è da ritenersi antesignana della letteratura di protesta sorta all'indomani del primo conflitto mondiale. Essa precede addirittura il romanzo *Le feu* di Henry Barbusse scritto nel 1917.

⁵ Tra le sue più celebri *Reden* figurano *Europa erwache* (1936), *Friede auf Erden* (1948), *Sei wachsam* (1948).

⁶ Unruh accetterà questa missione dilatandola dalla sfera privata a quella nazionale. È ciò che sostiene K. Siebenhaar quando afferma: «Der subjektiv empfundene Sendungsauftrag weitete sich zur nationalen Mission, auch unter diesem Gesichtspunkt erklärt sich Unruhs Entscheidung für das Allegorisch-Symbolhafte» (K. Siebenhaar, *Klänge aus Utopie. Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama*, Berlin-Darmstadt 1982, p. 122).

In modo particolare, in *Ein Geschlecht*, concepita come la prima parte di una trilogia⁷, Unruh si cimenta con il tema della guerra ispirata dall'ideologia militarista e guerrafondaia della Germania guglielmina, calando l'azione drammatica quasi inesistente di questo atto unico in un clima di autentica tragedia greca.

Come scrive Vito Pandolfi, «il dramma espressionista di Unruh, dopo la ribellione di Hasenclever e di Sorge, si è arricchito, nella tragica esperienza della guerra, di nuovi presagi, di densi significati, di vita e di sangue»⁸. Ed è proprio nel solco di questo giudizio ancora illuminante a distanza di molti anni che vorremmo rileggere *Ein Geschlecht* concentrandoci, in modo circostanziato, sui processi psichici ed emozionali che la guerra innesca nei personaggi del dramma, nelle *dramatis personae*, e che problematizzano i suoi effetti distruttivi sull'animo umano: «una tragica conferma a tutti i mali denunciati dall'Espressionismo nella società moderna»⁹. La guerra come momento di esaltazione, di ebbrezza vitalistica, come affermazione eminente della volontà di potenza del popolo tedesco¹⁰, del suo orgoglio mili-

Significativa in tal senso è anche la lettera del 31 luglio 1935 scritta da Unruh a Thomas Mann e in particolare il seguente passo: «Was ich in harter Erziehung in strengem Dienst in der Garde – im blutgetränkten Acker des Kriegs begriff vom Sinn des Genius – ich werde es sagen und verdichten. Dieses Recht zu Bekenntnis erwarb ich an der Marne und vor Verdun». Anche il fratello Friedrich Franz (1893-1986) fu un attivo scrittore pacifista.

⁷ Al dramma *Ein Geschlecht* (1916) seguirono infatti *Platz* (1920), che ha per protagonista la folla anonima che soffre nel clima rivoluzionario arroventato degli anni Venti, e *Dieterich* scritto nel 1936 e mai pubblicato. La *pièce* *Ein Geschlecht* fu rappresentata la prima volta, il 16 giugno 1918, a porte chiuse al Schauspielhaus di Francoforte dal Verein «Frankfurter Kammerspiele» per la regia di Gustav Hartung con le decorazioni di scena di August Babberger. Gustav Hartung fu per alcuni anni il regista di Unruh. Il dramma fu rappresentato anche a Berlino il 29 dicembre 1918 e precisamente al Deutsches Theater per la regia di Heinz Herald. La parte della Madre fu interpretata sia nell'allestimento di Francoforte che in quello berlinese da Rosa Bertens. Al febbraio del 1919 risale la messa in scena amburghese di *Ein Geschlecht* proposta da Karl-Heinz Martin, e al settembre dello stesso anno l'allestimento presso il Burgtheater di Vienna. Unruh fu insignito per quest'opera del Bodmer-Preis (1917), del Grillparzer-Preis (1920) e del Preis des «Jungen Deutschland» (1921).

⁸ V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo*, Pisa 1953, p. 78.

⁹ P. Chiarini, *La letteratura tedesca del Novecento*, Roma 1961, p. 18.

¹⁰ Si veda in proposito R. Pascal, *Dal naturalismo all'espressionismo. Letteratura e società in Austria e in Germania 1880-1918*, Milano 1977, pp. 87-122; AA. VV., *Ideologia della guerra. Temi e problemi*, a cura di F. Masini, Napoli 1987 (in particolar modo il saggio di U. Fischer, *Coscienza patriottica, missione tedesca e giudizio universale* e quello di M. Menges, *Idea di patria e coscienza di popolo nelle poesie di guerra dal 1817 al 1914*).

tare («Griff nach der Weltmacht»¹¹), del suo mandato storico imperialista («Gewinn dieses Krieges in seelischer Beziehung»¹²) viene rappresentata in prima battuta in tutta la sua carica distruttiva da Unruh nel poema drammatico *Vor der Entscheidung* che fu scritto nel 1914 dopo la battaglia cruenta della Marna¹³ e che, secondo il giudizio di buona parte della critica¹⁴, già presenta quella *Wende* dell'autore che lo porterà successivamente a un impegno pacifista a oltranza, anche dettato dalla perdita al fronte del fratello Erich caduto nel 1915 e dal suo grave ferimento durante la battaglia di Verdun. Si dissocia da questo parere Dieter Kasang il quale sostiene, sulla scorta di alcune lettere inviate da Unruh alla madre nell'estate e nell'autunno del 1916, che, se si vuole parlare di vera e propria *Wandlung* nell'autore a favore del credo pacifista, questa la si deve far risalire all'autunno del 1916 e non al 1914: «denke ich daran, dass ich in diese seelische Hölle in 4 Wochen zurück muss. [...] Ich wünschte ich brauchte nicht mehr in das Getriebe der Waffen zurück» (27 ottobre 1916)¹⁵. La presa di distanza di Unruh dalla casta militare, cui apparteneva per tradizione familiare, se nel 1908 fu determinata dalla consapevolezza di poter valorizzare più efficacemente le sue qualità di scrittore per il bene della patria (Propaganda-Literatur), nel 1916 scaturì dalla netta percezione del tramonto del potente *Reich* guglielmino legato da un lato alla controffensiva inglese sulla Somme e ai successi dell'esercito russo, dall'altro all'avvento della dittatura militare di Hindenburg/Ludendorff, per cui la sua missione di scrittore doveva orientarsi necessariamente verso un orizzonte più ampio, quello dell'umanità. Unruh visse pertanto sul finire del 1916 quella profonda crisi interiore che facilitò senz'altro la sua *Wandlung* pacifista, dal momento che era inevitabilmente in atto il tramonto dell'*Ehrenkodex* dell'aristocrazia militare prussiana e del sistema monarchico guglielmino, suo garante. Il lavoro di Unruh a *Ein Geschlecht* contempla pertanto due fasi distinte. La prima, che di estende dal luglio 1915 al febbraio/ marzo 1916, è incentrata nell'idea cardine della *pièce*, ossia nella sofferenza umana provocata dalla guerra nell'ottica di un suo superamento a favore di un miglioramento dell'umanità a livello

¹¹ D. Kasang, *Wilhelmismus und Expressionismus: Das Frühwerk Fritz von Unrubs 1904-1921*, Stuttgart 1980, p. 280.

¹² *Ibidem*.

¹³ L'opera verrà pubblicata nel 1919 a guerra ultimata.

¹⁴ Nel novero ricordiamo F. Rasch, autore del saggio *Fritz von Unruh. Rebell und Verkünder. Der Dichter und sein Werk* uscito nel 1960 ad Hannover per i tipi del Verlag für Literatur und Zeitgeschehen.

¹⁵ D. Kasang, op. cit., p. 281.

spirituale dettato da un credo pangermanico vitalistico. In tale fase l'autore mette particolarmente in risalto la figura della Madre in relazione alla triade natura-Stato-guerra. Ne è una riprova una lettera scritta dall'autore alla madre del 15 marzo 1915, in cui afferma «Die Ereignisse hier haben mir seit nun schon 5 Wochen keine Minute freie Zeit gelassen. So schicke ich Dir das Titelblatt. Es heisst: I) Mutter ein Mysterium II) Erich v. Unruh zum Andenken. Gefallen für sein Vaterland»¹⁶. La seconda fase di stesura dell'opera che va dal settembre al novembre 1916 è caratterizzata invece da una presa di posizione «antikriegerisch» maturata dalle drammatiche esperienze al fronte e dal consolidamento della dittatura militarista di Hindenburg/Ludendorff. Una tesi quest'ultima sostenuta da Kasimir Edschmidt, il quale afferma nel suo libro *Lebendiger Expressionismus* (1961) che Unruh, con *Ein Geschlecht*, consentì che «eine Szene, die, mit ungewöhnlicher Kraft und kriegerischer Bravour geschrieben, dann rasch in ein Friedensstück umwandelte»¹⁷.

La catastrofe psichica e spirituale del popolo tedesco e dell'intera Germania che si deve alla guerra viene paradigmaticamente rievocata e rappresentata nel dramma *Ein Geschlecht* che merita di essere riletto anche nell'attuale clima politico e culturale postmoderno. In questo atto unico l'ex-ufficiale drammaturgo aderisce ad alcuni cliché del teatro espressionista che fa leva su uno scenario ridotto (l'azione si svolge sulla cima di un monte, davanti e dentro un cimitero anonimo in un'epoca indeterminata), su un testo lirico pregno di simboli¹⁸ dalla forza evocativa baroccheggiate, sulla spersonalizzazione dei protagonisti per un verso in preda alla cieca passione, all'obnubilamento, alla selvaggia istintualità, all'estatico visionarismo nel loro conflittuale rapporto con la natura, la società, la storia, il destino, per un altro toccati da quel pacifismo e umanitarismo socialiste-ggiante¹⁹.

¹⁶ Ivi, p. 289.

¹⁷ Ivi, p. 290.

¹⁸ In una lettera a Julius Hart del 29 dicembre 1917 manifesta apertamente questa sua tendenza al simbolico, fornendone una giustificazione estetico-poetica: «Da fühlte ich, daß der Naturalismus zusammengebrochen war vor der grausigen Überfülle naturalistischen Leids. – Nicht mehr bedeutungsvoll war der Einzelfall. Die Summe alles Elends verlangte das Symbol; verlangte gesteigerte Sprache, gelöst von der Wirklichkeit des Alltags. Ich ahnte es schon vor dem Kriege; aber der Krieg war der Zerschmetterer der alten Epoche» (K. Siebenhaar, op. cit., p. 121).

¹⁹ Tale *pièce* teatrale fu definita dai critici Sockel e Edschmidt come «einzigartig unter den Dramen des Expressionismus». Manfred Durzak sottolinea, dal canto suo, il fatto che si tratta di «abstraktes Theater», das auf eine psychologische Motivierung und logische

Ma ciò che ci preme sottolineare è che, rispetto ad alcuni drammi espressionisti che inscenano il conflitto generazionale tra figli e padri come *Der Sohn* di Walter Hasenclever e *Vatermord* di Arnoldt Bronnen, il dramma di Unruh *Ein Geschlecht* s'incardina prevalentemente sul contrasto del Figlio maggiore arrestato con il fratello vile per atti di violenza sessuale durante un'azione di guerra e la propria Madre²⁰, una sorta di Niobe pietrificata dal dolore per la perdita di un figlio caduto al fronte e alla cui sepoltura lei stessa è presente circondata dalla Figlia e dal Figlio minore, anche se in alcuni passi dell'opera non si esclude una critica, senz'altro di tono minore rispetto a quello materno, al mondo paterno remoto e presente solo nei ricordi della genitrice.

Sullo sfondo dell'autoritarismo militare incarnato dal secondo comandante che afferma «Vor jeder Einzelgier hat uns das Feuerbad des Krieges geheilt»²¹, «Dein Seufzer prallt an unsren Rippen ab, die ehern wie der Bau des Vaterlands nur opfermutge Seelen in sich dulden»²², «Er werde in der Schlacht zum würdigen Glied des großen Volks gehämmert»²³, la Madre assiste esterefatta a come la guerra abbia pervertito i sensi del Figlio maggiore²⁴, scatenando in lui gli istinti più bestiali, che lo porterà addirittura a congiungersi carnalmente con la propria sorella, a peccare d'incesto, quel

Entwicklung verzichtet, statt dessen in dramaturgischer und sprachlicher Ballung zu einer einaktigen Konfrontation verschiedener menschlicher Positionen dient» (M. Durzak, *Fritz von Unruh*, cit., p. 498).

²⁰ Il conflitto Madre/Figlio emerge pure nel dramma *Der tote Tag* (1907) di Ernst Barlach. Secondo C. Grazioli «Lo scontro Madre/ Figlio presente nel dramma di Barlach è una variante di un motivo tipico della drammaturgia espressionista, il contrasto tra Padre e Figlio, dove la ribellione è simbolo della rivolta espressionista contro i «padri» della cultura: l'Ottocento, i rappresentanti del Naturalismo» (C. Grazioli, *Prefazione* al volume *Drammi dell'espressionismo*, Genova 1996, p. 14.). Si veda in proposito anche AA. VV., *L'espressionnisme dans le théâtre européen*, Paris 1984, pp. 83-91.

²¹ F. von Unruh, *Ein Geschlecht*. Tragödie, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1917, p. 11 (d'ora in poi EG). Il dramma *Ein Geschlecht* è uscito per la prima volta nella traduzione italiana di Ida Blätter con il titolo *Una stirpe* nel volume *Il teatro espressionista tedesco* a cura di Vito Pandolfi, Bologna 1956. È stata poi ritradotta da Iraide Bitossi negli anni Settanta (*Una stirpe: tragedia ...*, Pan arte, Firenze 1976). Si segnala inoltre, sul versante delle rappresentazioni teatrali dell'opera di Unruh, quella italiana avvenuta all'Accademia Tedesca di Villa Massimo per la regia di Luciano Brogi.

²² EG, p.12.

²³ *Ivi*, p. 14.

²⁴ Significativo a questo riguardo è il passo «denn adlig waren sie, nur allzuheiß vom eigenen Kraftrausch ihres Lebenswunder» (EG, p. 11) da cui traluce il nesso guerra ed esaltazione vitalistica che porta l'individuo a superare i principi etici e morali ed ad accettare la dimensione primigenia della violenza sessuale e della sopraffazione.

figlio, brutale energumeno, che già si è macchiato di atti di stupro nei confronti di una donna e che attende di essere giustiziato insieme al fratello vile secondo le vigenti disposizioni militari. A guidare il plotone di esecuzione dovrebbe essere il Fratello minore che, riconoscendo la mostruosità del suo incarico, si sente mancare il respiro e venire meno davanti ai suoi superiori. Il suo gesto di rinnegare il solenne giuramento verso le autorità militari e la propria patria si può lecitamente interpretare come la prima ribellione verso l'aberrante logica della guerra presente in questa *pièce* di Unruh, cui seguiranno quella dei figli contro la madre e il sistema dei valori da lei incarnato e della madre contro il militarismo e la società maschilista.

La Madre si appella alle leggi della natura per inveire contro questi figli degeneri gridando tutto il suo orrore e il suo raccapriccio:

Mutter zum Ältesten Sohn Wenn meine Milch, die süße Himmelsnahrung,
so freche Kraft in einem Mann erzeugt, dann schüttelt Hexenvolk das
Los der Mütter und mir bleibt nichts, was Dich zu Boden zwingt.
Zur Tochter Doch Dich, verwandte Form, schleif ich am Schopf aus die-
sem wüsten Strudel der Verirrung.²⁵

La Madre avverte chiaramente che il suo ruolo, la sua funzione creativa, generativa per così dire, è messa in crisi. Riferendosi al sacrificio del figlio morto al fronte è assalita da un profondo senso di colpa, riconosce la sua impotenza per non aver potuto arrestare il crudele destino («Jetzt spricht das Schicksal»²⁶) che l'ha privata di una delle sue creature, rievoca le gioie della maternità, rammaricandosi di non aver previsto un futuro minaccioso per la sua nidiata:

Mutter den Boden streichelnd [...] Als Qual und Glück Euch still in uns
gebildet, der erste Laut aus Eurem Mäulchen schrie und Ihr die
Beinchen an die Brüste stemmtet, die Euch gesäugt, da glaubten wir
an Dauer; verlachten das Gesetz, das heimlich wuchs und Müttern
heute ernste Sorgen bringt.²⁷

Lo strazio e l'angoscia che assalgono la Madre la portano ad esclamare «Nun steh ich unter Trümmern, gleich der Nacht, besorgt den Schutt zu bergen, eh es tag»²⁸. Il suo è un tentativo di rimuovere i misfatti e i lutti che la toccano in prima persona, cerca l'oblio e il silenzio («Wir, die wir

²⁵ *Ivi*, pp. 18-19.

²⁶ *Ivi*, p. 14.

²⁷ *Ivi*, p. 14.

²⁸ *Ivi*, p. 15.

vieles wissen, müssen schweigen»²⁹) come strategia di sopravvivenza; la dura realtà dei fatti ha però il sopravvento «Wirklichkeit steht auf und gibt den Himmelsträumen Zweck und Namen»³⁰. I sogni di un futuro radioso per i suoi figli sono infranti («Ja, als Ihr jung wart, meine Söhne, wahrlich, da baute Phantasie aus euren Leibern mir einen Tempel auf»³¹), i corpi dei suoi figli sono profanati, contaminati («noch Aussatz an den Gliedern»³²), destinati alla rovina, al pubblico ludibrio, alla morte.

Gli spiriti dello sterminio fanno valere le loro ragioni, infangano il nome di madre («Brüll den Namen nicht. Ich höre einer Unke Quaken lieber als die zwei Silben, die mich niederschlagen»³³), trasformano le culle in fosse dove alberga la morte.

Il Figlio minore preferirebbe la pena capitale che assistere allo strazio della Madre («Seht meine Mutter, ein verhülltes Bild!»³⁴), alle pesanti accuse nei confronti dei due fratelli gemelli. Percepisce tutto quanto come un incubo che gli toglie il respiro.

La guerra accolta dal Figlio maggiore come evento inebriante ed eroico («ach, Rausch, der mich aus stumpfer Kraft geworfen»³⁵) si manifesta nel corso delle cruenti battaglie come dispensatrice di massacri e di orrori, diventa «als Traumgewölk der Müdigkeit»³⁶, di logoramento fisico e psichico, vanifica il coraggio dell'eroe speranzoso di compiere nuove opere («daß sich die Schollen wieder feucht wie Ton in seiner Hand zu neuen Werken ballten»³⁷).

La disillusione, il disincanto, il senso di smarrimento subentrano all'illusione, all'entusiasmo, al coraggio, all'impavidità.

La Madre, dal canto suo, constata come la guerra abbia profondamente segnato i suoi figli («Dein Gang, Gebärde, Stimme, ach, alles, was der Mitwelt abgelauscht, erschreckt und wagt sich dreist vor mich! vor mich!»³⁸), anche quello minore, vorrebbe rimuovere questo tragico evento, affidarlo all'oblio:

²⁹ *Ivi*, p. 14.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, pp. 14-15.

³² *Ivi*, p. 11.

³³ *Ivi*, p. 15.

³⁴ *Ivi*, p. 11.

³⁵ *Ivi*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p.19.

Mutter Kehrt mir mein jüngster Sohn so wild zurück, daß meine Hände, die schon hingestreckt ihm von der Stirn den Kriegstraum fortzustreicheln, gelähmt bei seinem Anblick niederfallen, was bleibt mir dann!³⁹

La Madre di fronte all'incesto di cui si sono resi colpevoli il Figlio maggiore e la Figlia lancia un appello accorato, pitico, alla terra, affinché possa occultare tale orrendo peccato, seppellirlo, nel tentativo di preservare tutte le sue creature, frutto del suo ventre, da ulteriori insidie:

Mutter Geliebte Erde, heilger Keime Schoß, die Du dem Korn sein goldnes Fruchtkleid gibst und Blumen streust in herbstverweste Moose, Du nährst gerechtermaßen jedes Ding, das Du gebildet. Kröten gibst Du Raum, und Sonnenfalter spieln in Deinem Atem. Tu Höhlen auf, in die ich meine Brut vorm Glanz des Tages retten kann. Tu meine welken Brüste auf! Laß sie in Strömen fließen für die Kinder!⁴⁰

Il piano della realtà si confonde con quello del sogno. Il raccapriccio che la Madre prova di fronte alla passione incestuosa dei figli è così forte da farle esclamare: «Ist's Traum zermürbter Sinne? Wirklichkeit? Das Fürchterliche vor mir. Meine Kinder?»⁴¹.

Se la Madre in più passi della prima parte di questo dramma cerca di nascondere la verità della guerra, di occultarla, di seppellire la sua portata catastrofica nel pozzo senza fondo dell'inconscio, ben simboleggiato dalla notte, il Figlio maggiore esige da lei spiegazioni, non vuole dimenticare, vuole ricordare, vuole fare luce sulla follia individuale e collettiva che la guerra ha innescato («Ich greif dem Massenwahn in seine Zähne und schleudre seine Tatzen vom Genick!»⁴²). Alberga in lui quella carica eversiva che nasce dalla lucida presa di coscienza di come «lo stato impon[ga] ai cittadini il massimo di obbedienza e di sacrificio, ma li tratta da sottomessi, nascondendo loro la verità»⁴³. Il Figlio maggiore si oppone verbalmente all'ordine dello Stato che mette in atto i meccanismi di rimozione delle violenze e degli orrori bellici consegnandoli all'oblio. La ribellione del Figlio maggiore intesa come manifestazione dello spirito rivoluzionario che contrasta la forma dell'oblio incarnato dall'ordine Stato è inevitabilmente associata alla trasgressione morale, etica e sessuale che in *Ein Geschlecht* si realizza attraverso l'incesto e l'attacco violento alla figura della

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 22.

⁴¹ *Ivi*, p. 21.

⁴² *Ivi*, p. 23.

⁴³ S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, Roma 1976, p. 22.

Madre e indirettamente a quella del padre. Al pari dello Stato la Madre intende conservare l'esistente attraverso l'oblio, cercando di occultare nella prima parte del dramma la verità della guerra. Quella guerra che è il fondamento e il nutrimento dello Stato. Infatti all'arbitrio dello Stato, delle autorità militari che incarnano il principio paterno, il Super-Io, il Figlio maggiore oppone con un'aggressiva passionalità e una violenza verbale anarchica le sue ragioni di individuo soggiogato, plagiato, violentato nell'animo e nei sensi, privato di un sia pur minimo bagliore di speranza⁴⁴, in balia di pulsioni prevalentemente di morte:

Ältester Sohn Erst reißt man uns auf sonnennahe Gipfel, und hat sich unsre Brust dem Tal entwöhnt, daß sie sein Baurnjoch nicht mehr erträgt, sticht man uns mit Gesetzen durch das Herz.⁴⁵

La Madre consapevole del pericolo che corrono i suoi figli invoca tutte le madri che le diano la forza per affrontare la catastrofe («So brich hervor, du schwarze Flut»⁴⁶), non temendo più la crudeltà del destino; si desta bellicosa da quel sonno, cui ha affidato «des Lebens Mitternacht»⁴⁷. È il cuore di una madre ferita e sofferente che si ricollega al cuore del mondo, della natura, per trarre da esso il respiro che la può ancora tenere in vita («Was ich jetzt tu, heißt an die Erde klopfen. Hier sitz ich und beschwöre ohne Formeln das Herz, das hinter aller Schöpfung schlägt. Mein Auge sucht nicht Geister Abgestorbner, und kein Orakelspruch befriedigt mich»⁴⁸).

La sfida materna è rivolta a tutti coloro che vogliono strapparle i figli. Il suo corpo servirà da scudo per proteggere la sua nidia. La sua natura di madre si ergerà come una furia in difesa delle sue creature:

Mutter zum Feigen [...] Ich hebe mich auf! Wo bist Du, Henker, Richter? Und klängen Deine Schwerter wie Posaunen um das Gericht, das Euch verdammt zu sterben, erst treffen sie die Brust, die Euch gesäugt.⁴⁹

Ella stringe un patto di sangue con le madri poiché «An unsren Kleinen frißt die Finsternis wie eine Ratte. Helft und schlägt sie tot!»⁵⁰.

⁴⁴ È ciò che sostiene M. Durzak, quando riferendosi allo slancio anarchico del figlio maggiore scrive: «Aber es ist die Freiheit der Hoffnungslosigkeit» (M. Durzak, *Fritz von Unruh*, cit., p. 498).

⁴⁵ EG, pp. 21-22.

⁴⁶ *Ivi*, p. 23.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 24.

⁵⁰ *Ivi*, p. 25.

La Figlia riconosce lucidamente che lei e i suoi fratelli non possono appartenere alla «stirpe attuale», nel mondo coevo non c'è posto per loro. La sua ribellione la porta a desiderare di abbandonare con i fratelli la crudele realtà che la circonda («In die Gebirge wolln wir gehn, umfassen, was der Jahrtausende Gesicht erschrak! Ein Riesenvolk, das vom Geschlecht des Tags sich losriß und die Einsamkeit der Sterne zu seiner Wonnen Lustgefährten wählte»⁵¹). Le pulsioni erotiche che avverte per il fratello si possono inserire in quella protesta generazionale propria degli espressionisti rivolta contro i pregiudizi della morale borghese vissuta in questo dramma di Unruh anche al femminile («Wie leicht ist's nun, gesättigt dazustehen und, wo ein Quell aus dunkeln Qualen bricht, ihn mit dem Stein der Sitte zu verstopfen»⁵²).

Del resto da un lato l'influsso delle opere di Nietzsche in particolar modo di *Die Geburt der Tragödie*, di Freud (*Die Traumdeutung* e *Totem und Tabu*), di Groddek sull'Es, di Breuer sull'isterismo, dall'altro quello di autori quali Ernst Haeckel, Wilhelm Bölsche, Bruno Wille, esponenti di quel movimento nato in seno alla *Jahrhundertwende* che auspicava un ritorno darwinisticamente sensualizzato alla natura, come pure del George-Kreis e della filosofia vitalistica irrazionale si percepisce in buona parte dei testi teatrali espressionisti.

Le pulsioni e gli stimoli sessuali vengono espressi in essi attraverso una passionalità dirompente, lacerante spinta sino all'incesto come nel caso di *Ein Geschlecht* ma non solo. Secondo Lionel Richard, in quest'ultimo testo teatrale, l'idea-guida «non è quella di rappresentare la guerra ma suggerire che questa rovesci l'equilibrio stabilito tra uomini e cose, distruggendo anche l'armonia cosmica»⁵³. Noi aggiungeremmo che la guerra è l'elemento scatenante il conflitto tra i figli, nella fattispecie del Figlio maggiore, e la loro Madre, è il momento di liberazione e di sfogo degli istinti più bestiali che rientrano nella logica del massacro, della carneficina che si consuma tra i popoli belligeranti. La guerra è, del resto, un'istituzione umana arcaica che scatena gli istinti più primitivi che la civiltà intende rimuovere, ma che riaffiorano appena se ne presenti l'occasione. La catastrofe sociale, politica ed economica che la guerra innesca si tramuta in *Ein Geschlecht* in una catastrofe familiare. Per E. Glover la guerra nel suo complesso «porterebbe il

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 19.

⁵³ L. Richard, *Il teatro espressionista e la guerra*, in *Il teatro e la guerra*, Quaderni di teatro, Anno V, N. 19, 19 febbraio 1983 p. 64.

mondo esterno in un conflitto interno»⁵⁴ investendo la sfera psicologico-emotiva ed affettiva. Il Figlio maggiore dalla personalità e dall'identità vacillante, in balia del complesso edipico, sfoga tutta la sua ira, tutta la sua aggressività verbale contro la Madre, fonte della vita, collegata alla «weiten Schöpfung Kraft»⁵⁵ della terra, il «vero nemico» da annientare. Questi sfoghi attestano la fragilità dell'Io, della personalità del figlio, la sua incapacità di staccarsi dalla madre, di diventare adulto, ossia un soggetto attivo e propositivo, autocentrato, autonomo. Anche questo è un tratto caratteristico di molti eroi del teatro espressionista falliti, immaturi, che diventano tiranni velleitari, tiranni dell'immaginazione. Money-Kyrle sostiene a questo proposito che «ciò che espone l'uomo alla guerra non sarebbe quindi tanto la sua dotazione aggressiva originaria, una sua particolare malvagità, quanto una specie di pazzia innata con la quale egli costituisce i suoi rapporti primitivi col mondo, che originariamente è la madre»⁵⁶. Il Figlio maggiore si sente vittima della crudele dinamica della guerra che fa leva sulla tradizione tedesco-romantica dell'assoggettamento alla natura, al destino, alla storia, la quale a sua volta è in correlazione con un'attrazione per la morte. La Madre viene messa in connessione con la triade natura, destino, storia⁵⁷ ed è per questo motivo che viene fatta oggetto delle più tremende accuse da parte del Figlio maggiore («Reiß Dir das Zäpfchen aus und werde stumm, eh Du Dein Brusttuch lüftend jäh erkennst wie ekeltoll dahinter Krebs am Werk!»⁵⁸). È lei che, attraverso il processo generativo, destina le sue creature alla disfatta, all'annientamento, che fornisce carne da macello ai signori della guerra. Alla condanna del suo ruolo e della sua funzione naturale e sociale da parte del figlio incestuoso, ella rievoca le dolcezze della maternità associandole più volte al sonno-oblio delle sue creature («Es war einmal, da schiefst Du, noch ein Kind, in meinem Arm.

⁵⁴ F. Fornari, *Psicoanalisi della guerra*, Milano 1970, p.86.

⁵⁵ EG, p. 31.

⁵⁶ F. Fornari, op. cit., p. 98.

⁵⁷ In proposito si veda l'opera di Ina Götz *Tradition und Utopie in den Dramen Fritz von Unruh*, Bonn 1975 e in particolare il paragrafo «Das Matriarchat. Geistesgeschichtliche Koordinaten» (pp. 103-121), in cui l'autrice sottolinea il fatto che «Die der Natur gleichgesetzte Geschichte muß entsprechend ihrem Kreislauf von Wachsen, Blühen und Vergehen notwendig zyklisch verlaufen. So erklärt die Mutter, dass sie, was vor ... (ihr) war, was kommen wird, sich schließen sah in einem Schicksalsring. [...] Indem das Werden der Geschichte dem Sinn der Natur identisch sein soll, wird die wirklich historische, nämlich prozeßhaft fortschreitende Zeit verräumlicht, Geschichte zum ungeschichtlich-mythischen Raum» (p.123).

⁵⁸ EG, p.25.

[...] Erst lachte ich, doch als Du dann mit Nahrung gesättigt warst und wieder schliefst, fühlt ich, mein Herz stand still, wie jetzt⁵⁹). Il Figlio maggiore riconosce come la Madre in fondo veda in lui non l'adulto, ma un eterno bambino da accudire, da proteggere, si ribella a questa logica egoistica e ipocrita che tende a rimuovere l'orrore di destinare, quasi in forza di un meccanismo naturale, le proprie creature alla follia della guerra:

Ältester Sohn Ihr Mütter wollt uns Kinder, wie Natur die hohen Stämme ihrer Wälder meistert, bis sie, von ihrem Saft geschwellt, vertrocknet, das Spiel der Jahreszeiten spielen müssen, von Eurem Blut bewegt und wachsen sehen, um einen ewgen Wiegentraum zu feiern!⁶⁰

La Madre alterna in verità momenti di rimozione, di fuga nell'onirico, nell'oblio a momenti di lucida consapevolezza che la spinge ad appellarsi a tutte le madri della terra, a stringere con loro un patto di sangue per ribellarsi al grande male della guerra:

Mutter [...] Wie können wir den Wahnsinn weiter dulden, der diesen Bau der Menschheit, den wir schufen, sinnlos zerschlägt und in die Gräber schleift!⁶¹

Il violento intervento censorio della Madre di fronte all'incestuoso rapporto carnale che vede implicati i suoi figli viene interpretato dal Figlio maggiore come un'incapacità di comprendere il tarlo che corrode l'esistenza di una generazione duramente messa alla prova dal *Zeitgeist* di un'epoca così dolorosa e lacerante. Una generazione che si abbandona al vortice della voluttà per lenire coi sensi tale disagio, che è in fondo il disagio di una civiltà, il tramonto del rassicurante «mondo di ieri». La voluttà come forza che ottunde, stordisce, assume una rilevanza quasi cosmica («Den Raum zum Himmel hat die Lust durchfüllt, sie schlägt den Geist mit heißem Fieberfrost und rast durch die Gedanken wie die Pest!»⁶²), urla le sue ragioni, le sue urgenze. Il conflitto figlio-madre si assolutizza, si radicalizza. Parte da un Io dall'identità incerta, quasi arcaica, che sceglie la via della trasgressione, dell'incesto, del matricidio verbale, per attuare la sua rivoluzione contro l'assolutismo dello Stato che poggia le sue fondamenta sulla guerra e vede in essa, in termini hegeliani, la più alta coscienza di se stesso, contro l'ipocrisia della società desiderosa di oblio, della famiglia garante della legge

⁵⁹ *Ivi*, p. 28.

⁶⁰ *Ivi*, p. 29.

⁶¹ *Ivi*, p. 26.

⁶² *Ivi*, p. 32.

morale e dell'autoritarismo. Il figlio non ha in verità strutturato un Super-Io, forse per l'assenza del padre, vive un infantile ininterrotto momento fusionale con la propria madre («Es war einmal, da schiefst Du, noch ein Kind, in meinem Arm [...] Dein ruhiger Atem brachte mich in Tränen vor Glück, daß ich Lebendiges geboren»⁶³). Quella Madre che percepisce in sé ancora a distanza di molti anni quel bambino, ora adulto solo fisicamente, che, quando faceva le bizzate, le graffiava il viso diventando una sorta di nano mitologico. La sua tranquillità era legata al fatto che affidava la propria creatura al sonno, all'abbraccio di Morfeo.

Come scrive F. Masini, «Lo choc della guerra come brutalità di un evento oscuramente decisivo poteva essere compensato solo da uno choc altrettanto radicale e violento, anche se trasferito nel mondo ideale del pensiero»⁶⁴. Questo dramma espressionista diventa un luogo epifanico dello scontro tra il mondo dei figli, esponenti della nuova generazione e il mondo materno che ha dovuto sopperire all'assenza di quello paterno.

La Madre reagisce all'attacco dei figli invocando lo spirito del marito scomparso, cui esprime tutto la sua vergogna e amarezza:

*Mutter [...] Sieh, dieser Sohn greift so gewaltig an und will den Baum, der uns beschatten sollte, im Innern treffen, eh er Früchte trug. Und nichts genügt mehr. Jedes Spielzeug bricht. Die alten Puppen schweigen in den Winkeln und Dinge, die wir selbst nie ahnten, schreien wie Hungermäuler wild nach unserm Blut!*⁶⁵

In questa sua esternazione la Madre lamenta l'ingratitude del figlio che non saprà proteggerla da anziana e nemmeno circondarla dell'amore l'amore dei nipoti, la grande soddisfazione della vecchiaia. La stessa *Kinderstube* viene rinnegata come simbolo dell'infanzia, cui la Madre fa costantemente riferimento nel ricordo.

Il figlio vuole spezzare il gioco della tradizione familiare che si tramanda di generazione in generazione, quel gioco che viene ad inibire la forza originaria, primigenia che fluisce in ogni individuo («Doch schiebt hier Trägheit durch Jahrtausende von Kind zu Kindeskindern Urkraft wei-

⁶³ *Ivi*, p. 28.

⁶⁴ F. Masini, *Il teatro e la guerra*, in *Il teatro e la guerra*, Quaderni di teatro, Anno V, Nr. 19, 19 febbraio 1983, p. 5.

⁶⁵ EG, p. 32. Sullo stato vedovile della Madre nella *pièce Ein Geschlecht* in relazione alla figura della madre di Unruh, anch'essa rimasta vedova e profondamente segnata dalla perdita di un figlio al fronte, si veda lo studio di J. Wotschke, *From the Home Fires to the Battlefield. Mothers in German Expressionist Drama*, New York, Washington, Bern, Berlin, Paris 1998, pp. 165-167.

ter, am Heu der Hoffnung wie ein Ochse kauend, so mach ich solch Versteckenspiel nicht mit!»⁶⁶).

Il Figlio maggiore riconosce di essere stato plagiato dal ricordo che la Madre gli ha trasmesso del padre e degli antenati, elevandoli a Lari domestici, favorendone il culto, ma la ribellione non si è fatta attendere:

Ältester Sohn [...] dann hobt Ihr uns die Väter auf den Sockel, und jedes Wort der Kinderstube wies, den Urtrotz in mir weckend, streng auf ihn, bis ich, genährt am Zweifel, kraftentschlossen dies Vaterbild, das Gott geglichen, stürzte. Da liegt es wie ein Steinklotz überm Weg! Ich steige drüber weg und blas den Schutt von allen Wurzeln meiner Seele ab.⁶⁷

Anche la memoria del padre viene profanata. La Madre si sente, a questo segno, sempre di più sminuita anche nei suoi affetti più cari e intimi. Colui che la preservava dal male, dai pericoli dell'esistenza, colui che curava i suoi «Träume wie zarte Blumen»⁶⁸ viene desautorato dal figlio degenero. Quest'ultimo considera il padre come un vuoto simulacro e di questo passo anche i propri avi, le tradizioni familiari come un'eredità scomoda, un giogo insopportabile («Wer nahm mir Felsen, die den Rücken krümmen? Hätte ich nicht früh durch mich Alarm geschlagen»⁶⁹), una trappola crudele («Ja, im Viereck, breiter nicht als meine Schultern saß ich noch eingeklemmt!»⁷⁰). La Madre gli rinfaccia di non avere mai pensato a se stessa da quando lo ha generato. Il figlio vede l'essere madre, il generare ed allevare dei figli funzionale al meccanismo della guerra che come una sorta di Moloch richiede da lei insistentemente nuove vittime sacrificali. Il figlio vuole smascherare il ruolo ipocrita ed egoistico della Madre che ha generato le sue creature a sua immagine e somiglianza («Armselig Herz, das Liebe heucheln muß, weil Du ganz hilflos warst, uns Lusterzeugte in diese Welt auch gleichbegabt zu setzen!»⁷¹), non cercando di emanciparli da sé, ossia di consegnarli al mondo della relazione come soggetti adulti consapevoli ed autonomi; si opporrà a tutto questo in ossequio alle convenzioni sociali, ai doveri nei confronti della patria:

Ältester Sohn Ja, lieber gingst Du heut mit Heldensöhnen durch kniegebeugte Bürger lächelnd hin und legtest stolz, wie's Heldenmüttern

⁶⁶ *Ivi*, p.34.

⁶⁷ *Ivi*, p.33.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 34.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 35.

ziemt, den Jüngsten, den sie halbtot mitgezerrt, «ich wünscht, ich könnte noch mehr Söhne bringen» –, dem Götzen Vaterland ans Herz!⁷²

A un successivo assalto erotico da parte della sorella, il fratello si ritrae («Die Dünstung Deiner Haut schon sammelt Wolken um meinen Geist!»⁷³) mettendo a nudo tutto il suo sconcerto e il suo smarrimento esistenziale, il suo animo è in preda alla desolazione, avverte dentro di sé il senso di morte ineluttabile che lo spinge a paragonarsi a «Taschenkrebse an den Strand geschleudert»⁷⁴.

La Madre, apprezzando il suo ravvedimento momentaneo e impulsivo, gli ricorda come sia serena una vita condotta umilmente, anche con il conforto della religione:

Mutter O schau die Menschen neben Dir doch an, wie sie in Demut ihre Tage leben und nicht erfahren wollen, was Du willst; – doch leben sie beglückt. Ein frommer Spruch erbaut sie wirklich in den Feierstunden, und falten sie am Abend ihre Hände –, wie friedlich schweift dann Aug und Herz ins Land.⁷⁵

La Madre invoca il sereno e fiducioso abbandono al sonno, alle tenebre della notte, se si anela la luce ciò avviene nel sogno («Spannt dann der Schlaf die schwarzen Flügel aus, so senken sie vor ihm den Blick und bleiben unangefochten von der Finsternis in Zuversicht und träumen von dem Licht!»⁷⁶). Il suo è un processo di rimozione e di occultamento delle cause che hanno scatenato la ribellione del figlio. Quest'ultimo è avvolto dal lunarismo della Madre, è presago del destino di morte che lo accompagna, vive nel carcere del proprio Io che la stessa Madre gli ha costruito, agognando il cielo stellato sopra di sé (metafora di nuove «leggi morali»), l'incommensurabilità del cosmo («Und schloß ich mich mit Eisentoren ab, so hört ich doch das Käuzchen vor dem Fenster und ahnte aus dem schrillen Geisterruf die Welt der Nacht. Kein Dach ist hoch genug, das mir der Sterne stillen Lauf verbirgt»⁷⁷).

Il nichilismo del figlio spaventa la Madre, la quale vede scemare ogni barlume di gioia, di felicità legata alla sua condizione materna («Das tiefe Glück, das ich bis jetzt genoß, in dessen Glanz das Dunkel Träumen war,

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ivi*, p. 36.

⁷⁴ *Ivi*, p. 37.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ivi*, pp. 37-38.

weicht mehr und mehr von meinen Augenlidern, und was ich niemals ahnte, tritt hervor»⁷⁸).

Il figlio rinfaccia alla Madre di aver voluto edulcorare la «gemeine Todesfurcht»⁷⁹ raccontando favole («nur noch mit Engelchören denken können, die Gott im frommen Wechselsang umschweben»⁸⁰), cercando in questo modo di occultare la verità sulla condizione umana caduca, peritura. La ribellione del protagonista, uno dei motivi tipici del teatro espressionista, si sostanzia nel voler far ingenuamente chiarezza sul mistero della morte («mir ist es Zunder, der im Blut verbrennt»⁸¹), nel voler abbattere l'illusoria cortina che gli ha creato attorno a lui la Madre invocando l'intervento della luce «vor dessen Donnerglanz uns Herrschsucht schlau, Gemäuern gleich, wie Eulen schlafbetäubte!»⁸². Il figlio vuole squarciare il velo di Maia che avvolge il mondo e la condizione umana, si oppone allo spirito lunare materno che biasima la sua trasgressività, la sua violenta protesta contro tutto e tutti:

Mutter Ist es ewgen Ratschluß so beschlossen, daß sich die Welt, der Nebellandschaft gleich, vorm Sonnengeiste mehr und mehr enthüllt –, muß Du es sein, der diese Schleier nimmt?⁸³

Egli è incamminato sui sentieri della verità («Ich muß dorthin, wo wirklich Wahrheit herrscht»⁸⁴), e in nome di questa sua sete di verità vuole opporsi alla menzogna del mondo, rimuovendo ogni ostacolo che incontra in questa sua titanica e folle impresa di voler penetrare il mistero della creazione, le segrete leggi della natura:

Ältester Sohn [...] Des Wachstums Zeiten will ich so beherrschen, daß ich dem Winterzweig, wie's Inder tun, aus grünem Mark die Blätterflut erzwinge. Und ist die Kraftfaust wirklich gottverschlossen-, ich biege sie auf, bis sich in flacher Hand die Linien aller Rätsel vor mir lösen!⁸⁵

Ma ciò che anima la sua febbrile ricerca è dettato dalla sua vitalistica impulsività, dal suo solipsistico urlo verso una natura e un cosmo muti, da

⁷⁸ *Ivi*, p. 38.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, pp. 38-39.

⁸⁴ *Ivi*, p. 39.

⁸⁵ *Ivi*, p. 40.

un perverso forzare il naturale corso delle cose, dalla sua attrazione per ciò che ha in sé un senso di morte e di distruzione. La Madre lo mette in guardia, critica la sua nichilistica volontà di sapere che non è suffragata da un'autentica intenzionalità, ma che si riduce a sfoghi istintivi, all'inazione, all'impotenza, alla solitudine di un soggetto fragile che è destinato a soccombere («fühle ich in dem, der Knospen Schalen gab und Weltenkeime im Gesetz vollendet, daß es verderblich ist, das zu versuchen, was höchste Weisheit unserm Blick verhüllt»⁸⁶). Della luce dell'inconoscibile se ne coglie solo un «Blitzgeleucht bei Nacht»⁸⁷. In questo dramma di Unruh il mondo materno si ricollega più volte a quello dell'oscurità, della tenebra, a quello ctonio. Il grembo materno accoglie il seme che fruttificherà rispettando i tempi della natura. Quest'ultima non contempla forzature e abbreviazioni dei suoi cicli. La donna accetta con ubbidienza e umiltà di sottoporsi alle sue leggi, non gli oppone resistenza. Tutte le donne sono in questo senso solidali, sono «Schicksalsschwestern»⁸⁸, «dem dieses Daseins Odem fortzubilden beglücktes Dulden war»⁸⁹, hanno accettato la volontà del destino. La Madre invita la Figlia ad abbandonarsi nelle sue braccia, a sottoscrivere il patto femminile con la natura. Ma la Figlia percepisce che l'abbraccio materno serve «um alle Sturmglut heißentjauchzter Sinne in Unentrinnbar-Schreckliches zu mauern»⁹⁰, ossia ad arrestare l'energia vitale che scorre nelle sue vene tramutandola in qualcosa di terribile, di inevitabile. Ne è presago anche il Figlio maggiore che urla la sua estraneità interiore al normale decorso dell'esistenza anche nelle sue manifestazioni più estreme («Die Frucht im Garten, die ich oft befühlte, wenn sie im Mondlicht kühl in meiner Hand ganz unbeweglich lag, und dann am Morgen taufriß geschwellt, so sonnenwarm erglühte, – lehrt mich den Abstand zwischen mir und allem, was still in seine Reife wachsen darf»⁹¹). Egli rinfaccia alla Madre il fatto di averlo concepito, di averlo fatto nascere, vuole distruggere verbalmente il miracolo della vita. Già da bambino, quando la Madre era incinta della sorella, rimase atterrito nel vederla «in jeder Linie so geschwellen»⁹², la paragona ai «Bilder der Natur»⁹³, a una gatta gravida

⁸⁶ *Ivi*, pp. 39-40.

⁸⁷ *Ivi*, p. 40.

⁸⁸ *Ivi*, p. 41.

⁸⁹ *Ivi*, p. 41.

⁹⁰ *Ivi*, p. 42.

⁹¹ *Ivi*, pp. 41-42.

⁹² *Ivi*, pp. 42-43.

⁹³ *Ivi*, p. 43.

che fece morire poco dopo. Questo gesto criminale, oltre a rimandare alla gelosia che un figlio può nutrire verso la nascita di un fratello o di una sorella, è una feroce negazione del ventre materno, è il voler annientare la funzione generativa delle donne, è una manifestazione di odio contro le madri.

La sorella dirà che già nel ventre materno si sentiva di appartenere al fratello («wuchs von Dir gehetzt Dir, Dir entgegen an die dunkle Brust»⁹⁴).

Di fronte ai figli degeneri e vili la Madre esclama: «Die Welt liegt da wie eine Fehlgeburt, Kein Kuß erweckt mehr einen Menschenlaut»⁹⁵. Fa appello al «reine Hauch»⁹⁶ vitale cercando in esso un riparo, alla «unnennbar, welterhaltende Gewalt»⁹⁷ che regge il mondo per contrastare l'odio dei propri figli, specialmente del Figlio maggiore che vuole esaminare «wieder Eingeweide»⁹⁸ per scoprire «ob ich im Mutterleibe endlich finde, was hinter aller weichen Ahnung lockt!»⁹⁹. La brutalità, la violenza, l'odio che animano l'invettiva dei figli contro la Madre spingerà quest'ultima a convincersi che «Ihr Ewigen im All, verlaßt Ihr uns, dann wird der Mensch ein Wolf, und – greulicher»¹⁰⁰. La Figlia esorta il fratello ad aiutarla a strangolare la Madre, a eliminarla fisicamente, ma egli si rifiuta di farlo in virtù del suo forte complesso edipico che lo lega ad essa. L'aggressione verbale del figlio non si tradurrà in azione, in atto, si esaurirà in sfoghi propri di un soggetto debole, velleitario, succube della Madre.

L'atmosfera ossianico-sepolcrale che avvolge lo *Schauplatz* del dramma viene enfaticizzata da visioni di scheletri «die Jahrtausende getragen»¹⁰¹, di «Ein Totenfeld, weiß wie der Tag, steht auf!»¹⁰², del figlio morto al fronte appena seppellito, le cui ferite sanguinano. La morte, l'odore nauseabondo dei cadaveri legato al processo di putrefazione albergano nel ventre materno («Ihr tragt das Grab in Eurem feuchten Schoß, was Ihr gebärt, ist Tod und nichts als Tod»¹⁰³). Il climax dell'attacco alla Madre mosso dal figlio lo si raggiunge quando egli le rinfaccia che è vano appellarsi alla terra

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 44.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ivi*, p. 45.

⁹⁸ *Ivi*, p. 44.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 46.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 48.

¹⁰² *Ivi*, p. 47.

¹⁰³ *Ivi*, p. 48.

(«Fruchtreiche Schollen»¹⁰⁴), poiché è la terra stessa che nutre il potere, divorando «satt an unsrer Brüder Fleisch»¹⁰⁵. Anche nel dramma *Die Stunde der Sterbenden* di Hans Johst, uno dei dilaniati, prima di morire, maledice la terra («Maledico la terra! La terra famelica maledico, che non mi ha quasi concesso giorni e mi ha lacerato con denti d'acciaio, io maledico!!!»¹⁰⁶). L'associazione terra e madre è presente sia nel dramma di Unruh che in quello di Johst, in quanto i protagonisti lucidamente riconoscono poco prima di morire che l'esistente, ossia la patria, nell'ora cruciale della guerra, ha bisogno della sua alleanza con le madri affinché sacrificino i loro figli sull'altare di una giusta causa costi anche una carneficina. La verità della guerra si fa strada in Unruh, nella coscienza del Fratello maggiore, quando sottolinea l'impotenza delle madri ad arrestare il massacro dei loro figli «Zertreten! bleich, wie Blüten hingestreut verschwenderisch!»¹⁰⁷. Il moribondo di Johst esclamerà di rimando: «Maledico il corpo di mia madre, che mi ha dato in pasto alla vita!»¹⁰⁸.

Del resto traluce nella *pièce* di Unruh come la sostituzione dell'idea di Stato-nazione in senso hegeliano con quella di comunità unita da legami di sangue¹⁰⁹ voluta dal nazionalismo pangermanista, abbia fatto sì che la guerra acquistasse una connotazione etnico-razziale coinvolgendo anche la sfera familiare, domestica. Pertanto una lettura didascalica del dramma ci porta a vedere nella ribellione del Figlio maggiore contro la Madre, la fronda di quei soldati tedeschi, la cui drammatica esperienza al fronte, li ha spinti ad opporsi all'aberrante meccanismo della guerra voluto dallo Stato guglielmino (la patria), nato dall'idea del sopruso, del delitto, della violenza in senso machiavellico. La negazione del ventre e del cuore materno esprime quindi il desiderio di porre fine all'assurdo meccanismo che le madri mettono al mondo, generino figli, per poi destinarli alla fornace ardente della guerra. I tre figli degeneri di Unruh sono in fondo gli esponenti di quella stirpe, di quella generazione di tedeschi coinvolta in prima persona in quella catastrofe, in quella *Menschheitsdämmerung* che fu la prima guerra mondiale – due milioni di morti e quattro milioni di feriti solo dalla parte

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 49. Sull'attacco mosso dei figli alla madre cfr. J. Wotschke, *From the Home Fires to the Battlefield. Mothers in German Expressionist Drama*, cit. pp. 167-180.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ AA.VV., *Il teatro dell'Espressionismo*. Atti unici e drammi brevi, a cura di Horst Denkler e Lia Secci, Bari 1973, p. 222.

¹⁰⁷ EG, p. 49.

¹⁰⁸ AA.VV., *Il teatro dell'Espressionismo*, cit., p. 222.

¹⁰⁹ In proposito cfr. M. Dalla Piazza, C. Santi, *Storia della letteratura tedesca*, 3. Il Novecento, Bari 2001, p. 7.

tedesca – una stirpe mandata allo sbaraglio che viene corrotta e corrosa dalla guerra imperialista. La Madre reitera il suo appello alla terra, affondando in essa le braccia per evocare quella forza benefica che quei «Gefühle weckend, die sich der Menschheit hinzugeben wünschen»¹¹⁰. Il collegamento del femminile con il tellurismo ctonio (i «Mutterschlünden»¹¹¹), con la terra che emana un «Rausch der Tiefen»¹¹², fa esclamare al Figlio maggiore «Stamm ich vom Maulwurf ab?»¹¹³ che rifugge la luce, che agisce nell'ombra, che scava nel profondo, che occulta. La Figlia la investe con un quesito violento: «Warum gabst du uns Leben?»¹¹⁴. Sia il Figlio maggiore che la sorella preferirebbero la morte che continuare un'esistenza così insensata e crudele.

La Madre come una furia si ribella a questo duro verdetto proferito dai figli ed esclama in preda a una visione: «Seht, nun ragt der Mütter Schatten, den ich rief, und spricht ein ernstes, hartes Wort mit mir: Sagt, hält der Fels die Quelle vor dem Sturz? Der Zweig die Blüte, eh sie fällt? Er läßt's geschehn. So fällt auch Ihr!»¹¹⁵. Come altri sono già caduti, la stessa sorte toccherà anche ai figli e alla Madre («Es soll geschehen!»¹¹⁶).

Il climax della ribellione del Figlio maggiore culminerà con il suo suicidio; precipiterà infatti all'indietro dal muro di cinta del cimitero, non prima di aver scagliato un'invettiva contro le autorità militari, i cosiddetti signori della guerra («Euch klag ich an, die Ihr uns morden hießt! [...] He, fette Bäuche hinterm grünen Tisch, Ihr habt es leicht, die Leuchter anzuzünden und aus vergilbtem Recht den Tod zu rufen!»¹¹⁷) e contro la Madre («Fluch Dir, der ich gedient und Werkzeug war!»¹¹⁸), artefice della sua distruzione. Il darsi la morte con le proprie mani rappresenta per il figlio la definitiva liberazione dai soprusi sociali e familiari («Schau her, wie frei ich stehe! Frei von Dir indessen fernster Sonnen milchger Schimmer sich schon wie neuer Busen zu mir wölbt, an dem ich bessere Nahrung finden werde, als mir die Mutter gab, um Knecht zu sein!»¹¹⁹). La Figlia alla vista del cadavere del fratello guarda con profondo odio la Madre, la ritiene colpevole del-

¹¹⁰ EG, p. 49.

¹¹¹ *Ivi*, p. 51.

¹¹² *Ivi*, p. 50.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 51.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 52.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 53.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 55.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 54-55.

la disfatta della sua prole («Und wie ein Traum zergeht, vergehen wir»¹²⁰). La propria madre ha partorito la morte, questa è la verità che la Figlia si premura di sottolineare. Il Figlio vile che di tanto in tanto grida in preda alla disperazione dovrebbe essere «An Hochzeitsbetten seist Du angengelt als schlechtes Ampellicht für neue Zeugung, für Mütter, die gebären wollen: Tod!»¹²¹). La catarsi finale sta per sopraggiungere con l'arrivo dei comandanti e della truppa che risalgono il colle dove è situato il cimitero. Il Figlio minore paragona la Madre a «eine wilde Gottheit»¹²² che infuria presso il cadavere del figlio. E sarà il tellurismo materno ad avere il sopravvento su tutto e tutti. Strapperà infatti di mano al secondo comandante «Des Jammers Sämann»¹²³ lo scettro del potere («Eh Du das Volk mit Deinem Stabe zwingst Unmenschliches zu tun, rei ich ihn fort!»¹²⁴) raccogliendo tutte le sue forze che le vengono dallo spirito della creazione («Bei mir! Bei mir die Macht der Welt! O heilger Trger ungezhlter Samen!»¹²⁵) per una sorta di apocalisse finale che deve porre termine al regno della violenza, del sopruso e dell'odio. È uno spirito matriarcale che fluisce nel sangue della Madre per opporsi alla potenza del maschile che «allmchtig durch das Weltall wirkt»¹²⁶ e vuole ripristinare la pace, la concordia, la solidarietà. L'alba di una nuova stirpe si profila all'orizzonte («Aus Deiner Seele ward der Tag geboren!»¹²⁷), che soppianderà la precedente, vittima del crudele «colosso» della guerra che ha contaminato, inquinato la sacra fonte della vita, pervertendo le stessi leggi della natura. La corifea di questa nuova umanità sarà la stessa Madre, che accuserà il potere militare della trappola mortale in cui è caduta lei e i suoi figli per edificare un trono d'ordine («Doch der Ordnung Thron!»¹²⁸). L'alba di un nuovo giorno farà sì che ci si liberi «von der Erinnerung harter Last, die uns in unsres Ursprungs Dmmer zwingt»¹²⁹. La Madre annuncerà con un tono profetico solenne che il corpo materno, quel «Leib, so wild verflucht, und aller Greuel tiefster Anla»¹³⁰ diverrà «das Herz im Bau des Weltalls»¹³¹, da cui

¹²⁰ *Ivi*, p. 56.

¹²¹ *Ivi*, p. 58.

¹²² *Ivi*, p. 59.

¹²³ *Ivi*, p. 60.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 61.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 64.

¹²⁸ *Ivi*, p. 63.

¹²⁹ *Ivi*, p. 64.

¹³⁰ *Ivi*, p. 65.

nascerà «ein Geschlecht aus Deiner Wonne [...], das herrlicher als Ihr den Stab gebraucht!»¹³². L'appello alla pace viene recepito favorevolmente anche da una parte della truppa che abbandona lentamente il colle scendendo a valle, artefice anch'essa di un nuovo futuro («Wie sind hinfort Verwalter dieses Bodens und wehe, wer uns unser Gang verzüant!»¹³³. L'atteggiamento sovversivo della Madre che scuote le coscienze dei soldati deve necessariamente essere punita con la morte («Eh Du des Staates Wuchtgefüge störst, erfordert es sein Leben, daß Du fällst!»¹³⁴). Verrà infatti abbattuta insieme alla Figlia in un angolo del cimitero. Due pozze di sangue rimarranno a terra. Il sacrificio è compiuto e con esso sorge un nuovo giorno per l'umanità («Aus Deiner Seele ward der Tag geboren! Er lebt!»¹³⁵) foriero di pace e di prosperità. Il Figlio minore sopravvissuto insieme al Fratello vile alla tragedia familiare annuncerà solennemente ciò che lo spirito libero della Madre sarà in grado di provocare: «von Dir geschmolzen rolle die Lawine auf die Kaserne der Gewalt hinab» e «und was sich je zu frech ins Blau gebaut, fall hin!»¹³⁶. La Grande Madre tellurica, generatrice e divoratrice, donna e dea terribile si è trasformata in una *Erlöserin* dell'umanità, dal suo sangue nascerà una stirpe di nuovi uomini che correrà per le vie del mondo a predicare il vangelo dell'amore e della pace. Nel dramma *Ein Geschlecht* manca una prospettiva salvifica cristiana. L'orizzonte di redenzione di tenore visionario ed utopico, peculiare ai drammi espressionisti, viene ricollegato in Unruh al mito dell'eterna forza creativa e rigenerativa¹³⁷ materna (*die ewige mütterliche Schöpfungskraft*) che esprime il

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*. Anche nel lungo poema drammatico *Vor der Entscheidung* che vide la luce nell'ottobre 1914 durante la battaglia sanguinosa della Marna e che fu pubblicato nel 1919, Unruh contrappone alle ragioni disumane e violente della guerra, l'avvento di un Uomo nuovo, il quale «transzendiert jegliche Tradition und erstrebt eine Gegenwelt von neuer Ursprünglichkeit, die der Hymnus an die Sonne am Ende des Gedichtes beispielhaft verdeutlicht» (M. Durzak, *Fritz von Unruh*, cit., p. 496).

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ivi*, p. 66.

¹³⁵ *Ivi*, p. 64.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Illuminante in tale contesto è il saggio di Judith A. Taylor *Death as Escape and Rebirth in Fritz von Unruh's Ein Geschlecht* apparso «The Germanic Review», January 1969, vol. 44, N. 1, pp. 100-120. In particolare si tenga conto della seguente affermazione: «The new life is, of course, only a vision and must be accomplished after her death by the youngest son who becomes the «incarnation of the mother's dream» in the following play, *Platz*. She dies, however, believing that in her «*Seim*» has been captured; not only

mistero impenetrabile della ciclicità naturale legato alla vita che, dopo il bagno di sangue provocato dalla guerra nelle fila dei caldeggiatori che dei dissenzienti, si fa portatore di armonia e di pace, di una *Heilwelt* proiettata nella speranza utopica dell'avvento di un futuro radioso per l'intera umanità. Come scrive F. Bartoli «Non più statua velata» e impietrita dal dolore, com'è raffigurata all'inizio, la Madre riconquista l'altra delle proprie immagini archetipiche, divenendo il primordio d'amore da cui si genererà una razza «grandiosa»¹³⁸. La cruenta fine della Madre segna l'inizio di una nuova epoca e la fine di una disumana e violenta. È la Germania buona che porrà fine a una follia collettiva che ha portato a una guerra così sanguinosa e distruttiva. La verità ha trionfato sul sogno e sul delirio. Il sangue materno versato contagierà gli stessi signori della guerra che dovranno sbarazzarsi delle loro divise come se nelle loro pieghe si celasse una «Seele ganz in Flammen»¹³⁹. Il primo comandante esclamerà infatti: «Du fürchterliches Weib, ergreift Dein Blut auch mich? [...] Herunter mit dem roten Tuch der Schrecken! Ich gebe es hin! Die Sonne mög es bleichen!»¹⁴⁰. Come scrive Ferruccio Masini, «il teatro espressionista è un teatro dimostrativo proprio perché gravita sull'infallibile coincidenza di un'immagine straziata dell'uomo con la proiezione estatica della sua rigenerazione»¹⁴¹. In tal senso la *pièce* di *Unruh* assolve pienamente al suo compito attraverso una lacerante e sofferta epifania dell'umano che si piega al mistero della rinascita e alla necessità di una perenne rivoluzione dello spirito.

does she undergo «*Stirb und Werde*», as Kronacher notes, toward union with the All, but her death leads to a universal rebirth» (p. 120).

¹³⁸ F. Bartoli, *Una drammaturgia della salvezza*, in *Drammi dell'Espressionismo*, a cura di Cristina Grazioli, cit., p. 33.

¹³⁹ *Ivi*, p. 69.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ F. Masini, op. cit., p. 7.

Marco Castellari
(Milano)

Ascoltando Werther
*Il romanzo di Goethe e le sue risonanze**

Der Mensch ist von Natur kein lesendes
sondern ein hörendes Wesen.¹

In un epigramma composto verosimilmente prima del secondo viaggio in Italia e accolto solo nel 1800 nei *Venetianische Epigramme* («Epigrammi veneziani», 1791ss.), Goethe faceva seguire a un panegirico del duca di Weimar – «Klein [...] unter den Fürsten der Deutschen»² eppure prodigo di riconoscimenti e soprattutto largo di borsa nei suoi confronti – un bilancio assai più amaro del favore ricevuto fuori dagli stretti confini dello staterello turingio:

Mich hat Europa gelobt, was hat mir Europa gegeben?
Nichts! Ich habe noch oft meine Gedichte bezahlt.³

Di qui il passaggio è breve a un rapido sguardo alla ricezione della propria opera – Goethe ha in mente in particolare *Die Leiden des jungen Werther* («I dolori del giovane Werther», 1774)⁴, che avevano conosciuto un successo di portata epocale e, come sottolineato qui con un certo ostentato sprezzo, davvero mondiale:

* Questo saggio sviluppa alcune mie riflessioni esposte in occasione della presentazione dell'audiolibro *I dolori del giovane Werther* (cfr. *infra*, nota 8), avvenuta il 15 novembre 2007 presso la libreria Hoepli di Milano. Colgo l'occasione per tornare a ringraziare il narratore audiolibri, in particolare Paola Legnaro, per il cortese invito nonché per la collaborazione alla riuscita dell'incontro, che ha coinvolto anche il collega italianista Mauro Novelli e l'attore Luigi Marangoni.

¹ «L'essere umano è per sua natura portato non alla lettura bensì all'ascolto». Johann Wolfgang Goethe: *Dramatische Vorlesungen*. In: «Über Kunst und Altertum» IV (1828) 2, pp. 370-376. Le opere di Goethe sono citate dalla cosiddetta *Frankfurter Ausgabe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. In 2 Abteilungen und 40 Bänden. Hrsg. von Friedmar Apel et al. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986-1999, di seguito indicata con la sigla *FA* seguita dal numero del volume, della pagina e dell'eventuale rigo o verso, qui: *FA* 22: 476, 2-3. Alla scelta di conservare la grafia dell'originale di tale edizione risalgono le particolarità ortografiche e di punteggiatura che il lettore constaterà nei brani citati. Salvo che per il testo del *Werther* (cfr. *infra*, nota 12), le traduzioni sono di chi scrive.

² «Piccolo [...] fra i principi tedeschi» *FA* 1: 477, 1. La lezione riportata sopra è quella del manoscritto. L'epigramma in questione non fu stampato né nella prima, parziale edizione del ciclo («Deutsche Monatschrift», 1791), né in quella del 1796 nello schilleriano «Musenalmach», bensì all'interno del settimo volume delle *Neue Schriften* (1800) come epigramma numero 34b. In quella sede e nella successiva *Ausgabe letzter Hand* l'epigramma contiene due distici in più e alcune varianti, che cito qui e di seguito dall'edizione di Erich Trunz con la sigla *HA*: «klein [...] unter den Fürsten Germaniens» («piccolo [...] fra i principi di Germania»); *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band I: *Gedichte und Epen*. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner 1949, 1966⁸, qui come epigramma n. 17: *HA* 1: 178,1.

³ «L'Europa mi ha lodato, ma cosa mi ha dato l'Europa? / Nulla! Ho spesso dovuto anche pagare le mie poesie» *FA* 1: 477, 7-8. Cfr. per la versione a stampa *HA* 1: 179, 11-12: «Hat mich Europa gelobt, was hat mir Europa gegeben? / Nichts! Ich habe, wie schwer! meine Gedichte bezahlt» («Se l'Europa mi ha lodato, cosa mi ha dato l'Europa? / Nulla! Ho pagato, ah quanto!, le mie poesie»).

⁴ *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig: in der Weygandschen Buchhandlung 1774. Punto di riferimento di

Deutschland ahmte mich nach, und Frankreich mochte mich lesen.
 Und wie gefällig empfing England den leidenden Gast.
 Doch was hilft es mir, daß auch sogar der Chinese
 Malt mit geschäftlicher Hand, Werthern und Lotten auf Glas?⁵

Pitture vetrarie cinesi ispirate alla tragica vicenda di Werther e Lotte, correva voce allora, erano giunte nel 1779 in Europa attraverso navi mercantili: la voce perviene all'orecchio del poeta, che non pare voler trarre però alcuna soddisfazione personale da un segno così tangibile, per quanto forse poco "olimpico", della risonanza del suo romanzo epistolare. Non è chi non veda, sia chiaro, che tanto sovrano distacco ha una sua precisa funzione semantica all'interno del breve giro di distici, posto com'è a estremo contrasto con la (qui) dolce *Enge* weimariana.

La fortuna cinese del principe dei poeti tedeschi, ad ogni modo, non era ancora iniziata in quello scorcio del Settecento – né avrebbe potuto farlo giacché allora, come ci ricorda uno studio di Wuneng Yang, il celeste impero attraversava un periodo di forte chiusura rispetto al mondo circostante, e tanto più alla lontana Europa⁶: la prima traduzione del Werther sarebbe giunta solo nel 1922 sotto ben diversi auspici culturali. Vero è però che proprio il romanzo giovanile fu la prima opera goethiana a essere traslata per intero in mandarino e che tale traduzione diede avvio a un vero e proprio *boom* di Goethe nei dintorni di Pechino. Da allora, le lettere del giovane suicida che avevano dischiuso una nuova stagione della letteratura tedesca ed europea sono rimaste il testo letterario non cinese più noto nel paese più popoloso del mondo.

Ancora oggi, a quasi due secoli e mezzo dall'uscita del *Werther*, una singolare coincidenza torna a ricordarci, fra la Cina e l'Italia, il permanente valore "iniziativo" del romanzo, la sua funzione liminare: in sostanziale contemporanea, pure nella distanza geografica e culturale, il capolavoro giovanile di Goethe inaugura in entrambi i paesi un nuovo filone di fruizione e di ricezione. Sulle pagine de «Die Zeit» compariva nell'agosto del 2007 l'annuncio che anche il grande mercato asiatico si apriva al genere dell'audiolibro e lo faceva proprio con una registrazione del *Werther*: si tratta del primo testo letterario in assoluto che il pubblico cinese può ascoltare su CD⁷. Forse l'olimpico poeta reagirebbe tuttora con poco entusiasmo alla notizia, e possiamo immaginare che un pari disinteresse risveglierebbe in lui la concomitante pubblicazione in Italia del suo stesso romanzo quale primo titolo "tedesco" del catalogo di audiolibri presso Il Narratore⁸, principale promo-

edizioni e interpretazioni moderne è però l'edizione del 1787 in *Goethe's Schriften*. 1. Band: *Leiden des jungen Werthers*. Leipzig: Göschen 1787. I testi delle due *Fassungen* (A e B) sono riportati a fronte in FA 8: 9-267; di seguito citerò sempre dalla *Fassung* B, edita alle pagine dispari. Come noto, il romanzo recava nelle prime edizioni la lezione con la -s al genitivo del nome proprio, poi abbandonata da Goethe stesso a partire dall'edizione giubilare del 1824 e riemersa solo in edizioni anastatiche o storico-critiche come quella che utilizzo; sopra riporto il titolo nella forma ormai invalsa, senza -s. Similmente, a partire dal 1824 torna a fare la sua comparsa nel titolo l'articolo determinativo iniziale, che nella *Fassung* B era stato tolto lasciando indeterminato se *Leiden* fosse da intendersi come singolare o plurale.

⁵ «La Germania mi ha imitato, la Francia mi ha letto. / E con quale cortesia l'Inghilterra accolse l'ospite dolente. / Ma come può giovarmi il fatto che perfino il cinese / dipinga con mano zelante Werther e Lotte sul vetro?» FA 1: 477, 9-12. Cfr. anche HA 1: 179, 13-16: «Deutschland ahmte mich nach, und Frankreich mochte mich lesen. / England! freundlich empfindest du den zerrütteten Gast. / Doch was fördert es mich, daß auch sogar der Chinese / Malet, mit ängstlicher Hand, Werthern und Lotten auf Glas?» («La Germania mi ha imitato, la Francia mi ha letto. / Inghilterra! Amica accogliesti l'ospite affranto. / Ma in che modo può essermi di vantaggio il fatto che perfino il cinese / dipinga, con mano ansiosa, Werther e Lotte sul vetro?»).

⁶ Wuneng Yang: *Goethe in China (1889-1999)*. Frankfurt/M. et al.: Lang 2000. Allo studio rimando per i particolari sulla fortuna cinese di Goethe, di cui sopra fornisco solo brevi accenni.

⁷ Wilhelm Trapp: *Leidenschaftliche Seelenmusik. Goethes «Werther» wird es in China bald als Hörbuch geben – eine Begegnung mit Su Yang, dem Sprecher*. In: «Die Zeit», 16 agosto 2007.

⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *I dolori del giovane Werther*. Voce narrante: Luigi Marangoni. Con la partecipazione di Moro Silo. Zovencedo (VI): Il Narratore audiolibri 2007. (CDMP3, durata: 279' 59") La traduzione italiana utilizzata per la registrazione, con alcuni ammodernamenti, è quella ottocentesca di Riccardo Ceroni: *I dolori del giovane Werther*. Di Wolfgang Goethe. Firenze: Le Monnier 1857; poi Milano: Sonzogno 1883.

tore nostrano di una modalità di “consumo” dei testi letterari che anche da noi, se pure con meno ritardo che in Cina, non ha ancora raggiunto la diffusione capillare che da qualche decennio ne corona il successo nei paesi anglosassoni, *in primis*, e più di recente anche in quelli di lingua tedesca, come sa qualunque frequentatore di librerie fra Berlino e Vienna⁹.

È questo, naturalmente, solo uno degli ultimi e dei meno clamorosi segni sintomatici di uno strepitoso e notorio “successo” che ha sempre accompagnato il *Werther*, fino a metterne paradossalmente in ombra numerosi elementi di interesse. Non posso qui certo addentrarmi nel *mare magnum* della risonanza dell’opera, che ha conosciuto entusiastiche esaltazioni e severissime censure, parodie e imitazioni, studi critici e riflessioni saggistiche, trasformazioni musicali e adattamenti contemporanei sempre e comunque nel segno di un’insopprimibile *presenza* nei discorsi letterari, artistici e finanche filosofici¹⁰. Ricordo solo alcuni momenti utili al discorso che, nel prosieguo, intende soffermarsi in particolare su quegli aspetti del romanzo di Goethe che ne fanno, fra le altre innumerevoli cose, un prodotto letterario di particolare fruibilità auditiva.

* * *

Fu lo stesso autore, come noto, a creare un alone mitico attorno al *Werther*, al rapporto della sua genesi con concrete vicende biografiche e alla sua supposta natura di sfigo semi-terapeutico, scritto di getto per dare espressione a una sentimentalità incontrollabile. Nello sguardo retrospettivo – e assai poco oggettivo – del tredicesimo libro di *Dichtung und Wahrheit* («Poesia e verità», 1814), per altro, Goethe riconosceva in un’assoluta attualità il motivo primo del grande «effetto del libriccino», non mancando di rilevare come tale attualità fosse assai più una smania da parte dei lettori quanto un dato effettivo del testo, cui preferisce riservare piuttosto una vita propria nei lidi dello spirito:

Die Wirkung dieses Büchleins war groß, ja ungeheuer, und vorzüglich deshalb, weil es genau in die rechte Zeit traf. Denn wie es nur eines geringen Zündkrauts bedarf, um eine gewaltige Mine zu entschleudern, so war auch die Explosion welche sich hierauf im Publikum ereignete, deshalb so mächtig, weil die junge Welt sich schon selbst untergraben hatte, und die Erschütterung deswegen so groß, weil ein Jeder mit seinen übertriebenen Forderungen, unbefriedigten Leidenschaften und eingebildeten Leiden zum Ausbruch kam. Man kann von dem Publikum nicht verlangen, daß es ein geistiges Werk geistig aufnehmen solle.¹¹

Ben nota è anche la gamma di conseguenze che l’«esplosione» cui qui si fa cenno ebbe su un piano extraletterario, portando molti giovani a imitare l’idolatrato Werther nella moda («im blauen Frack mit gelber Weste»)¹² e finanche, in alcuni casi, nel gesto estremo

⁹ Sulle sorti dell’audiolibro (detto anche fonolibro o, nella forma anglosassone, *audiobook*) rimando per la Germania al volume di Ute Hennig (*Der Hörbuchmarkt in Deutschland*. Münster: Monsenstein und Vannerdat 2002), che pure risulta un poco datato per un settore in rapida espansione; per l’Italia, con un capitolo specificamente dedicato all’Associazione Il Narratore, si può leggere il lavoro accademico di Daniela Tanzillo (*Il suono delle parole: l’audiolibro*; tesi di laurea, Roma, La Sapienza, 2005/06), che pure difetta spesso in precisione. Uno sguardo agile e lucido alla materia si trova nelle pagine di Mauro Novelli: *L’irresistibile leggerezza degli audiolibri*. In: «Diario della settimana» 12 (2007) 6, pp. 30-32. Ulteriori materiali (tra l’altro il file in formato PDF della succitata tesi di Daniela Tanzillo) sono richiamabili alla pagina dell’editore: <http://www.ilnarratore.com> (ultima consultazione: 20 agosto 2008).

¹⁰ Si veda, quale studio classico sull’argomento, Klaus R. Scherpe: *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*. Mit einem Anhang (4 Wertherschriften aus dem Jahre 1775 in Faksimile). Bad Homburg v.d.H.: Gehlen 1970.

¹¹ «L’effetto di questo libriccino fu grande, anzi enorme, e specialmente perché giunse al momento giusto. Infatti, così come basta una miccia corta per far scoppiare una mina potente, allo stesso modo l’esplosione che si produsse a questo proposito nel pubblico fu tanto fragorosa perché il mondo dei giovani si era già minato da sé, e la scossa tanto forte perché ciascuno finì per esplodere a seguito delle proprie esagerate pretese, delle proprie passioni inappagate e dei propri dolori immaginari. Non si può pretendere che il pubblico accolga spiritualmente un’opera spirituale» *FA* 14: 641, 14-25.

¹² «Con [...] il frac azzurro e il panciotto giallo» *FA* 8: 265, 2. Così vestito, si legge alla fine del romanzo, Werther si spara un colpo alla testa nella notte del solstizio d’inverno ed è ritrovato ancora rantolante la mattina dopo dal servitore. La traduzione italiana del Werther è tratta da: Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther* / *Il do-*

del suicidio. Thomas Mann, riprendendo ampiamente lessico e immagini goethiane nell'*incipit* del suo saggio sul romanzo, avrebbe condensato nel 1938 con queste parole la «febbre» wertheriana che aveva invaso l'Europa di fine Settecento:

Das Büchlein *Werther* oder, mit seinem ganzen Titel *Die Leiden des jungen Werther, ein Roman in Briefen*, war der größte, ausgedehnteste, sensationellste Erfolg, den Goethe, der Schriftsteller, je erlebt hat. Der Frankfurter Jurist war ganze vierundzwanzig Jahre alt, als er dies äußerlich wenig umfangreiche, auch als Welt- und Lebensbild jugendlich eingeschränkte, aber mit explosivem Gefühl unglaublich geladene Werkchen schrieb. [...] Sein Erfolg hatte zum Teil sogar einen skandalösen Charakter. Die entnervende und zerrüttende Empfindsamkeit des kleinen Buches rief die Sittenwächter auf den Plan, war der Schrecken und Abscheu der Moralisten, die eine Verherrlichung des Selbstmordes und die Verführung dazu in diesen Blättern sahen; aber eben diese Eigenschaften erregten auch einen Erfolgssturm, der alle Grenzen überschritt, und machten buchstäblich die Welt verrückt vor Sterbenswonne: Der Roman rief einen Rausch, ein Fieber, eine über die bewohnte Erde hinlaufende Ekstase hervor und wirkte wie der Funke, der ins Pulverfaß fällt, wobei in plötzlicher Ausdehnung eine gefährliche Menge von Kräften frei wird.¹³

Il suicidio con cui si chiude la vicenda aveva, effettivamente, scatenato le proteste dei religiosi, quasi questi volessero dare prosecuzione alle ultime parole del romanzo che sottolineavano l'assenza di uomini di chiesa ad accompagnare alla tomba il cadavere del protagonista¹⁴. Come spesso succede, ad ogni modo, il successo non fu che rinfocolato dai casi di censura, e il vecchio Goethe ci ricorda come il suo romanzo avesse sortito simili effetti anche fuori dai circoli luterani quando, colloquiando con Eckermann il 3 aprile 1829, toccò appena la leva dell'ironia nel ripensare alla confisca di tutte le copie della traduzione italiana ordinata dal vescovo di Milano in persona:

Von meinem *Werther* [...] erschien sehr bald eine italienische Übersetzung in Mayland. Aber von der ganzen Auflage war in kurzem auch nicht ein einziges Exemplar mehr zu sehen. Der Bischof war dahinter gekommen und hatte die ganze Edition von den Geistlichen in den Gemeinden aufkaufen lassen. Es verdroß mich nicht, ich freute mich vielmehr über den klugen Herrn, der sogleich einsah, dass der *Werther* für die Katholiken ein schlechtes Buch sei, und ich mußte ihn loben, dass er auf der Stelle die wirksamsten Mittel ergriffen, es ganz im Stillen wieder aus der Welt zu schaffen.¹⁵

Il clero lombardo, in possesso grazie a questa manovra di tutte le copie dello scandaloso «libriccino», avrà verosimilmente avuto da ridire, come i colleghi d'oltralpe, anche ri-

lori del giovane Werther. A cura di Giuliano Baioni. Traduzione di Alberto Spaini nella revisione di Giuliano Baioni. Torino: Einaudi 1998, qui p. 285 [di seguito citata con titolo abbreviato *Dolori* seguito dall'numero di pagina].

¹³ «Il libriccino *Werther*, o come recita il titolo per intero *I dolori del giovane Werther, un romanzo epistolare* fu il successo più grande, duraturo e sensazionale che Goethe scrittore abbia mai conosciuto. Il dottore in legge francofortese aveva solo 24 anni quando scrisse questo lavoretto, esteriormente di scarsa ampiezza ed espressione di una visione del mondo e della vita limitata perché giovanile, eppure incredibilmente carico di un sentimento esplosivo. Il suo successo ebbe in parte un carattere addirittura scandaloso. Il sentimentalismo snervante e sfibrante del libriccino chiamò in campo i censori dei costumi, suscitò terrore e ribrezzo nei moralisti, che ritenevano che quelle pagine glorificassero il suicidio e spingessero a compierlo; proprie queste caratteristiche, d'altra parte, scatenarono anche un successo tempestoso, che varcò ogni limite e, letteralmente, condusse il mondo in una folle voluttà di morte: il romanzo scatenò un'ebbrezza, una febbre, un'estasi su tutte le terre popolate ed ebbe l'effetto di una scintilla caduta in una polveriera, dilatando e liberando all'improvviso una pericolosa, gran quantità di forze». Thomas Mann: *Goethes «Werther»*. (1938) In: *Thomas Mann. Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 9 [Reden und Aufsätze I]. Frankfurt/M.: Fischer 1960, pp. 640-655, qui p. 640.

¹⁴ «Kein Geistlicher hat ihn begleitet» («Nessun prete lo accompagnò») FA 8: 267, 10; *Dolori*: 285.

¹⁵ «Del mio *Werther* [...] apparve molto presto una traduzione italiana a Milano. Nel giro di pochissimo tempo, però, non si trovò più nemmeno un esemplare dell'intera tiratura. C'era dietro la mano del vescovo, che fece acquistare tutte le copie dai preti delle diverse parrocchie. La cosa non mi irritò, anzi, notai con piacere l'intelligenza di quel signore, il quale capì subito che il *Werther* era, per i cattolici, un cattivo libro, e dovetti lodarlo per aver fatto immediato ricorso al mezzo più efficace per farlo sparire in gran silenzio» FA 39: 329, 5-16. La prima traduzione in italiano (dal francese) uscì per l'esattezza a Poschiavo: *Werther. Opera di sentimento del Dott. Goethe, celebre scrittore tedesco*. Tradotta da Gaetano Grassi milanese. Coll'aggiunta di una Apologia in favore dell'opera medesima. Poschiavo: Ambrosini 1781. Sulla datazione al 1782 e non al 1781, come invece per lo più riportato, così come sulle vicende delle prime traduzioni italiane del *Werther* si legga Giorgio Manacorda: *Materialismo e masochismo: il «Werther», Foscolo e Leopardi*. Firenze: La nuova Italia 1973, specie le pp. 1-36.

guardo al trattamento che Goethe riserva qui (e altrove) alla fedeltà matrimoniale e alla tentazione dell'adulterio – evento quest'ultimo che riempie assai meno le cronache nere di un suicidio, ma è certo più frequente e, senza alcun dubbio, perno ineludibile di almeno una parte, pure scandalistica, del successo del *Werther*. Se è vero che nel romanzo la passione adulterina di Werther (e forse un poco anche di Lotte) non si concretizza oltre un bacio e finisce per essere convogliata nel gesto autodistruttivo del giovane, non c'è dubbio che la pruriginosa curiosità di molti lettori si indirizzava proprio su quel nocciolo erotico e, soprattutto, sulla possibile corrispondenza fra la costellazione romanzesca Albert – Lotte – Werther e il triangolo “reale” Johann Christian Kestner – Charlotte Buff in Kestner – Goethe. Sappiamo quanto il poeta abbia sovrapposto alla vicenda fittizia anche un suicidio realmente accaduto, ma estraneo ai personaggi menzionati, e un'altra figura femminile legata alla propria *éducation sentimentale* – senza cedere ad alcuna tentazione anedddotico-biografistica per quanto concerne l'interpretazione dell'opera, non si può nascondere che la sua ricezione sia stata guidata in misura notevole da tali, vuoi innocenti, vuoi morbose indiscrezioni.

Già Goethe, pure non del tutto incolpevole di tanto clamore, reagiva con palese fastidio a chi prendeva il suo romanzo come il mero resoconto di uno scandalo. In una versione poi scartata della seconda delle *Römische Elegien* («Elegie romane», 1795), ad esempio, l'io lirico lamentava così il fastidio procuratogli dagli annusatori di pettegolezzi:

Fraget nun wen ihr auch wollt mich werdet ihr nimmer erreichen,
 Schöne Damen und ihr Herren der feineren Welt!
 Ob denn auch Werther gelebt? Ob denn auch alles fein wahr sei?
 Welche Stadt sich mit Recht Lottens der Einzigen rühmt?
 Ach wie hab' ich so oft die törigten Blätter verwünscht,
 Die mein jugendlich Leid unter die Menschen gebracht.
 Wäre Werther mein Bruder gewesen, ich hätt ihn erschlagen,
 Kaum verfolgte mich so rächend sein trauriger Geist.¹⁶

Le «pagine scioche», per fortuna del robusto amatore germanico, sono sconosciute alla giovane che allietta il suo soggiorno romano, così che la fuga dalla “società” appare anche, nella finzione elegiaca, una piacevolissima fuga dalla fama “maledetta” del *Werther*:

Glücklich bin ich entflohn sie kennet Werthern und Lotten
 Kennet den Namen des Manns der sie sich eignete kaum.
 Sie erkennen in ihm den freien rüstigen Fremden,
 Der in Bergen und Schnee hölzerne Häuser bewohnt.¹⁷

D'altronde, come era successo per le prebende clericali, anche l'importuna curiosità per le vicende sentimentali non mancò di varcare le Alpi, tanto che proprio in una lettera dall'Italia Goethe lamentava (con un gustoso italianismo) gli immancabili interrogatori sul Werther: «hier sekkieren sie mich!»¹⁸ – a nessuno sembrano interessare le ragioni artisti-

¹⁶ «Fate pure domande a chi volete ora, me non raggiungerete mai più / Belle dame e voi, signori del bel mondo! / Ma Werther è forse esistito sul serio? Ma è forse tutto vero? / Quale città si può gloriare a ragione di Lotte, dell'unica Lotte? / Ahimè, quante volte ho maledetto quelle pagine scioche / che hanno diffuso fra gli esseri umani il mio giovanile dolore! / Se Werther fosse stato mio fratello e lo avessi ammazzato di botte, / il suo spirito triste non mi perseguirebbe con tanta sete di vendetta» FA 1: 398-400, 1-8. Nella versione a stampa – nelle schilleriane «Horen» 1 (1795) 6 – manca il riferimento al *Werther* (cfr. FA 1: 397). Nel manoscritto sono già presenti sia la versione per così dire privata che riporto sopra, con il riferimento al romanzo, sia una «ostensibile», presentabile al pubblico insomma, dove esso è già espunto. In origine l'elegia in questione occupava il quarto posto nel ciclo, e non il secondo. Su ciò e sulle prove filologiche del fatto che quella “wertheriana” sia la versione più antica si legga il commento dell'editore Karl Eibl in FA 1: 1103-1104.

¹⁷ «Felice me ne sono fuggito, lei non conosce Werther e Lotte / e nemmeno il nome dell'uomo che se ne appropiò. / In lui vede il libero, vigoroso straniero / che abita case di legno fra monti innevati» FA 1: 400, 13-16.

¹⁸ «Hier sekkieren sie mich mit den Übersetzungen meines Werthers und zeigen sie mir und fragen, welches die beste sei und ob auch alles wahr sei! Das ist nun ein Unheil, was mich bis nach Indien verfolgen würde» («Qui mi seccano con le traduzioni del mio *Werther*, me le mostrano e mi chiedono quale sia la migliore e anche se il tutto sia vero! È una sventura che ormai mi perseguirebbe fino in India») FA 15/1: 553, 25-28. La

che e i pregi letterari del suo primo capolavoro¹⁹. Cionondimeno, qualche pagina prima l'autore aveva rinfocolato proprio nella sua "autobiografia" un'idea della genesi del *Werther* come terapeutico travaso della realtà nella poesia avvenuto in uno stato di statico sonnambulismo che, in ultima analisi, non faceva che dare il fianco a letture iperbiografiche²⁰.

È la penna sapida ma bonaria di Theodor Fontane a darci, accanto a una magistrale *reductio* del "fattaccio", un parere d'autore sul rapporto fra discrezione e libertà in campo poetico, con un divertito rabuffo al suo illustre predecessore:

Nur nach der *Diskretionsseite* hin erscheint mir die Arbeit eine schwere Versündigung [...] Ein Genie soll auch in diesen Dingen nicht mit der Alltagselle gemessen werden, ganz abgesehen davon, daß alle Schriftsteller mehr oder minder von Indiskretionen leben. Aber *dies* ist zu viel. Der Dichter ist durch Monate hin Freund und Genosse eines lebenswürdigen jungen Paares; er tut endlich das beste, was er tun kann, und verläßt das Haus, in dem seine leidenschaftliche Liebe zur jungen Herrin nur Pein und Verlegenheit stiften kann. Gut. Monate vergehen. Er korrespondiert; alles scheint beruhigt – da plötzlich tritt ein Buch in die Welt, das jeder als eine Erzählung der jüngsten Herzenserlebnisse des Dichters deuten muß, und das nicht mehr und nicht weniger ausspricht als: 1. ich liebte die junge Frau; 2. sie liebte mich wieder; 3. der Ehemann war ein braver, aber langweiliger Peter, weil zu unbedeutend für solche Frau; *ich* wäre besser am Platze gewesen. (Wer argwöhnisch ist, kann auch noch mehr herauslesen).²¹

Non vogliamo essere troppo «maliziosi», anche perché ciò ci priverebbe certo di gran parte del godimento estetico dell'opera; lo stesso Fontane, prima di questa coda solo affabilmente velenosa, aveva sottolineato come l'aspetto più sorprendente del romanzo fosse proprio la sua unità e dunque autonomia di opera d'arte, anticipando la migliore critica goethiana del Novecento nel ricordarci che il *Werther* deve la sua grandezza proprio al fatto di non poter essere misurato con le spuntate armi positiviste o con certi facili psicologismi, giacché la sua compiuta sintesi di forma e contenuto non ammette l'intrusione di

lettera, datata 1 febbraio 1788, costituisce una sorta di preambolo epistolare alla versione manoscritta della seconda elegia romana.

¹⁹ Si legga anche un passo, assai simile al precedente, in *Dichtung und Wahrheit*: FA 14: 643, 34 - 644, 3.

²⁰ «Unter solchen Umständen, nach so langen und vielen geheimen Vorbereitungen, schrieb ich den *Werther* in vier Wochen, ohne daß ein Schema des Ganzen, oder die Behandlung eines Teils irgend vorher wäre zu Papier gebracht gewesen. [...] Da ich dieses Werklein ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich, geschrieben hatte, so verwunderte ich mich selbst darüber, als ich es nun durchging, um daran etwas zu ändern und zu bessern. [...] denn ich hatte mich durch diese Komposition, mehr als durch jede andere, aus einem stürmischen Elemente gerettet, auf dem ich durch eigene und fremde Schuld, durch zufällige und gewählte Lebensweise, durch Vorsatz und Übereilung, durch Hartnäckigkeit und Nachgeben, auf die gewaltsamste Art hin und wider getrieben worden. Ich fühlte mich, nach einer Generalbeichte, wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt» («In queste condizioni, dopo una preparazione lunga e segreta, scrissi il *Werther* in quattro settimane, senza aver mai prima messo nero su bianco uno schema del tutto o l'esposizione di una parte. [...] Poiché avevo scritto questo lavoretto in uno stato di considerevole incoscienza, come un sonnambulo, ebbi io stesso a meravigliarmi quando lo rilessi per cambiare e migliorare qualcosa. [...] giacché grazie alla stesura di quest'opera, più di quanto non sarebbe successo con le altre, mi ero tratto in salvo dalla minaccia di un elemento tempestoso dal quale ero stato sbattuto qua e là in modo violentissimo per colpa mia e altrui, a causa di una condotta di vita in parte casuale e in parte intenzionale, di proposito e per avventatezza, per ostinazione e per arrendevolezza») FA 14: 639, 2-5; 11-15; 24-31.

²¹ «È solo dal punto di vista della *discrezione* che il lavoro mi pare commettere un grave peccato. [...] Un genio non deve essere misurato con parametri quotidiani nemmeno in questo genere di cose, a prescindere dal fatto che qualunque scrittore vive, chi più chi meno, d'indiscrezioni. Ma *questo* è troppo. Per mesi il poeta vive in amicizia e compagnia di una giovane, amabile coppia; finalmente fa la cosa migliore e abbandona la casa nella quale il suo amore appassionato per la giovane signora può generare solo tormento e imbarazzo. Bene. Passano alcuni mesi. Si scambiano lettere; tutto sembra esser tornato tranquillo – ed ecco che all'improvviso vede la luce un libro che ognuno non può che leggere come il racconto delle ultime vicende di cuore del poeta e che non dice né più né meno che: 1) amavo la giovane donna 2) lei ricambiava 3) il marito era un tipo perbene, ma noioso, troppo insignificante per una donna come quella, *io* al suo posto sarei andato meglio. (Chi è malizioso può leggersi anche di più)». Theodor Fontane: *Werthers Leiden*. (1876, prima ed. postuma 1907) Ora con il titolo *Johann Wolfgang von Goethe. Die Leiden des jungen Werthers*. In: *Theodor Fontane. Sämtliche Werke*. Bd. 21/2 [*Literarische Essays und Studien. Zweiter Teil*] Unter der Heranziehung der von Kurt Schreinernt gesammelten Materialien hrsg. von Renate Bachmann und Peter Bramböck. Nachwort und Mitarbeit am Kommentar von Hans-Heinrich Reuter. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1974, pp. 107-108.

chi voglia tornare a scomporla alla ricerca di più o meno convincenti ricadute della realtà nella poesia, pena la perdita della sua irrecuperabile unità²². Per citare Ladislao Mittner, il romanzo dimostra «con particolare evidenza la verità che nelle grandi opere d'arte tutto è istinto e tutto è calcolo» – l'indubbia presenza, nel testo di finzione, della «vita» nel suo senso più vero e concreto, è tanto necessaria al suo valore letterario quanto sufficiente a se stessa nella sua forma artistica, cristallizzata e non più negoziabile. «Il poeta venticinquenne», chiudeva Mittner il suo celebre saggio, «diede per la prima volta la piena misura della propria forza dominando l'insidiosa materia sentimentale da grandissimo artista: con perfetta aderenza e con sovrano distacco»²³.

* * *

Il lungo preambolo su alcune delle contorte vie della ricezione del *Werther* ha dunque portato a recuperare la sua decisa letterarietà e permette ora il passaggio a una considerazione della sua *Wirkung* in un senso più propriamente estetico. In particolare, riallacciandomi agli accenni da cui sono partito e alla particolare fruizione del romanzo sotto forma di testo *vorgelesen*, letto ad alta voce per un pubblico più o meno vasto, più o meno lontano, vorrei avvicinare *Werther* prendendo in considerazione quei suoi aspetti formali che, legati come detto indissolubilmente al contenuto, ne determinano una particolare efficacia, specie figurandosi una modalità di ricezione «orale». L'«istinto» e la «perfetta aderenza» che, leggevamo in Mittner, Goethe dà prova di saper mantenere vivi nella «fredda lettera morta»²⁴ di ogni scrittura sono anche, come spero di dimostrare, esito di una scelta ponderata tesa a fare del *Werther* e di Werther stesso «testi» da ascoltare²⁵.

Anzitutto va ricordato come Goethe desse straordinaria importanza al *Vorlesen* come a una pratica non solo utile (ai fini della preparazione degli attori alla rappresentazione drammatica, ad esempio), ma addirittura indispensabile per apprezzare la qualità letteraria di un testo. Egli stesso amava recitare (*rezitieren*) in pubblico²⁶, a quanto noto con molta

²² «Die Liebesgeschichte [...] ist doch durchaus nicht das Erstaunlichste an diesem Werke. Erstaunlich ist die Art, wie er aus seinem eigenen Erlebnis und aus der beinahe zufällig an ihn gelangenden Nachricht von dem Tode des jungen Jerusalem diese Erzählung so ungezwungen zu etwas Einheitlichem gestaltet, daß, konnte man nicht die Entstehungsgeschichte, niemand ein solches Zusammenweben aus verschiedenen Teilen ahnen würde» («La storia d'amore [...] non è però certo la cosa più sorprendente dell'opera. Sorprendente è il modo in cui egli ha scritto questo racconto facendo con tanta disinvoltura della propria esperienza vissuta e della notizia giuntagli quasi per caso della morte del giovane Jerusalem un tutt'uno armonico, tanto che, se la genesi dell'opera non fosse nota, nessuno immaginerebbe una tale tessitura di parti disparate») *Ibidem*.

²³ Ladislao Mittner: *Il «Werther», romanzo antiwertheriano*. (1950) In: *id.*: *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*. Torino: Einaudi 1960, pp. 44-90, qui p. 90. Si vedano anche, dello stesso autore, le pagine dedicate al romanzo in *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino: Einaudi 1964, pp. 367-371.

²⁴ Così Werther riferendosi alle parole di Lotte nella celebre lettera del 10 settembre che chiude il primo libro: «O Wilhelm, wer kann wiederhohlen, was sie sagte! Wie kann der kalte, todt Buchstabe diese himmlische Blüthe des Geistes darstellen!» («Oh, Wilhelm, chi potrebbe ripetere tutto quello che disse? Come può la fredda lettera morta rappresentare questo fiore celeste dello spirito») *FA* 8: 119, 27-29; *Dolori*: 125.

²⁵ Su Werther che (suicidandosi) «trasforma se stesso in un Werther che si è fatto testo» e più in generale sul ruolo della voce nel romanzo si veda lo splendido saggio di Lucia Perrone Capano, i cui spunti sono stati preziosissimi per queste mie riflessioni: *Figure dell'identità. La parola e la voce nel «Werther»*. In: *Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini*. A cura di Mauro Ponzi e Aldo Venturelli. Vol. II/1. Roma: Bulzoni 2003, pp. 81-92, qui p. 90.

²⁶ Fra le numerose attestazioni, molto interessante è quella che Goethe ci regala nello scritto *Die Freitagsgesellschaft*, una delle note esplicative che egli aveva inteso allegare alla pubblicazione del suo epistolario con Schiller (il brano risale al 30 dicembre 1824, il progetto non fu poi realizzato). Era stato proprio Schiller a scrivergli, il 29 novembre 1794, che Wilhelm von Humboldt aveva riferito la profonda impressione riportata udendo Goethe recitare Omero (qui Schiller usa *vortragen*). Goethe spiega nella nota che tale evento va contestualizzato nella pratica performativa delle riunioni dell'omonimo circolo («da società del venerdì») cui lui stesso aveva dato vita nel 1791 e rievoca così la serata del 1794 ricordata da Humboldt: «Nun war damals die Vossische Uebersetzung der Ilias an der Tages-Ordnung und über die Lesbarkeit und Verständlichkeit derselben mancher Streit, daher ich denn nach alter Überzeugung, daß Poesie durch das Auge nicht aufgefaßt werden könne, mir die Erlaubniß ausbat, das Gedicht vorzulesen [...]» («Al tempo la traduzione dell'*Iliade* ad opera di Voß era sulla bocca di tutti, e si discuteva della sua leggibilità e comprensibilità, dacché io, da sempre convinto che la poesia non può essere

passione ma scarsa disciplina – disciplina che, invece, esigevo dagli altri interpreti, come ci ricordano le pagine delle *Regeln für Schauspieler* («Regole per attori») dedicate, appunto, alla ferma distinzione fra *Rezitation*, intesa quale servizio della voce alla parola letteraria, e *Deklamation*, aborrita pratica della nuova attorialità romantica²⁷.

Per citare un esempio particolarmente significativo del valore che Goethe accordava all'effetto sonoro della grande poesia e, di conseguenza, alla sua realizzazione in tale forma attraverso la pratica della lettura ad alta voce, ricordo un passaggio di *Shakespear [sic] und kein Ende!* («Shakespeare senza fine»):

Durchs lebendige Wort wirkt *Shakespear*, und dies läßt sich bei'm Vorlesen am Besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschloßnen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme, ein *Shakespear'sches* Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen.²⁸

Seppure, inoltre, Goethe associ spesso (qui e altrove) la pratica del *Vorlesen* a testi drammatici, se non esplicitamente a una preparazione della loro realizzazione scenica²⁹, cionondimeno l'idea della natura fondamentale orale del testo investe anche altri generi letterari: la lirica, come ci si potrebbe aspettare, ma anche la narrativa (in versi o meno). Così, nel trattato *Über epische und dramatische Dichtung* («Sulla poesia epica e drammatica»), che Goethe spedì a Schiller il 23 dicembre 1797 quale esito della riflessione epistolare a quattro mani, leggiamo una definizione del rapsodo in cui la pratica antica del racconto orale (qui esplicitata nell'utilizzo di termini quali *Vortrag* e *Stimme*) si sposa all'estetica classicista e, per così dire, “logocentrica” dei weimariani ma anche, modernissimamente, a una forma di fruizione del testo letterario che è indubbiamente avvicicabile all'odierno ascolto “a distanza” attraverso un supporto sonoro:

Der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, [wird] als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken,

colta con gli occhi, chiesi il permesso di leggere il poema a voce alta [...]». Con *Poesie* Goethe intende qui ogni forma di letteratura, come si evince anche dalla chiusa: «Und gewiß schwarz auf weiß sollte durchaus verbannt seyn; das Epische sollte rezitiert, das Lyrische gesungen und getanzt und das Dramatische persönlich mimisch vorgetragen werden» («E bandito era senza remora ciò che è nero su bianco; i testi epico-narrativi andavano recitati, quelli lirici cantati e quelli drammatici recitati con l'accompagnamento della propria personale mimica»). Per il testo di Goethe e per la sua contestualizzazione rimando a: *Die Freitagsgesellschaft. Eine Erläuterung zum Briefwechsel mit Schiller*. Hrsg. von Carl Schüddekopf. In: «Goethe Jahrbuch» 19 (1898), pp. 14-20, le citazioni a p. 15.

²⁷ Le *Regeln* risalgono al 1803. Goethe le ritrovò fra gli appunti nel 1817, diede loro una forma sistematica nel 1824 con l'aiuto di Eckermann e le pubblicò solo nella *Ausgabe letzter Hand*. Legate alla sua attività di direttore del teatro di corte di Weimar, le regole mirano a fare di quella attoriale un'attività dominata dall'armonia fra le parti e guidata però, senza alcuna concessione, dal servizio alla parola poetica. Goethe si colloca in ciò in una discussione europea, che ha le sue origini nelle riflessioni di autori inglesi, di Lessing e di Engel, e si pone con la sua concezione classicistica all'opposto dei vari von Seckendorff, von Holtei e Schilling, fautori della declamazione musicale di colore romantico, non mancando di esprimere il proprio spregio nei confronti della pratica di un uomo di teatro di grande successo come Iffland. Sull'argomento si veda, fra i lavori recenti, Reinhart Meyer-Kalkus: *Auch eine Poetik des Hörbuchs – Goethes Empfehlung des Vorlesens*. In: «Paragrana» 16 (2007) 2, pp. 36-43.

²⁸ «È attraverso la viva parola che *Shakespeare* ha effetto, cosa che si trasmette al meglio leggendolo a voce alta; l'ascoltatore non risulta distratto dalla rappresentazione, sia essa adeguata o meno. Non esiste godimento più alto e più puro che quello di ascoltare a occhi chiusi un dramma di *Shakespeare* recitato (e non declamato) da una voce naturale e adeguata» FA 19: 638, 33 - 639, 17. La prima [*Shakespeare als Dichter überhaup!*] e la seconda parte del saggio sul poeta inglese [*Shakespear, verglichen mit den Alten und Neusten*] risalgono al 1813 e furono pubblicate assieme in: «Morgenblatt für gebildete Stände» 12.05.1815 (pp. 449-452). Esse recavano già qui il titolo complessivo e un capoverso di presentazione, che iniziava con celebri parole oggi applicabili a Goethe stesso: «Es ist über *Shakespear* schon so viel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts zu sagen übrig, und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt» («Su *Shakespeare* è stato già detto così tanto che sembrerebbe quasi che non ci sia più nulla da dire, ed è invece caratteristica propria dello spirito quella di stimolare eternamente lo spirito»). La terza parte, risalente al 1816 e pubblicata con il titolo *Shakespear als Theaterdichter* in: «Über Kunst und Altertum» 5 (1826) 3, pp. 69-79, fu poi unita nel 1833 alle prime due sotto un unico titolo nella *Ausgabe letzter Hand*. Il brano citato sopra è tratto dalla prima parte.

²⁹ Si pensi, oltre alle già citate *Regeln für Schauspieler*, ai cosiddetti *Schauspielergespräche in Wilhelm Meisters Lehrjahre* («Anni di apprendistato di Wilhelm Meister», 1795/96).

die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören [...]. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte.³⁰

Il passo dalla narrazione epica in versi ritmati alla prosa moderna non sembri troppo azzardato: qui e altrove Goethe non vede alcuna soluzione di continuità storica rispetto alla preminenza del dato sonoro su quello grafico. Per quanto riguarda in particolare il *Werther*, poi, in un passo poco considerato di *Dichtung und Wahrheit*, che precede brani spesso citati sul rapporto fra gli eventi autobiografici di Wetzlar e la stesura del romanzo, il poeta descrive il passaggio dalla forma drammatica del *Götz von Berlichingen* (1793) a quella narrativa del romanzo epistolare, appunto, in termini che non possono non attrarre l'attenzione di chi indaghi la stretta relazione fra pratica discorsiva (enunciazione → ascolto) e forma narrativa del capolavoro giovanile di Goethe.

Fra dramma e romanzo epistolare egli rintraccia, anzi tutto, una «große Verwandtschaft»³¹ – non solo in termini generali, ma proprio nella pratica creativa più concreta: Goethe descrive la genesi del romanzo come una sorta di finzione sociale, se non teatrale, in cui egli

verwandelte [...] auch das einsame Denken zur geselligen Unterhaltung, und zwar auf folgende Weise. Er pflegte nämlich, wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich zu rufen. Er bat sie, nieder zu sitzen, ging an ihr auf und ab, blieb vor ihr stehen, und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag. Hierauf antwortete sie gelegentlich, oder gab durch die gewöhnliche Mimik ihr Zu- oder Abstimmen zu erkennen [...]. Sodann fuhr der Sprechende fort, dasjenige was dem Gaste zu gefallen schien, weiter auszuführen oder, was derselbe mißbilligte, zu bedingen, näher zu bestimmen, und gab auch wohl zuletzt seine These gefällig auf.³²

Da queste conversazioni immaginarie nascono in ultima analisi le lettere di Werther, che, come vedremo tra poco, non a caso conservano della forma dialogica alcune caratteristiche. Il fatto che l'autore (o meglio, l'editore fittizio) le presenti come prive di risposta – è questa notoriamente la grande svolta che il *Werther* rappresenta nella storia del genere – è spiegato di seguito dallo stesso Goethe, che in sostanza avvicina con le dovute distinzioni la conversazione sopra descritta a uno scambio epistolare e giustifica il passaggio dalla forma orale a quella scritta (entrambe saldamente ancorate nel regno della finzione, si noti bene) con la necessità, per un personaggio qual è Werther, di «consolidare i suoi grilli nella testa», di renderne plausibile insomma la fuga in una soggettività crescentemente isolata dal mondo:

Wie nahe ein solches Gespräch im Geiste mit dem Briefwechsel verwandt sei, ist klar genug [...]. Als daher jener Überdruß zu schildern war, mit welchem die Menschen, ohne durch Not gedrungen zu sein, das Leben empfinden, mußte der Verfasser sogleich darauf fallen, seine

³⁰ «Il rapsodo, che espone oralmente eventi del tutto passati, apparirà come un uomo saggio che assennato e tranquillo li abbraccia con lo sguardo; la sua esposizione orale avrà lo scopo di tranquillizzare gli ascoltatori affinché questi siano disposti ad ascoltarlo a lungo [...]. Il rapsodo non dovrebbe comparire egli stesso nel suo poema come un essere al di sopra degli eventi; la cosa migliore sarebbe che leggesse da dietro una tenda, di modo che si ci si possa astrarre da ogni riferimento alla sua persona e si creda di sentire solo la voce delle muse in generale» FA 22: 297, 1-16. Per una disamina più approfondita dei tratti di «Poetik des Vorlesens» in queste pagine si legga Reinhart Meyer-Kalkus: *Vorlesbarkeit – zur Lautstilistik narrativer Texte*. In: *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*. Hrsg. von Andreas Blödorn. Berlin: de Gruyter 2006, pp. 349-381, che conclude al proposito (p. 378): «Diese Beschreibung des Rhapsoden scheint über ihre Zeit hinaus auf die Vorlesung narrativer Texte in Radio und Audiobooks zu verweisen».

³¹ «Una grande affinità» FA 14: 627, 2-4.

³² «Trasformava [...] anche la riflessione solitaria in una social conversazione, e per l'esattezza nel modo seguente. Egli era uso, infatti, quando si ritrovava da solo, richiamare alla sua mente una persona di sua conoscenza. La invitava a sedersi, camminava avanti e indietro e le si fermava davanti, dibattendo con essa l'argomento che aveva in mente in quel momento. Questa, occasionalmente, rispondeva o dava a intendere, con la mimica abituale, il suo accordo o disaccordo [...]. Di seguito chi parlava o proseguiva nell'esposizione di ciò che l'ospite sembrava gradire oppure circostanziava, definiva meglio quel che questi disapprovava, e capitava anche che finisse per recedere cortesemente dalla propria tesi» FA 14: 627, 8-20.

Gesinnung in Briefen darzustellen: denn jeder Unmut ist eine Geburt, ein Zögling der Einsamkeit; wer sich ihm ergibt, flieht allen Widerspruch, und was widerspricht ihm mehr, als jede heitere Gesellschaft? Der Lebensgenuß anderer ist ihm ein peinlicher Vorwurf, und so wird er durch das was ihn aus sich selbst herauslocken sollte, in sein Innerstes zurückgewiesen. Mag er sich allenfalls darüber äußern, so wird es durch Briefe geschehn: denn einem schriftlichen Er-
 guß, er sei fröhlich oder verdrießlich, setz sich doch Niemand unmittelbar entgegen; eine mit Gegengründen verfaßte Antwort aber gibt dem Einsamen Gelegenheit, sich in seinen Grillen zu befestigen, einen Anlaß, sich noch mehr zu verstocken.³³

La circostanziata descrizione, tanto vicina alle movenze psicologiche del suo personaggio quanto lucida nel guardarle dall'esterno, conferma, se ce ne fosse bisogno, di quanta «perfetta aderenza e sovrano distacco» Goethe dia prova nella stesura del romanzo. Il *Fazit* di questa breve ma decisiva «confessione d'artista» sulle proprie strategie narrative (in seguito egli passerà alla discussione del contenuto) condensa magistralmente, nel nominare per la prima volta esplicitamente di quale sua opera stia parlando, la genesi orale e dialogica della scrittura, fissatasi poi in forma epistolare:

Jene [...] Wertherischen Briefe haben nun wohl deshalb einen so mannigfaltigen Reiz, weil ihr verschiedener Inhalt erst in solchen ideellen Dialogen mit mehreren Individuen durchgesprochen worden, sie sodann aber in der Komposition selbst, nur an einen Freund und Teilnehmer gerichtet erscheinen.³⁴

Se, con l'occhio alla generale attenzione goethiana per la dimensione acustica della scrittura letteraria, si può certamente accogliere la tesi che pure il *Werther*, come altre sue opere, sia stato scritto anche tenendo conto di una sua lettura ad alta voce³⁵, per il romanzo epistolare si può senz'altro sostenere, anche sulla base di quanto abbiamo appena sentito affermare dall'autore stesso, che la tanto glorificata ed efficace strategia narrativa del *Werther* trovi la sua origine, e non solo una delle sue finalità, in una forma di comunicazione orale. Non sono solo le parole di *Dichtung und Wahrheit*, non sempre oggettive rispetto alla ricostruzione del proprio mito, a suffragare quest'ipotesi, ma anche alcune caratteristiche formali del romanzo che ora vado a presentare come pure, a un altro livello interpretativo, la presenza *tematica* della lettura ad alta voce in momenti chiave della vicenda, su cui mi concentrerò alla fine di queste riflessioni.

Procedendo con ordine, andrà riletta in quest'ottica la già discussa scelta di organizzare il romanzo, quantomeno nella sua prima parte, come una serie di lettere che Werther scrive all'amico Wilhelm senza però riportare le missive di risposta (che pure, giova ricordarlo, sono presenti a un livello pragmatico in quanto Werther fa riferimento, nella sua scrittura, a osservazioni del suo interlocutore). Poiché l'editore fittizio scrive in apertura che quanto propone è «was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können»³⁶ dobbiamo presupporre che, nella finzione, non sia stato possibile riportare le lettere di Wilhelm. Nulla veniamo a sapere rispetto al motivo di tale circo-

³³ «L'affinità che una tale conversazione immaginaria ha con uno scambio epistolare è palese [...] Quando dunque a dover essere descritto fu il fatto che alcuni esseri umani, senza che sia una situazione di particolare difficoltà a spingerli a farlo, provano disgusto per la vita, l'autore non poté che fare ricorso alla forma epistolare per rappresentare le sue idee: giacché ogni cattivo umore è figlio, allievo della solitudine; chi si arrende a esso fugge ogni contrasto, e che cosa è più in contrasto con il suo animo d'una allegra compagnia? Vedere altri che si godono la vita costituisce per lui una penosa accusa ed è così che ciò che dovrebbe stanarlo fuori da se stesso finisce per ricacciarlo nella sua interiorità. Se si dà il caso che voglia esternare sull'argomento, allora lo farà per mezzo di lettere: poiché a uno sfogo per iscritto, della sua gioia come del suo malumore, nessuno può opporsi in modo diretto; una risposta scritta che contenga obiezioni, a sua volta, dà motivo al solitario di consolidare i propri grilli nella testa, un'occasione per intestardirsi ancora di più» *FA* 14: 628, 1-20.

³⁴ «Quelle [...] lettere wertheriane hanno dunque un fascino così molteplice proprio perché il loro contenuto di volta in volta differente è stato prima discusso in tali dialoghi immaginari con diversi individui e solo dopo però, nella tessitura stessa dell'opera, appaiono diretti a un solo amico e interlocutore» *FA* 14: 628, 20-29.

³⁵ «Akustische Dimension literarischen Schreibens [...] mit Rücksicht auf Vorlesbarkeit». Cfr. Meyer-Kalkus 2007, cfr. *supra*, nota 27, p. 42.

³⁶ «Tutto quello che ho potuto scoprire della storia del povero Werther» *FA* 8: 11, 1-2; *Dolori*: 3.

stanza: le lettere potrebbero essere state eliminate oppure non concesse alla consultazione da parte di Wilhelm o di chi per esso.

In realtà la struttura si complica se teniamo conto del fatto che l'editore raccoglie anche lettere che Werther ha scritto a Lotte – evenienza che non intacca, naturalmente, il carattere monologico del romanzo, poiché non sono riportate nemmeno le eventuali risposte di Lotte – e che, soprattutto, a partire dalla metà circa del secondo libro le missive di Werther successive a quella del 6 dicembre sono inframmezzate alla narrazione dell'editore, che abbandona la sua posizione neutra e racconta sulla base delle lettere di Werther rimaste (fonti scritte) e delle notizie raccolte (fonti orali, si noti bene) gli ultimi giorni del suicida. In virtù di questa svolta, il romanzo non può più essere considerato puramente epistolare e nemmeno più puramente monologico. Alla voce di Werther – l'unica che abbiamo potuto sentire fino al 6 dicembre – si affianca quella dell'editore, che funge, potremmo dire, anche da cassa di risonanza delle voci di altri personaggi (per la suddetta attività di raccolta di notizie orali)³⁷.

La circostanza è, ovviamente, arcinota alla critica, che sulla struttura narrativa del *Werther* e sugli effetti della stessa ha concentrato una parte considerevole della sua attenzione. Come notava giustamente Stefano Giordani due anni or sono sulle pagine di questa stessa rivista, però, la preminente (ma non esclusiva!) *monologicità* dell'impianto narrativo ha portato la ricerca a non considerare pienamente il ruolo della fondamentale *dialogicità* che caratterizza la forma epistolare pure in mancanza di lettere di risposta³⁸: Giordani indagava così nel suo studio la duplice direzionalità di tale impostazione comunicativa (il dialogo con se stesso e quello con il destinatario nelle lettere di Werther).

Approfondendo tale spunto e dirigendolo verso l'oggetto interesse di questo mio lavoro, si può notare come la plurivocità del romanzo, per nulla appiattito come detto sulla sola voce del protagonista ed estensore delle lettere, determini una situazione vieppiù complessa con il procedere della scrittura. Werther, naturalmente, dialoga nelle sue lettere con se stesso, con Wilhelm e con Lotte³⁹ – ma anche con tutti i suoi futuri lettori o uditori. Il primo (e, a mio parere, il più importante) dei suoi lettori, esclusi gli espliciti destinatari delle sue lettere, è poi, significativamente, l'editore stesso, che entra in dialogo con il defunto nel suo sforzo di ricostruzione degli eventi. Ciò accade ancora in piena finzione e determina dunque già la forma e non solo la ricezione del romanzo, che si aprirà invece nel momento in cui il romanzo trova i suoi primi lettori reali. Credo sia dunque riduttivo, in virtù di quanto detto, vedere nel *Werther* un romanzo *solo* monologico, nelle sue lettere meri «monologhi lirici»⁴⁰.

³⁷ Ciò si esplica, fra l'altro, anche sul piano della realizzazione sonora del romanzo: nella registrazione dell'audiolibro l'editore è interpretato da una voce recitante diversa da quella di Werther.

³⁸ Stefano Giordani: *Le lettere di Werther e i loro destinatari. Per una rilettura de «I dolori del giovane Werther»*. In: «Studia theodisca» 13 (2006), pp. 21-55.

³⁹ E non solo: benché sparuti, vi sono accenni nelle lettere di Werther a destinatari plurali, nonché punti all'interno di missive indirizzate nel loro complesso a Lotte o a Wilhelm in cui lo scrivente si rivolge al marito di lei, Albert, o finanche a Dio. Werther scrive, potremmo dire, al suo singolo destinatario (specie nelle lettere a Wilhelm) anche per parlare con tutti i cuori aperti ad ascoltarlo. Si veda come esempio l'esaltato passaggio della lettera del 26 maggio (libro primo) in cui Werther passa senza soluzione di continuità a un appello rivolto a un destinatario plurale («amici»): «O meine Freunde! warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluthen hereinbraus't und eure staunende Seele erschütteret? – Lieben Freunde, da wohnen die gelassenen Herren auf beyden Seiten des Ufers, denen ihre Gartenhäuschen, Tulpenbeete und Krautfelder zu Grunde gehen würden, die daher in Zeiten mit Dämmen und Ableiten der künftig drohenden Gefahr abzuwehren wissen» («Oh, amici miei! perché mai il fiume del genio prorompe così raramente e così raramente, con le sue acque in piena, investe e scuote le vostre anime meravigliate? – Ma perché, cari amici, ci sono qui placidi signori che abitano sulle due rive del fiume, e i padiglioncini e i tulipani del loro giardino e i broccoli dell'orto sarebbero devastati dall'inondazione e perciò si danno cura di stornare a tempo il futuro pericolo con argini e canali») FA 8: 29, 30-37; *Dolori*: 25-27.

⁴⁰ «Lyrische Monologe». Così, recuperando un importante filone interpretativo, Gert Mattenklott: *Die Leiden des jungen Werthers*. In: *Goethe-Handbuch in 4 Bänden. Bd. 3: Prosaschriften*. Hrsg von Bernd Witte und Peter

Al romanzo, anche alle più “wertheriane” delle lettere di Werther, è sotteso un tentativo di comunicazione, di comunicazione *dialogica*, assai sfaccettato nella sua natura e non necessariamente frenato nella sua riuscita dalla prospettiva solipsistica del personaggio principale. I «dialoghi immaginari con numerosi individui» che Goethe confessava avere utilizzato come punto di partenza per la stesura del *Werkelein* e che in esso poi «appaiono diretti a un unico amico e interlocutore» sono ancora assai ben percepibili in una tessitura che, ce lo suggeriva sempre Goethe, ha moltissimo di teatrale – una recente *Habilitations-schrift* sulla «narrazione teatrale» attorno al 1800 si sofferma non a caso proprio sul Werther quale caso sintomatico di messa in scena dei sentimenti e conferma lo stretto rapporto fra le fredde scelte tecnico-formali e l’effetto di “autenticità” del romanzo⁴¹.

Lo stile stesso di ciascuna lettera, sul piano del lessico, delle immagini e della sintassi, è caratterizzato da quella «spontaneità, varietà ed irruenza»⁴² che, con tutta la sferzata di vitalità che Goethe impresse a certa esangue prosa *empfindsam*, discende la sua ragion d’essere dalla volontà, con la scrittura epistolare, di imitare in sostanza la lingua – ancora una volta – della conversazione, come consigliavano i *Briefsteller* settecenteschi⁴³. Per quanto lo stile epistolare di Werther viva proprio dell’insofferenza rispetto a una codificazione linguistica che imbriglia, in ultima analisi, il tumulto interiore di un animo geniale, e per quanto la sua scrittura abbondi di *loci* sull’indicibilità dell’autentico sentimento e sull’insufficienza dello sforzo artistico, esso rimane calco della *Rede* – di quel *verbum* che origina direttamente dal cuore e che, comunque, arriva più vicino alla rappresentazione della realtà rispetto agli *scripta*⁴⁴.

Come già attraverso la struttura del romanzo epistolare monologico-dialogico, anche con tali accorgimenti stilistici Goethe mira a costruire un’opera il cui effetto d’immediatezza, naturalezza e autenticità, esito di ponderate e lucidissime strategie artistiche, si riversa con grandiosa efficacia sul suo fruitore, sia che questi legga il romanzo fra sé, nella modalità di lettura silenziosa ormai invalsa nella nostra contemporaneità, sia che presti orecchio alle sue voci, sotto forma di recitazione dal vivo, come amava fare Goethe, o di registrazione sonora, grazie a migliori tecniche che verosimilmente avrebbero trovato il plauso dell’autore stesso. Ascoltare Werther e il *Werther* è dunque una via per penetrare

Schmidt. Stuttgart; Weimar: Metzler 1997, pp. 51-100, qui p. 69, col. dx. Alla sintesi di Mattenklott rimando anche per i riferimenti alla vastissima bibliografia critica, di cui in questo lavoro ho citato solo i pochi contributi strettamente inerenti al discorso.

⁴¹ Martin Huber: *Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800*. Mit sieben Abbildungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003. Già Mittner annotava sulle missive rispettivamente del 12 agosto e del 10 settembre (libro primo): «le lettere in cui Werther riferisce il discorso con Alberto sul suicidio e il discorso con Alberto e Lotte sull’immortalità sono drammi efficacissimi, in cui ogni parola e gesto sono di meravigliosa delicatezza e precisione» (Mittner 1964, cfr. *supra*, nota 23, p. 370).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ I *Briefsteller* erano raccolte di norme, consigli ed esempi per la stesura di lettere. Si legga ancora Giordani, che in un *excursus* iniziale sulla poetica della lettera privata rimanda agli studi di settore e ricorda i precetti di Christian Friedrich Gellert, che richiedeva al genere epistolare una «lingua prossima a quella in uso negli ambienti borghesi, con notazioni rapide e in certa misura discontinue, ordinate a creare ad arte l’effetto di un piacevole disordine» (Giordani 2006, cfr. *supra*, nota 38, p. 21).

⁴⁴ Esempio paradigmatico è certamente l’apertura della celebre lettera in cui Werther racconta a Wilhelm di avere conosciuto Lotte (16 giugno): la mimesi di un parlato apertamente dialogico si coniuga qui proprio alla dichiarazione di scarsa capacità rappresentativa della realtà con i mezzi della scrittura: «Warum ich dir nicht schreibe? – Fragst du das und bist doch auch der Gelehrten einer? Du solltest rathen, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht die mein Herz näher angeht. Ich habe – ich weiß nicht. Dir in der Ordnung zu erzählen, wie’s zugegangen ist, daß ich eines der lebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten. Ich bin vergnügt und glücklich und also kein guter Historien-schreiber» («Perché non ti scrivo? – E me lo chiedi tu, che sai tante cose? Dovresti indovinare che sto molto bene, e cioè che ... – insomma, ho fatto una conoscenza che mi sta molto a cuore. Ho ... – non so come dirti. Non sarà molto facile raccontarti con ordine come abbia conosciuto una delle più amabili creature. Sono lieto, sono felice e quindi sono un pessimo cronista») *FA* 8: 37, 10-18; *Dolori*: 33-35. Non posso elencare qui tutti i punti in cui Werther fa propria un’antichissima tradizione che ravvisa nel fissarsi in forma scritta della parola viva nient’altro che la sua morte (cfr. anche *supra*, nota 24).

nel cuore del protagonista e dell'opera, in grado di aprire dimensioni che non sempre la lettura intima dischiude con pari efficacia.

* * *

Oltre alle dichiarazioni d'autore e alle questioni di natura stilistico-strutturale, anche il trattamento del tema della lettura, segnatamente della lettura ad alta voce, e del rapporto fra scrittura e oralità nelle pagine del *Werther* suggeriscono indirettamente di tenere in alta considerazione, più di quanto sia stato fatto, la sua origine e la sua destinazione comunicativa su un piano orale. Il ruolo preminente che l'oggetto-libro e la pratica del leggere hanno nel romanzo è tanto palese quanto ampiamente sottolineato in sede critica; vale la pena però ricapitolarne alcuni momenti per evidenziare quei tratti di vocalità e oralità sfuggiti finora all'attenzione degli studiosi.

E Omero a inaugurare questo filone tematico. La prima occorrenza è nella quarta lettera, del 13 maggio, in cui Werther rifiuta con veemenza la proposta dell'amico di inviargli i suoi tomi e contrappone esplicitamente all'aridità libresca una fruizione dei versi di Omero che ne marca soprattutto i tratti musicali (e dunque orali). Nell'immagine del giovane che ninna il suo sangue perché questo, pieno d'ardore, s'acquieti nulla ci vieta di scorgere il rinvio a una lettura *ad alta voce* degli antichi versi, capaci con il loro *Wiegenesang* di placare il cuore in tumulto:

Du fragst, ob du mir meine Bücher schicken sollst? – Lieber, ich bitte dich um Gotteswillen, laß mir sie vom Halse! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuret seyn; braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegenesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe, denn so ungleich so unstät hast du nichts gesehn als dieses Herz.⁴⁵

Nella lettera del 26 maggio Werther, poi, racconta all'amico di Wahlheim, suo luogo d'elezione dal "nome parlante" dove riesce a trascorrere momenti di serenità e pienezza. Al culmine della famosa, idilliaca scena è proprio l'annotazione sulla lettura del leggendario poeta arcaico:

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 habe ich wieder ein Plätzchen angetroffen, das mich angezogen hat. Ohngefähr eine Stunde von der Stadt liegt ein Ort, den sie Wahlheim nennen. Die Lage an einem Hügel ist sehr interessant, und wenn man oben auf dem Fußpfade zum Dorf herausgeht, übersieht man auf einmal das ganze Thal. Eine gute Wirthinn, die gefällig und munter in ihrem Alter ist, schenkt Wein, Bier, Caffee; und was über alles geht, sind zwey Linden, die mit ihren ausgebreiteten Ästen, den kleinen Platz vor der Kirche bedecken, der ringsum mit Bauernhäusern, Scheunen und Höfen eingeschlossen ist. So vertraulich, so heimlich hab' ich nicht leicht ein Plätzchen gefunden, und dahin laß ich mein Tischchen aus dem Wirthshause bringen und meinen Stuhl, trinke meinen Caffee da, und lese meinen Homer.⁴⁶

Per quanto qui non ci si riferisca esplicitamente a un determinato tipo di lettura, non si può certo escludere che Goethe immagini Werther leggere ad alta voce, sia perché

⁴⁵ «Mi chiedi se devi mandarmi i miei libri. – Ti prego per l'amor di Dio, mio caro, risparmiami! Non voglio più essere guidato, stimolato, eccitato; questo mio cuore è già abbastanza inquieto. Ho bisogno piuttosto delle nenie dell'infanzia e tante ne ho trovate nel mio Omero. Quante volte devo placare il mio sangue agitato, poiché certamente tu non hai visto nulla di più incostante e mutevole di questo mio cuore» *FA* 8: 17, 24-30; *Dolori*: 11.

⁴⁶ «Tu conosci da tempo la mia abitudine di insediarmi in qualche posto, di costruire la mia capanna in un luogo ameno e di viverci nella più grande semplicità. Anche qui sono riuscito a scovare un posticino che mi ha vivamente attirato. Circa a un'ora dalla città c'è un luogo che chiamano Wahlheim. La sua posizione in cima alla collina è molto interessante e, se si esce per il sentiero che sale verso il villaggio, si scopre di colpo l'intera vallata. Una brava ostessa, molto gentile e molto svelta per la sua età, offre vino, birra, caffè; e, quel che più importa, davanti alla chiesa ci sono due tigli che con i loro rami distesi coprono la piccola piazza, tutt'intorno chiusa da case di contadini, granai e cortili. Non ho mai trovato un luogo così intimo e così appartato; e li mi faccio portare all'osteria un tavolino e una sedia, bevo il caffè e leggo il mio Omero» *FA* 8: 27, 2-19; *Dolori*: 23.

plausibile storicamente⁴⁷, sia per quanto abbiamo letto sulle abitudini dell'autore stesso⁴⁸.

Alla lettura di Omero, come noto, Werther accennerà ancora in lettere successive⁴⁹ prima che nel secondo libro, per sua esplicita, celebre e laconica ammissione in apertura della lettera del 12 ottobre, il supposto bardo medioevale Ossian non scacci dal suo cuore quello antico⁵⁰. Non mi soffermo qui sul significato di tale passaggio dal limpido sole egeo alle tenebrose brume pseudoceltiche e sul suo rapporto con l'incupirsi dell'animo di Werther, il volgere delle stagioni e il ritmo della natura, su cui molti interpreti hanno già fornito ampio materiale di discussione – tornerò più avanti però sulla modalità di fruizione dei cosiddetti *Canti di Ossian*⁵¹.

Il secondo grande poeta la cui lettura segna gli eventi del romanzo è, come noto, Klopstock. Alla fine della lunga lettera del 16 giugno, in cui Werther racconta all'amico dell'incontro con Lotte, del ballo al quale ha potuto per la prima volta tenerla fra le braccia in un valzer e del temporale che ha scosso per qualche momento gli animi dei partecipanti alla festa, ritroviamo i due giovani che, affacciati sul paesaggio rorido e risvegliato, vivono un momento d'intensissima comunione d'affetti:

Wir traten an's Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: – Klopstock! – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Thränen.⁵²

⁴⁷ Si legga, fra gli ultimi contributi sull'argomento, il bel lavoro di Jane V. Curran: *Oral Reading, Print Culture, and the German Enlightenment*. In: «Modern Language Review» 100 (2005) 3, pp. 695-708. Curran, portando chiarezza in una materia molto studiata ma spesso fraintesa, sottolinea come «by the time we reach the eighteenth century, when silent reading is already well established, we find oral reading is still being widely practised»: proprio del romanzo epistolare ricorda la «family resemblance to dialogue and other oral forms», proprio del modello goethiano ricorda alcuni importanti elementi a conferma del fatto che, quando si parla di lettura, si intende qui spesso lettura ad alta voce (citazioni da pp. 703-704).

⁴⁸ Cfr. *supra*, nota 26. Si legga anche quanto scrive Goethe nella lettera all'amico Carl Ludwig von Knebel del 10 marzo 1813 riguardo alla traduzione di Omero del nostro Vincenzo Monti: «Ein sehr merkwürdiges Werk ist mir zugekommen: die Übersetzung der *Ilias* von Abbate Monti und zwar die sorgfältig revidierte zweite Auflage. Die Übersetzung ist in Hendekasyllaben, reimlos, und wenn man sie laut liest, so nötigt sie einen zu dem Ton und Taktfall der italienischen Rezitative, dergestalt, daß wenn ein gewandter Komponist [... und] ein wohl begründeter genialer Sänger sich zusammentäten, so könnten sie, mit weniger Vorbereitung, aus dem Stegreife die Rhapsoden und Sänger des Altertums vollkommen nachahmen und den Zuhörern einen vollkommenen Genuß gewähren, besonders denen, deren Ohr an den *Canto fermo* und das damit verwandte Rezitativ gewöhnt ist» («Ho ricevuto un'opera molto notevole: la traduzione dell'*Iliade* dell'abate Monti e per la precisione la seconda edizione, accuratamente rivista. La traduzione è in endecasillabi sciolti e se la si legge ad alta voce si è costretti ad assumere accento e cadenza dei recitativi all'italiana, di modo che, se si mettessero insieme un compositore dotato e un geniale cantante dalle solide basi, essi potrebbero, senza lunga preparazione, imitare perfettamente, improvvisando, rapsodi e cantori dell'antichità e offrire così agli ascoltatori un godimento perfetto, in particolare a coloro il cui orecchio è abituato al *canto fermo* e al recitativo con esso imparentato») *FA* 34: 186, 11-23.

⁴⁹ Si leggano, nel primo libro, la lettera del 21 giugno, che fa ancora riferimento all'idillio di Wahlheim (*FA* 8: 59, 1-4), e quella del 28 agosto, in cui Werther riceve da Lotte e Albert per il compleanno un'edizione «da passeggio» di Omero (*FA* 8: 111, 23-26). Nel secondo libro, l'unica occorrenza prima del «passaggio» da Omero a Ossian è esplicitamente riferita al quattordicesimo canto dell'*Odissea* e, in particolare, all'ospitalità che Ulisse riceve dal fedele guardiano di porci Eumeo (15 marzo, *FA* 8: 143, 33-35).

⁵⁰ «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt» *FA* 8: 171, 29.

⁵¹ Si confrontino, ad esempio, le divergenti posizioni di Bruce Duncan e di Erdmann Wanick, il primo sostenitore del fraintendimento quale chiave di lettura, da parte di Werther, dei «modelli» Omero e Ossian, il secondo fautore di uno sguardo meno orientato a stabilire quale sia la «giusta» lettura e piuttosto incline a una disamina del modo di rappresentazione del *Lesen*. Entrambi gli studi non dedicano tuttavia spazio alla lettura ad alta voce o comunque alla sua dimensione orale e sonora. Bruce Duncan: «*Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen: Werther as (Mis-) Reader*»; Erdmann Wanick: «*Werther lesen und Werther als Leser*». Entrambi in: «Goethe Yearbook» 1 (1982), rispettivamente pp. 42-50 e 51-92.

⁵² «Ci avvicinammo alla finestra, tuonava ancora lontano, una magnifica pioggia cadeva scrosciando leggera e

In questa scena, naturalmente, la lettura dell'ode klopstockiana *Frühlingsfeyer* («Festa di primavera», 1759) è un presupposto per l'agnizione dei cuori *empfindsam* e non è rappresentata direttamente bensì ricordata, sovrachiata com'è dall'immediatezza del gesto irruente e ardito di Werther. Com'è stato giustamente notato, ad ogni modo, dietro alla splendida spontaneità degli eventi qui descritti si nasconde una ricca messe di riferimenti letterari, per certi versi intertestuali, al motivo della coppia d'amanti portati ad avvicinarsi, ed eventualmente a unirsi, dalla lettura simpatetica – allusione che per altro anticipa già in questo primo incontro fra i due l'esito tragico di un amore reso impossibile dal vincolo del matrimonio⁵³.

Oltre a rimandare più o meno direttamente a una tradizione letteraria, inoltre, la scena anticipa il parallelo, ultimo incontro fra Werther e Lotte che precede di poche ore il disperato suicidio del protagonista. Il romanzo tutto è intessuto di tali elementi intratestuali, richiami di termini, immagini e motivi che ne confermano, una volta ancora, la magistrale tessitura letteraria e permettono di accostarlo all'altro grande romanzo goethiano di amore e di morte, quelle *Wahlverwandschaften* («Le affinità elettive», 1808) in cui pure, tra l'altro, il ruolo della pratica del *Vorlesen* risulta determinante. Se nel fremito iniziale della passione Lotte e Werther uniscono i loro cuori in una contemplazione della natura teofanica ispirata alla comune lettura klopstockiana e lui può ancora ricolmare “innocentemente” di baci e di lacrime sentimentali la mano della giovane e ottenere da lei, come ci racconta la lettera successiva, di poterla rivedere prestissimo, i baci e le lacrime degli ultimi momenti che i due trascorrono assieme sono invece colorati delle tinte funeste di Ossian.

L'editore ha già preso la parola da qualche pagina quando, la sera del 21 dicembre, Lotte si trova in casa da sola e Werther le rende una visita inaspettata, rompendo la promessa, che lei gli aveva strappato solo il giorno precedente, di non rivedersi prima della vigilia di Natale. È la giovane stessa, che aveva anche espressamente esortato Werther a non dare più seguito a una passione impossibile, a proporre all'amico di leggerle brani dai *Canti di Ossian*: egli stesso li aveva tradotti e Lotte, anche per rompere un silenzio e un'inattività difficilmente sopportabili, lo invita ora a realizzare quella lettura *ad alta voce* che, esplicitamente, lei stessa aveva sempre sognato di ascoltare: «ich habe sie noch nicht gelesen, denn ich hoffte immer, sie von Ihnen zu hören»⁵⁴.

L'effetto del *Vorlesen* è però diverso da quello sperato da Lotte, almeno a un livello conscio. Il «canto di Werther» deve interrompersi una prima volta di fronte alle lacrime della donna, che presto spingono anche lui a unirsi al suo pianto:

Ein Strom von Thränen, der aus Lottens Augen brach, und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand und weinte die bittersten Thränen. Lotte ruhte auf der andern und verbergte ihre Augen in's Schnupftuch. Die Bewegung beyder war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Thränen vereinigten sich. Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme; ein Schauer überfiel sie; sie wollte sich entfernen, und Schmerz und Antheil lagen betäubend wie Bley auf ihr. Sie atmete sich zu erholen, und bat ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels! Werther zitterte, sein Herz wollte bersten, er hob das Blatt auf und las halb gebrochen.⁵⁵

soave sui campi e un profumo vivificante saliva fino a noi come un soffio di vento pieno di tepore. Stava appoggiata sui gomiti e contemplava la campagna; alzò gli occhi al cielo, poi li rivolse verso di me e io vidi che erano pieni di lacrime. Posò la mano sulla mia e disse: – Klopstock! – Mi ricordai subito della stupenda ode che era nei suoi pensieri e sprofondai nel fiume di sensazioni che con questo nome aveva riversato su di me. Non potei trattenermi, mi chinai sulla sua mano e la baciai versando le lacrime più deliziose» *FA* 8: 53, 30 - 55, 7; *Dolori*: 53.

⁵³ Il modello intertestuale di Goethe è qui Gessner, il riferimento spazia però a grandi figure e testi della letteratura medioevale, dalle *Confessioni* di S. Agostino alla vicenda di Abelardo ed Eloisa, dal canto di Paolo e Francesca dell'*Inferno* al *Tristan*. Si legga al proposito il commento di Waltraud Wiethölter in *FA* 8: 938-958.

⁵⁴ «Non li ho ancora letti perché speravo sempre di sentirli recitare da lei, ma finora non c'è stata occasione, né modo di farlo» *FA* 8: 231, 28-29; *Dolori*: 247.

⁵⁵ «Un fiume di lacrime che sgorgò dagli occhi di Lotte dando sfogo al suo cuore angosciato interruppe il

Il brano che Werther legge di seguito, tragico presagio di morte dell'io lirico, fa crollare definitivamente il protagonista che, in lettere ancora non recapitate a Lotte, ci aveva informato in precedenza l'editore, aveva già formulato l'intenzione di suicidarsi. Il suo impeto non può essere frenato dal confuso indugio di Lotte, palesemente scossa dall'*ascolto* della voce del giovane, se non dopo che egli ha impresso il suo unico, fatale bacio sulle labbra di lei:

Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglücklichen. Er warf sich vor Lotten nieder in der vollsten Verzweiflung, faßte ihre Hände, drückte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinnen verwirrten sich, sie drückte seine Hände, drückte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmüthigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen. Er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust und deckte ihre zitternde stammelnde Lippen mit wüthenden Küssen. Werther! rief sie, mit erstickter Stimme sich abwendend, Werther! und drückte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen; Werther! rief sie mit dem gefaßten Tone des edelsten Gefühles. Er widerstand nicht, ließ sie aus seinen Armen und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riß sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn, sagte sie: Das ist das letztmal Werther! Sie seh mich nicht wieder. Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elenden elte sie in's Neben-zimmer und schloß hinter sich zu.⁵⁶

L'addio, il disperato ritorno a casa, gli ultimi frammenti epistolari, la richiesta delle pistole e il suicidio si susseguono a questo punto rapidissimi, con l'editore che accompagna lettore e ascoltatore nelle ultime ore di Werther⁵⁷. Con la morte del giovane si spegne la sua voce, modulata dal sentimento e arricchita dalle parole dei poeti. Essa risuonerà però ancora a lungo nell'anima spezzata di Lotte e forse anche nella mente del freddo Alberto e del lucido editore – e può risuonare ancora oggi, dalle nostre orecchie al nostro cuore, grazie al fascino discreto di un audiolibro.

canto di Werther. Lui gettò il foglio e afferrò la sua mano piangendo amarissime lacrime. Lotte appoggiava il capo sull'altra mano e nascondeva gli occhi nel fazzoletto. Terribile il turbamento di entrambi. Sentivano la loro sventura nel destino dei nobili eroi, la sentivano insieme e le loro lacrime si congiunsero. Le labbra e gli occhi di Werther ardevano sul braccio di Lotte, un brivido la prese, voleva allontanarsi, ma dolore e partecipazione la stordivano pesando su di lei come piombo. Per riaversi trasse un respiro e singhiozzando lo pregò di continuare e nella sua preghiera c'era la voce del cielo! Werther tremava, gli pareva che il cuore volesse scoppiargli, raccolse il foglio e lesse con voce rotta» FA 8: 245, 14-27; *Dolori*: 261-263.

⁵⁶ «La forza di queste parole colpì l'infelice. Preso dalla disperazione si gettò ai piedi di Lotte, le afferrò le mani, se le premette sugli occhi, contro la fronte e per lei fu come se il presentimento del suo terribile proposito le attraversasse l'anima. Si sentì smarrire, strinse le sue mani, se le portò al petto, si chinò verso di lui in un gesto struggente e le loro guance infuocate si toccarono. Il mondo scomparve, la prese fra le braccia, se la strinse al petto e copri di baci furiosi le sue labbra tremanti. – Werther! – gridò con voce soffocata scostandosi da lui, – Werther! – e con debole mano lo allontanò da sé. – Werther! – ripeté infine nel tono fermo del sentimento più nobile. Lui non fece resistenza, la lasciò andare e si gettò come impazzito ai suoi piedi. Lei si alzò angosciata e confusa e, tremando fra l'amore e lo sdegno, gli disse: – Questa è l'ultima volta, Werther! Lei non mi vedrà più. – E con uno sguardo pieno d'amore per l'infelice corse nella stanza accanto e vi si rinchiuso» FA 8: 247, 1-20; *Dolori*: 263-265.

⁵⁷ Anche la scena finale, come noto, è dominata da una lettura: accanto a Werther, che giace a terra ancora rantolante, è un leggio sul quale campeggia, aperta, l'*Emilia Galotti* di Lessing. Sul significato di tale presenza, segnale fra le varie interpretazioni quelle pregevoli di Duncan (cfr. *supra*, nota 51) e di Perrone Capano (cfr. *supra*, nota 25).

Giambattista Ricchiuti
(Milano)

Auszüge aus Briefgesprächen mit Reinhard Jirgl

Diese Auszüge tragen dazu bei, einige Aspekte des Lebens und des erzählenden Werks von Reinhard Jirgl an den Tag zu bringen. Der in Ost-Berlin im Jahr 1953 geborene Autor ist seit Beginn der neunziger Jahre den deutschen Literaturkritikern bekannt. Die Briefgespräche gehören zu meiner „Tesi di Laurea“ über seinen Roman *Abschied von den Feinden* (1995)¹.

1) Ich möchte zuerst etwas über Ihre Biographie erfahren. Guido Graf hat zu Ihrem Roman *Die Unvollendeten* geschrieben, dass das Vorbild für diesen Roman Ihre eigene Familiengeschichte sei. Auch im Roman *Abschied von den Feinden*² wird den Flüchtlingen aus dem Sudetenland eine wichtige Rolle zugesprochen. Können Sie über Ihre Herkunft und Ihr Leben in der Altmark berichten?

JIRGL. Ich bin zwar in Ost-Berlin im Jahr 1953 geboren, nach ca. einem halben Jahr aber – aus familiären Gründen – übersiedelte ich zu meiner Großmutter und deren Schwester nach Salzwedel/Altmark. Dort wohnte ich bis zum 11. Lebensjahr und besuchte die ersten vier Klassen der Polytechnischen Oberschule (POS: ein Schultyp in der DDR, von der 1. bis zur 10. Klasse). Ab Ende der 8. Klasse, bei guten schulischen Leistungen und dem eigenen Willen, war ein Wechsel zur Erweiterten Oberschule möglich (EOS: dem Gymnasium vergleichbar). Den Abschluss bildete das Abitur als Voraussetzung zum Direktstudium an einer Universität.

Das Hauptlehrgewicht bei der POS lag auf Naturwissenschaften: eine Fremdsprache war obligatorisch (Russisch) sowie eine Fremdsprache fakultativ (zumeist Englisch). Ab der 6. Klasse fanden allwöchentlich so genannte Unterrichtstage in der sozialistische Produktion (UTP) statt, eine Vorform von Facharbeiterlehre für unterschiedlichste Berufszweige.

Der soziale Status sowohl meiner Großmutter (in der Lohnbuchhaltung der Deutschen Reichsbahn beschäftigt) als auch der meiner Eltern (zunächst Fremdsprachenlehrer, später Dolmetscher) ist der des kleinen bzw. mittleren Angestellten. Die Lebensweise in Salzwedel (damals ca. 23.000 Einwohner) entsprach der in einer typischen DDR-Kleinstadt der damaligen Zeit: permanente Versorgungskrisen mit Gütern des täglichen Bedarfs (von Luxusgütern zu schweigen): bis Ende der 1950er Jahre existierten hier noch rationierte Lebensmittelzuteilungen in Form von Karten für Butter, Fett und Milch. Nicht zuletzt daraus hervorgehend erfolgte die stetige Entwicklung hin zu Erscheinungen

¹ Giambattista Ricchiuti, *Il romanzo "Abschied von den Feinden" di Reinhard Jirgl*, Tesi di laurea, a.a. 2003-2004, Università degli Studi di Milano (rel. Prof. Maria Luisa Roli).

² Reinhard Jirgl, *Abschied von den Feinden. Roman*, Hanser, München, 1995. Im folgenden zitiert aus dtv 1998.

des „Schwarz-Markts“. In den letzten Jahren der DDR bezogen sich „Schwarzmarkt“-Strukturen hauptsächlich auf Luxuskonsumgüter, Autoersatzteile, Baustoffe etc.

Die ideologische Indoktrinationen von Seiten der Lehrer, der Pionier-, FDJ- und SED-Funktionäre hielten sich zur damaligen Zeit in Salzwedel, auch im schulischen Bereich und im Gegensatz zu den großen Städten der DDR (insbesondere in Berlin) noch in Grenzen: mit den Jahren verschärften sich allerdings überall diese staatlichen Eingriffe und ideologischen „Gleichschaltungs“-Maßnahmen.

Im Roman *Die Unvollendeten* habe ich in der Tat große Stücke aus der eigenen Familiengeschichte verwendet, ohne dass ich damit eine Biographie meiner Familie geschrieben hätte. Bereits in früheren Büchern, so in *Mutter Vater Roman*, sowie später in *Abschied von den Feinden*, habe ich das Thema der Flüchtlinge und der Vertreibungen nach dem Zweiten Weltkrieg immer dann thematisiert, wenn es um familiäre Herkunft für einen meiner Protagonisten ging.

Was indes meine realen Verwandten, Katholiken aus dem Sudetenland, hinsichtlich ihrer Versuche betrifft, nach der Vertreibung in einer ihnen fremden Gegend, in der protestantisch geprägten Altmark, mit vollkommen anders gearteten, ihnen keineswegs freundlich gesinnten Menschen eine eigene Lebensweise zu finden, das habe ich anhand einiger Ereignisse im Roman *Die Unvollendeten* geschrieben. Insbesondere im 3. Hauptkapitel können Sie die Vorkommnisse in Birkheim (der fiktive Ortsname für Salzwedel) in Form von einigen „Rückblenden“ nachlesen.

2) Hat das Leben in der Altmark Einfluss auf Sie ausgeübt?

JIRGL. Immer sind es die Bilder der Frühe, d.h. der ersten Lebensjahre, die für einen Menschen prägend sind. Schließlich bilden sich daraus die fundamentalen Wirklichkeitsbegriffe und -vorstellungen. So haben mich sowohl der Landschaftscharakter der Altmark (Flachland, Kiefernwälder; kleine Dörfer, im Durchschnitt stets etwa 5 Kilometer voneinander entfernt, mithin weitgehend landwirtschaftliche Arbeits- und Lebensformen) als auch das Muster einer sehr alten Kleinstadt (Fachwerkarchitektur, zum Teil aus dem 16. Jahrhundert) geprägt.

Andererseits hat das spätere Übersiedeln in die Großstadt Berlin bedeutende Einflüsse auf mich gehabt. Am sichtbarsten dann für einen Schriftsteller wirkt sich dieser Doppelcharakter früher Lebensweise auf den Schreib-Stil aus: z. B. die Periodenbildung sowie ein spezifisches Mischungsverhältnis aus Adjektiva und Substantiva: letztere sind gewiss die dominanten Einflüsse von großstädtischen Lebensformen.

3) Können Sie über Ihre Bildung sprechen? Welches war Ihre Einstellung dem real existierenden Sozialismus gegenüber?

JIRGL. Bereits während der Lehrausbildung als Elektromechaniker wurde mir bewusst, dass diese im Alter von 14 Jahren gewählte Berufsausbildung nicht die für mich passende gewesen war. Und weil ich nicht hatte studieren wollen, blieb mir letztlich nur die Fortsetzung dieses Ausbildungswegs übrig. Und so erwies sich nach dem bestandenen Lehraabschluss dieser Beruf als unbefriedigend und trist, so dass ich wider der ursprünglichen Absicht doch den Studienweg einschlug. Dazu musste ich auf Abendkursen ein verkürztes Abitur nachholen, das speziell für die vom Bildungsministerium überhastet und neu eingerichtete Studienrichtung „Elektronik“ zugeschnitten war.

Als im Jahr 1970 der amerikanische Konzern Texas Instruments den ersten Halbleiterchip entwickelte und auf den internationalen Markt brachte, war offenbar die gesamte Elektronikindustrie des Ostblocks darauf nicht vorbereitet. Daher diese überhastete Studienrichtung „Elektronik“ mit den Spezialisierungsrichtungen „Bau-elementenkunde“, „Nachrichtentechnik“, „Elektroniktechnologie“. Letzteres erwies sich binnen kurzer Zeit für die staatliche Planwirtschaft als so wichtig, dass unser gesamtes Matrikel schon während des ersten Studienjahrs nur auf diese eine Studienrichtung umgeleitet wurde. – Auch

hierbei erfuhr ich die Wiederholung der schon während der Lehrzeit gemachten Erfahrung des Unbefriedigtseins und der Tristesse an diesem Studium.

Studienrichtung und -fach zu wechseln war in der DDR so gut wie unmöglich, war doch das Studium selbst für den Studenten zwar kostenlos, doch behielt sich daraus folgend der Staat das Recht vor, darüber zu bestimmen, dass jeder Student entweder sein Studium abbrach und in die Produktion ging (als dann beruflich Ungelernter) oder aber den einmal gewählten Studienweg zu Ende führte, zudem an jenem Ort und zu den Arbeitsbedingungen seinen Beruf auszuführen hatte, der allein den staatlichen Interessen entsprach. So entschloss ich mich, das Studium bis zum Abschluss zu bringen, denn eine Rückkehr in meinen ehemaligen Beruf als Elektromechaniker kam nach meinen dortigen Erfahrungen nicht mehr in Betracht. Aus diesem Dilemma heraus galt fortan meine Suche nach einem außerberuflichen Weg, der ein emotional-geistiges, lebbares Gegengewicht zu dem verordneten, ungeliebten Ingenieursberuf schaffen konnte. So erkannte ich schließlich für mich im Schreiben diese Möglichkeit, neben dem Ingenieursberuf, zunächst zu einem „Doppelleben“.

Ein simples Faktum gilt für die gesamten DDR-Jahre wie für sämtliche Diktaturen überhaupt: so wäre die Annahme verkehrt, das Alltagsleben in der DDR sei allein von Leid, Entbehungen, Angst und politischer Verfolgung bestimmt gewesen. Ähnlich wie in der voraufgegangenen NS-Zeit, so auch im Nachfolgesystem waren Freund und Feind klar bezeichnet und allen bekannt, wurde systemkonformes, ziviles Verhalten belohnt, verschafften sich die so Angepassten berufliches Weiterkommen und relativen Wohlstand. Das galt um so mehr für den akademischen Betrieb.

Mit Beginn der 1980er Jahre – dem, wie man weiß, entscheidenden Zeitraum für den endgültigen wirtschaftlichen Bankrott des sozialistischen Lagers, also auch der DDR erfuhr allerdings durch die sich häufenden Fluchten und Ausreisen von zum Teil hochqualifizierten Fachkräften und Akademikern in den Westen die Situation in ihrer Gesamtheit eine Verschärfung.

Wenn Sie sich mein Geburtsjahr betrachten und in diesem Zusammenhang die geschichtlichen Ereignisse innerhalb des real existierenden Sozialismus in Europa – 1953 Stalins Tod, im selben Jahr die Niederschlagung eines Arbeiteraufstands zuerst in der DDR – und drei Jahre später des ungarischen Volksaufstands durch die Sowjetarmee und deren landeseigene Verbündete, schließlich 1961 der Mauerbau in Berlin, dann werden Sie erkennen, dass ich zu einer Generation gehöre, für die der real existierende Sozialismus keinen Hoffnungshorizont darstellen konnte; ich wuchs auf in den immer weiter sich verschärfenden Krisen ebendieses sozialistischen Systems; es konnte somit keinerlei Attraktivität entwickeln.

Diesen Umstand betrachtete ich unbedingt als Vorzug! Denn im Gegensatz zu den Generationen, die den NS und den Faschismus selbst miterlebten, für die der sowjetische Sozialismus eine politische und humanistische Hoffnung darstellte und die sich in den Folgejahren durch den Verfall ebendieses Systems – will sagen: durch die Enttarnung dieses Systems als sowjetische Form des Faschismus – in ihren Erwartungen enttäuscht sahen und daraufhin entweder verzweifeln mussten oder durch ungeheuren Aufwand an geistigen Kräften von diesem System sich lossagten (nicht selten dadurch zu Verfolgten wurden – siehe jene „Dissidenten“) oder aber schlichtweg zu Mitläufern wurden und in zynischen Opportunismus einschwenkten – so fühlte ich mich von dieserlei inneren Anspruchsnahme von allem Anfang frei. Niemals waren mir Ideologien wie die des Sozialismus, welcher Prägung auch immer, in irgendeiner Weise eine Zukunftsperspektive.

In Salzwedel bei meiner Großmutter habe ich zwar eine mild gestimmte katholische Erziehung erhalten, doch immerhin musste ich außerhalb der Schule natürlich (der Unterricht war im Sinn staatssozialistischer Erziehung gestaltet) sonntags in die katholische

Messe gehen sowie einmal wöchentlich zum Religionsunterricht der katholischen Gemeinde, und ich war strikt angehalten, nach *Den Zehn Geboten* zu denken und zu handeln.

Der abrupte Wechsel kam dann mit 11 Jahren nach Berlin in eine für mich unbekannte familiäre Situation zu jenem „Stiefvater“, dem „tausendprozentigen Parteimann“, der seinerseits von *den Zehn Geboten der sozialistischen Moral* dozierte (diese gab es wirklich, einst von Walter Ulbricht, und ganz im Sinne Stalins formuliert), das hat mir damals zu meiner ersten bewusst wahrgenommenen Erfahrung verholfen: Die Religionslehre hieß jetzt in der Schule *Staatsbürgerkunde* (mit Formeln von Marx und Lenin durchsetzt, die den Schülern wie der Katechismus eingebläut wurden) – die *katholische Beichte* war jetzt *Kritik und Selbsterkritik* (im Unterschied zur Beichte die entwürdigende öffentlich, das heißt vor der versammelten Schulklasse oder dem Arbeitskollektiv, zu leistende Selbstbeziehung bei erkannten Verfehlungen im sozialistischen Verhalten) – und schließlich fanden, wie erwähnt, die christlichen *Zehn Gebote* ihr Pendant in jenen der *sozialistischen Moral* ... So war meine Erfahrung beschaffen, wodurch mir in allen Folgejahren viele geistig-emotionale Umwege erspart blieben, und ich konnte, darauf heute zurückblickend, diese einstige Bewusst gemachte Erfahrung zusammenfassend im Roman *Die Unvollendeten* niederschreiben: „Der Unterschied zwischen Katholiken und Kommunisten: Die Kommunisten haben den mieseren Gottesdienst!“

4) In der Literaturgeschichte ist im Jahr 1971 von „Tauwetter“, „Enttabuisierung“, „Liberalisierung“ die Rede.

Im November 1976 löste die Ausbürgerung Wolf Biermanns offenen Widerspruch vieler DDR-Autoren aus und es kam zu zahlreichen Ausschlüssen aus der Partei wie aus dem Schriftstellerverband. In dieser Zeit fallen auch Ihre schriftstellerischen Anfänge. Könnten Sie darüber berichten?

JIRGL. Als 1971 mit dem personellen Machtwechsel an der Spitze des DDR-Staates – von Ulbricht zu Honecker – jene übertrieben euphemistisch als „Tauwetter“ bezeichnete, wie sich herausstellte, sehr kurzlebige Phase begann (propagandistischer Markstein dieser von der Staatsführung bewusst eingeleiteten Phase waren dann 1973 die 10. Weltjugendfestspiele in Ost-Berlin), war ich 18 Jahre alt und hatte gerade mit dem Studium begonnen. Die erste Studienwoche mit Vorlesungen und Seminaren galt schließlich der Propagierung der neuen SED-Parolen, die mit eben jenem Machtwechsel am 8. Parteitag der SED im Jahr 1971 verbreitet wurden; kurz gesagt: „Neue Jauche in alten Kübeln“ – von wirklich politischer Veränderung konnte keine Rede sein. Was in der Bevölkerung sichtbar wurde, das waren Lockerungen im Konsumbereich: für DDR-Verhältnisse ein kurzzeitig eintretender, relativer Wohlstand. Des Menschen Lebensalltag wird bekanntlich von drei Säulen getragen: Arbeit, Lohn/Preis-Verhältnissen, Wohnraum. Hieraus, abhängig vom Grad der Stabilität dieser drei Säulen und nicht aus abstrakt empfundenen Maßgaben der Ethik, Politik und Staatsform, folgen Zufriedenheit oder Unzufriedenheit der vom Alltag beherrschten Menschen. – So konnten jene Scheineffekte „Tauwetter“, „Enttabuisierung“, „Liberalisierung“ – zusammen mit jenen von der SED selbst herausgebracht, weltoffen zugeschnittenen Parolen, in der Bevölkerung der DDR tatsächlich den Eindruck einer zu mehr Freiheit veränderten Lebensweise entstehen lassen (nicht selten wird derlei bis zum heutigen Tag behauptet).

Dass es hierbei um einen Scheineffekt sich handelte – nach dem Muster „Zuckerbrot und Peitsche“ –, das erwies sich im Fall der Biermann-Ausbürgerung. Denn das war der wirklich erste Fall, in dem diese neue Liberalität des DDR-Staates einer ernsthaften Prüfung unterzogen worden war – und die Staatsführung reagierte prompt wie zu alten, stalinistischen Zeiten. Nichts in deren innerer Haltung zur Machtfrage gegenüber der eigenen Bevölkerung hatte sich seit Stalins Tod wirklich verändert!

Der auf die zwangsweise Ausbürgerung Biermanns erfolgende, ebenfalls nicht selten erzwungene Exodus von zum Teil bedeutenden Künstlern und Intellektuellen der DDR

freilich nahm in den Folgejahren Dimensionen an, die den künstlerischen Rang und die künstlerische Bedeutung Wolf Biermanns bei weitem übertrafen. – Für meine damals zögernd beginnende Schreibversuche – und Schreiben heißt ja immer zuerst Lesen – waren jene Debatten pro bzw. contra Biermann-Ausbürgerung, Probleme bei der Liberalisierung des DDR-Sozialismus, historische Einordnung dieses Systems in größere, auch bürgerlich-humanistische Dimensionen etc. in unterschiedlichster Art und Stärke in ihrem Werk behandelt von Schriftstellern wie z.B. Peter Hacks, Stefan Heym, Volker Braun, Christa Wolf oder Christoph Hein – Heiner Müller nimmt hier meines Erachtens nach eine positiv zu wertende Sonderstellung ein –, für mich also waren diese dergestalt eng zugeschnittenen Fokussierungen auf aktuelle DDR-Thematiken in literarischer Hinsicht unbedeutend und nichtig. Ich empfand diese Art von Selbstbezug auf Staatsideologien als „literarische Ersatzbefriedigung“ mit einerseits aufgeblasener, hochtrabender Metaphorik, andererseits mit kalkulierter Depressivität und Larmoyanz ausgestatteter Sprache zum Teil als unfreiwillig komisch bzw. ebenso unfreiwillig entlarvend. Zum Letztgenannten gestatten Sie mir an dieser Stelle ein Selbstzitat aus meinem Nachwort zur „Genealogie des Tötens“: „Diese Manier (der Bezug auf die klassisch bürgerliche Ästhetik in den genannten Teilen der DDR-Literatur) verweist auf einen typischen Charakter in der Sprach- und Sprechpraxis innerhalb eines jeden totalitären Systems, nämlich auf den Rückzug bzw. das Verschwinden der konkreten Bedeutung des Wortes zugunsten seiner „Allegorischen Kreideschicht“.

Daraus folgt unter solchen Bedingungen der Sprach- und Sprechpraxis die statuatische Rede. Die offiziöse Literatursprache unter den Bedingungen jedes Totalitarismus – der heroische Versmaßklassizismus offenbarte interessanterweise bei der DDR-Obrigkeit die Mentalität eines Albert Speer, dem Erfinder der Theorie des „Ruinengesetzes“. „*Die Verwendung besonderer Materialien*, schrieb Speer 1938, noch vor dem Krieg die Zerstörungen durch den Krieg schon als Idee vorweggenommen, „*sonne die Berücksichtigung besonderer statistischer Überlegungen sollten Bauten ermöglichen, die im Verfallszustand, nach Hunderten oder (...) Tausenden von Jahren etwa den römischen Vorbildern gleichen würden*“. Wenn das Interieur der Mächtigen auch zum Spiegel taugt fürs Alphabet der je aktuellen Macht, dann – von Wandlitz über die Marienthaler Bunker bis zur Spiegelfassaden-Ästhetik in der Architektur der Neuen Mitte – entspricht die Option für die *edle Sprache* einer (als gebildet vorgestellten) Obrigkeit bei gleichzeitigem Verzicht auf die Formulierung des „Untergrunds“. Obszönität und Grausamkeit – dem Wünscheschäumen aus unerfülltem Größenwahn jener trimalchischen Naturen. Die Vorstellung von „Schönheit im Ruinierten“ offenbart das unterbewusste Wissen wie den masochistischen Willen zum Untergang von Seiten jener: Sie – in der Umkehr zu den Romantikern, die aus Ruinenstümpfen fantastisch Lebendiges erdichteten verfügen lebendige Werke (der Architektur wie der Sprache) zu Figurationen gewaltsamen Todes. Das heißt für Literatur die *unterworfenen Sprache*. Wieviel Staat ist in eines jeden Schriftstellers Werk?

In diesem Zusammenhang habe ich dort ebenfalls noch angemerkt, und das bestimmt jene oben erwähnte Sonderstellung, die meines Erachtens nach Heiner Müllers Werk zukommt, dass in „meinen Augen der einzige namhafte Dichter aus der DDR, der den im Rekurs auf eine als Erbgut begriffene Klassik enthaltenen latenten Vernichtungswillen als dialektische Katastrophe des Humanismus erkannt hat und in seinen besten Texten (hier sind die Antike- und Shakespeare-Adaptationen gemeint) mittels subversiven Witzes der Obrigkeit jeder Provenienz, auch der „im Westen“, unterzuschieben verstand. Denn offen zutage liegt in den Antikestoffen das Fehlen von Arbeit; Helden dort sind ausschließlich großmäulige Säufer, Vergewaltiger, Totschläger – niemals Bauern oder Arbeiter. Und wenn im gleichen Silbenmaß wie jene nun in Müllers Stücken die Werk-Tätigen in der DDR das Wort ergreifen ... Zu Müllers und der Leser Glück hatte diesen Umstand offenbar kein Zensor jemals dechiffriert! Man überließ sich zu gern je-

nem sakrosankten Kostümfest im klassischen Rüstzeug als „Zweckliteratur“, dem Ersatzversuch für ausgetriebene christliche Religiosität.“ Hieraus können Sie gewiss entnehmen, dass sowohl die offiziell zugelassene als auch jene als „dissidentische“ DDR-Literatur, desgleichen wie schon zuvor erwähnt, die DDR im politischen Sinn für mich keinen Orientierungsmaßstab ergeben konnte. Andere Literaturen sowohl aus dem westlichen Ausland, vornehmlich der Bundesrepublik, aus Frankreich, Österreich, Irland, Großbritannien als auch insbesondere aus den Zeiten vor dem Zweiten Weltkrieg bekamen für mich und meine beginnende Schreibearbeit die wesentliche Bedeutung.

5) Könnten Sie einige einzelne literarische und philosophische Werke erwähnen, die in dieser Hinsicht wichtig waren?

JIRGL. Immer sind es einzelne ästhetische Momente, die mir an einem Autor / einer Autorin in deren Werken interessant erscheinen. Zudem haben die Gattungs- und Genre-grenzen, wie von der Literaturwissenschaft vorgegeben, für meinen Lektürezugriff kaum Bedeutung. Vielmehr sehe ich jegliches Schrifttum als *Literatur* an.

Von den Autoren des Zwanzigsten Jahrhunderts im folgenden einige ausgewählte Namen, die mir in den ersten Jahren meines Daseins als Schriftsteller bekannt und hilfreich wurden (die Liste muss allerdings, wie eingangs erwähnt, unvollständig bleiben): Lyrik von Georg Heim, Stefan George, Else Lasker-Schüler, Erzählungen von Joseph Roth, Schriften von Kurt Tucholsky, Romane von Knut Hamsun, Werke von Ezra Pound, Ernst Jünger, Arno Schmidt, *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, Werke von Franz Kafka, *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin, *Dubliner* und *Ulysses* von James Joyce, Dramatik von Samuel Beckett, Werke von Claude Simon (*Die Straße in Flandern*, *Der Wind*), Michel Butor (*Der Zeitplan*, *Paris-Rom*), Werke von Jean Genet, Henry Miller (*Wendekreis des Steinbocks*, *Wendekreis des Krebses*) und von William Faulkner (*Stille und Schrei*, *Als ich im Sterben lag*, *Wilde Palmen und der Strom*, Kurzgeschichten).

Neben einigen klassisch antiken Philosophen waren vor allem die Schriften neuerer französischen Philosophen – allen voran Michael Foucault, aber auch Roland Barthes, Levy Strauss, Baudrillard – sowie Autoren der so genannten Frankfurter Schule von grundlegender Bedeutung. Darüber hinaus auch Werke von Oswald Spengler. Philosophische Schriften haben für mich grundsätzlich „Werkzeug“-Charakter zum Aufschlüsseln und Bearbeiten von Wirklichkeiten, keine system- oder schulenbildende Funktion. Und ich nehme ein anderes Werkzeug zur geistlichen Hand, sobald der Tauglichkeitsgrad des vorigen zu Ende ist. Weil nun sämtliche dieser Autoren von der offiziell zwar als in-existent erklärten, dafür aber um so wirksameren DDR-Zensur auf dem Index standen, war die Beschaffung dieser Werke mitunter recht abenteuerlich: Schmutzgelei ist das treffende Wort. Denn, das ist die Ironie einer jeden zwangsverknappenden Diktatur, mit einigem Willen und guten Freunde außerhalb des Landes gelangt man schließlich doch an alles Verbotene.

6) Welches waren die Gattungen und die Themen Ihrer allerersten schriftlichen Arbeiten?

JIRGL. Die allerersten schriftlichen Arbeiten, die ich allerdings nur als „Fingerübungen“ betrachten kann, gehörten der Gattung Epik, dem Genre „Erzählung“ (Kurzgeschichte) an.

Thematisch hat mich damals bereits das interessiert, was auch heute noch als Romancier im Zentrum meines Blickfeldes steht: die Konflikte, denen das Individuum im Spannungsfeld von äußerer (gesellschaftlicher) und innerer (Ich-) Konditionierung ausgesetzt ist.

Freilich haben sich naturgemäß, und nicht zuletzt durch die veränderten äußeren Lebensbedingungen, die Kenngrößen dieser Konflikte-, auch Zerreißprozesse, geändert.

7) In der von Friedrich Christian Delius verfassten *Laudatio* anlässlich der Verleihung des „Alfred Döblin Preises“ steht, dass Sie die folgenden literarischen Gruppen „gestreift“ haben ohne jedoch Ihre Gegenwart zu finden: die Heiner Müller Adepten, die

Christa Wolf Gemeinde und die Literaten am Prenzlauer Berg. Könnten Sie über Ihre Beziehungen zu diesen Gruppen berichten?

JIRGL. In der DDR existierten, besonders in den größeren Städten wie Leipzig, Dresden, Jena hauptsächlich aber in Ost-Berlin, seit unterschiedlichen Zeiten eine Reihe von mehr oder weniger fest organisierten, illegalen oder halb legalen Künstler-Szenen, jeweils auch literarische Zirkel – keine Schule im strengen Sinn dieses Begriffs! –, die ihre Arbeitsweise mit ihrer Lebensweise verwoben, nicht immer freiwillig. Im DDR-Strafrecht existierte der weit dehnbare Strafumstand der „nichtsozialistischen Lebensführung“. Diesem, wie in Diktaturen üblich nicht näher definierten, also dem willkürlichen Ermessen von Polizei und Staatsanwaltschaft überlassenen Paragraphen zufolge konnten insbesondere jene mit Gefängnisstrafen rechnen, die keinen festen Wohnsitz hatten und damit keiner geregelten Arbeit nachkamen und nachkommen konnten, weil Wohnraum nur zugewiesen bekam, wer einen Arbeitsplatz nachweisen konnte und umgekehrt. Denn, entgegen aller Propaganda, gab es in der DDR sehr wohl Arbeitslose, die jedoch keinerlei staatliche Unterstützung bekamen, denn in der offiziellen Propaganda war Arbeitslosigkeit in der DDR inexistent! – Nicht zuletzt auch für solche Leute boten jene Künstler- und Wohngemeinschaften – die „Szenen“ – in gewisser Hinsicht eine Zuflucht. Wie Sie nun sicher wissen, nicht selten unter der verborgen dirigierenden Aufsicht von eingeschleusten inoffiziellen Mitarbeitern der Staatssicherheit! Zudem gab es einige wenige Künstlerautoritäten in der DDR – Heiner Müller, Christa und Gerhard Wolf zählten ebenso dazu wie Rolf Schneider oder Franz Fühmann –, die zum einen eine Art Künstlerkreis junger Leute um sich scharten und zum anderen bei den verschiedensten Gelegenheiten helfend und unterstützend für den einen oder anderen wie auch für die Existenz der gesamten „Szene“ bei der SED-Kulturpolitik bzw. der Staatssicherheit eingreifen durften. Auch sorgten diese Personen zum Teil für die marktgerechte Verbreitung der Arbeiten ihrer „Schützlinge“ im westdeutschen Literatur- und Kunstbetrieb (heimliche Weitergabe von Manuskripten an westdeutsche Verleger; Hinweise an westdeutsche Medien zur Schaffung einer öffentlichen Aufmerksamkeit auf diese ostdeutschen Künstler etc.).

Als ich Ende der 1970er Jahre meine Schreibarbeiten ernsthaft zu betreiben begann (der Berufswechsel vom Ingenieur zum Theater-Beleuchter bot mir die hierzu gehörende Zeit), glaubte ich auch, in jenen erwähnten „Szenen“, allen voran die des Prenzlauer Bergs, einen Ort der ästhetischen Zugehörigkeit finden zu können. Die Versuche, die ich daraufhin unternahm, Kontakt zu jenen Leuten aufzunehmen – in der Schönhäuser Allee war der „Szene-Treff“ im „Wiener Kaffee“ –, sie bescherten mir einen deprimierenden Anschauungsunterricht. Unter dem Druck der äußeren, staatlichen Macht auf jene „Szenen“, die allzeit latente wie direkte Gefahr der Unterwanderung durch Spitzel, woraus staatliche Einschüchterungsversuche (plötzliche, unmotivierte Verhaftungen Einzelner und deren tagelanges Verschwinden in Gefängnissen der Staatssicherheit) sowie direkte strafrechtliche Verfolgungen wegen jenes Vorwurfs der „nichtsozialistischen Lebensführung“ (hierfür konnten auch auffällige Kleidung oder ein als ungehörig bezeichnetes Auftreten in der Öffentlichkeit gelten!) hervorgingen, auf Grund all dieser Gefahrenpotentiale also entwickelten sich innerhalb dieses Kreises zutiefst autoritäre Verhaltensweisen: Führer taten sich hervor („Gurus“), die in allem und über aller Verhaltens- und Arbeitsweisen die Aufsicht an sich rissen. Altbekannt ist ja die Tatsache, dass die privaten Lebensweisen niemals unbeschädigt bleiben können, sobald das gesellschaftliche Leben insgesamt Schaden genommen hat. Und so bemerkte ich beispielsweise von Seiten der Zugehörigen zu diesem Kreis die Eigenart, dass sie bei den Diskussionen nicht frei zu sprechen wagten, sondern stets zuerst den „Guru“ dieses Kreises anblickten, um von ihm die Erlaubnis zum Sprechen sich einzuholen ...!

Zudem verspürte ich keinerlei Bedürfnis, weder in deren noch in irgendeiner Art von

Wohngemeinschaft zu leben und zu arbeiten. Doch schon aus Kontrollgründen zum Erhalt der „Szene“ war dies für einen Großteil der Zugehörigen gewissermaßen eine Verpflichtung. – Autoritäre Muster insgesamt, die sich von der des Staates in nichts unterschieden, eher im Gegenteil durch den doppelten Druck von Außen und von Innen meines Erachtens nach sogar in verschärfter Form sich auswirkten – dieserlei Verhaltensweisen aber sind meinen eigenen Vorstellungen von Leben und Arbeiten vollkommen zuwider!

So fand ich zu jenen Kreisen ebenso wenig Zugang, wie ich „am Hof jener erwähnten Autoritäten“ auf längere Zeit bestehen konnte. Denn auch hier erwartete man Unterwürfigkeit, nahezu dauernde Präsenz, im allgemeinen Verhaltensmuster von Höflingen: denn schließlich „wollte man von diesen Autoritäten etwas“, also verlangte man demgemäßes Verhalten. Niemals meine Sache! – Das genau aber ist gemeint mit der Formulierung, ich habe diese literarischen Gruppen „nur gestreift“: Ich habe so mancherlei Anschauungsunterricht absolviert, und keiner war in irgendeiner Weise für mich verlockend.

8) Der Dramaturg Heiner Müller war in den 1980er Jahren ein maßgeblicher Förderer von Ihnen. Was bedeutete diese Beziehung für Sie?

JIRGL. Die Bekanntschaft mit Müller begann für mich Anfang der 1980er Jahre, unterstützt durch meinen Theater-Job, denn er arbeitete zeitweise am selben Haus, der Volksbühne in Ost-Berlin.

Die Anfangsphase habe ich in sehr guter Erinnerung. Mein Bestreben war von Anbeginn das eines Schüler-Lehrer-Verhältnisses, das heißt, ich wollte von ihm Handwerkliches über den Umgang mit Sprache und Textstrukturen lernen, was ich selbst nicht hatte beibringen können. Müller war dafür geeignet wie kein anderer. Dies hätte im Jahr 1986 von der Ostdeutschen Akademie angeregten Einrichtung der Meisterschülerschaft für Schriftsteller auch Wirklichkeit werden können – und Müller hatte mich dort als seinen Meisterschüler vorgeschlagen –, wenn nicht in allerletzter Sekunde diese Einrichtung von Staates Seiten wieder annulliert worden wäre.

Meines Erachtens hat Müller eines verstanden: ich war ein im Osten vollkommen auf mich gestellter Schriftsteller, ohne die, zum Teil, wie erwähnt, schützende Zugehörigkeit zu einer „Szene“, ohne den elterlichen Rückhalt durch eine SED-Funktionärsfamilie. Also wollte er mir eines ersparen: Den Terror der Staatssicherheit, der ohne Frage eingetreten wäre, hätte Müller mein erstes Manuskript *Mutter Vater Roman* heimlich an einen westlichen Verleger weitergereicht; als Einzelner, noch dazu als Unbekannter auch für westliche Medien, wäre ich an den daraufhin einsetzenden Terror-Maßnahmen garantiert zerbrochen. Vielmehr wollte Müller eines erreichen: ich sollte ein im Osten lebender, schreibender und auch hier veröffentlichter Autor werden! – Aber auch einem Heiner Müller setzte die DDR-Bürokratie manchmal unüberwindbare Grenzen, und so wurde vor der „Wende“ weder aus der Bücherveröffentlichung etwas, noch konnte mein Name als Schriftsteller in der Öffentlichkeit bekannt werden. Ich blieb der heimliche Autor mit damals sechs fertigen Manuskripten – ohne Buch.

Schon seit Mitte 1988 erlosch die Beziehung zu Heiner Müller allmählich; sie ging ab 1990 bis zu seinem Tod fast vollständig verloren. Eine Fortsetzung nach der „Wende“ gab es nicht.

9) Die Veröffentlichung Ihres Erstlings, *Mutter Vater Roman*, erfolgte erst im Jahr 1990 und zwar innerhalb des Literaturprogrammes „Außer der Reihe“, beim Aufbau Verlag.

Im Band *Jeden Tag ein Buch: 50 Jahre Aufbau Verlag* findet man ein Foto, das Sie mit Gerhard Wolf, Elmar Faber, Hans Christian Schlosser, Bert Papenfuß-Gorek und Rainer Schedlinski darstellt. Die Gelegenheit ist die Buchpremiere von „Aufbau – Außer der Reihe“, am 28. Januar 1989 in dem Berliner Club „Die Wabe“. Was war dieses literarische Programm und wie sind Sie zu diesem Projekt gekommen?

JIRGL. Vorausgegangen war im Jahr 1986 ein Schriftstellerkongress in der DDR, wor-

aufhin von Staates Seite sinngemäß erklärt wurde, die vorhandenen und bislang erfolgreich praktizierten Exporte von Werken gewisser offizieller DDR-Schriftsteller büßten mittlerweile gehörig an Erfolg im Westen ein (das hieß vor allem: Einbuße an Devisen für die Autoren der DDR, die jene Autoren dem Staat einbrachten); man sollte in den Verlagen die Panzerschränke öffnen, die dort abgelegte „aufmüpfige Literatur“ begutachten und daraufhin sich eine geeignete Publikationsweise einfallen lassen. – Der Mut für diese „Außer der Reihe“ kam, wie Sie sehen, also „von oben“.

Und daraufhin sahen Christa und Gerhard Wolf die Stunde für gekommen, vor allem einigen Manuskripten aus der „Prenzlauer Berg Szene“ nunmehr ein offizielles Forum in der DDR zu verschaffen; so wurde die Buchreihe „Außer der Reihe“ beim Aufbau Verlag ins Leben gerufen.

Doch auch andere Texte, wie der meinige *Mutter Vater Roman* wurden dieser Reihe zugesellt, mit dem Hinweis von Seiten des Verlegers, dass dies die einzige vorstellbare Weise für dieses Manuskript sein könne.

(Ich war nach meinen Beobachtungen der Prenzlauer-Berg-Szene damals alles andere als froh darüber, nun mit denen zusammengebracht zu werden, was nach außen hin ja eine Art von Zugehörigkeit und Vertrautheit vermuten lassen würde!). So geriet ich also nachträglich und auf diese Art auch als Nichtzugehöriger dennoch in den „Dunstkreis“ der Prenzlauer-Berg-Szene.

Die Veranstaltung, die Sie erwähnen, war der offizielle Start für diese Reihe, und meine Anwesenheit geschah deshalb, weil mein schon erwähntes Manuskript *Mutter Vater Roman* ursprünglich als die zweite Edition in dieser Reihe erscheinen sollte. Doch – wie nur zu verständlich, denn „Familie“ hat unter solchen Bedingungen stets die Vorfahrt! – hat Gerhard Wolf dann zunächst einmal seine Schützlinge, die zu „seinem Hofstaat“ gehörten, vorgezogen, während die Veröffentlichung meines Manuskriptes nun auch innerhalb dieser Reihe weiter und weiter verschoben wurde.

10) Welche Literatur wurde in der Schulausbildung vorgeschlagen?

JIRGL. Die Schullektüren im Deutschunterricht, neben ausgewählten Arbeiten von einigen deutschen Klassikern, wie Goethe, Schiller, dann auch z.B. die *Buddenbrooks* von Thomas Mann, bezog sich in weitem Maß und mit Fortschreiten der Jahre gesteigert, auf Bücher von Verfassern des so genannten sozialistischen Realismus, DDR – wie vor allem sowjetische Schriftsteller, so z.B. Michail Scholochow. Auch einige ausgewählte, insbesondere jene den Kommunismus lobende Gedichte und Stücke von Brecht gehörten ebenso dazu wie jene von Johannes R. Becher oder Kurt Bartel (genannt Kuba), einem heute zu Recht vergessenen Schriftsteller.

Zudem nahmen Werke von Schriftstellern breiten Raum ein, deren Namen wie auch deren Werke mir heute längst entfallen sind.

Daran sehen Sie, dass derlei verordnete Lektüre auf mich nur wenig Eindruck machte. Dagegen setzte ich später die von mir selbst ausgewählte Lektüre (die mitunter dafür gut ausgestatteten Bücherregale meiner Mutter unterstützten dies; jener „tausendprozentige Parteimann“ erblickte wohl in meinem Zugriff auf derlei Lektüre für meine „klassenmäßig korrekte ideologische Schulung“ keine Gefahr – glücklicherweise ein Irrtum!); zunächst also, und aus der kindlichen Märchenlektüre nahtlos hervorgehend, Werke deutscher Romantiker – E. T. A. Hoffmann, Tieck, Novalis. Sodann Autoren wie Fallada, Tucholsky, Ernst Jünger, und Arbeiten von Brecht, die im Schulunterricht unerwähnt geblieben waren, z.B. *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. Hier lernte ich eine andere Seite von Brecht kennen. Später dann, wie erwähnt, noch andere Expressionisten, wie Alfred Döblin – allen voran Gottfried Benn.

11) Haben Sie niemals den Gedanken gehabt, aus der DDR hinaus zu fahren und ein neues Leben im Ausland anzufangen?

JIRGL. Nein. Einerseits wusste ich von keinen Verwandten im Westen Deutschlands, mithin wäre nach allen Kriterien die behördlich genehmigte Ausreise aus der DDR für mich unmöglich gewesen.

(Über die Mauer zu fliehen oder durch die Minenfelder zu kriechen – zu dieser volkstümlichen Romantik war ich nicht fähig.)

Andererseits, und wie schon früher gesagt, war ich vor der „Wende“ als Schriftsteller in der deutsch-deutschen Öffentlichkeit vollkommen unbekannt, außerdem ohne Beziehungen zum westlichen Literaturbetrieb. Unbekannte sind aber nirgends willkommen, auch ein Ostler nicht im Westen. Also konnte ich als Unbekannter ebenso gut oder schlecht auch im Osten unbekannt bleiben (zudem „Freiheit“ sagte Nietzsche, „ist eine Erfindung der Herrschenden“).

Mir ging und geht es um Schreiben. Und was die Lebensseite des Lebens betrifft, empfinde ich genau umgekehrt zu Thomas Mann: Lebenmüssen ohne dem Schreiben daran Teilhabe zu geben, das machte mir dieses Leben sterbenslangweilig.

12) In Ihrem *Brief vom 27. Dezember 1992* sagen Sie, dass die Zensur des *Mutter Vater Roman* nicht aus thematischen Gründen geschah, vielmehr aus einem vagen Gefühl, dass mit diesem Text „vielleicht irgendetwas nicht in Ordnung sein“ könnte.

Könnten Sie diesen Begriff erläutern? Waren Sie in Kontakt mit anderen Autoren, die von einer ähnlichen Reaktion der Verlage betroffen wurden?

JIRGL. Kontakte zu anderen Schriftstellern hatte ich, neben den bereits genannten, keine erwähnenswerten. Das erklärt sich im Wesentlichen aus jenem Anschauungsunterricht anhand der „Szene“, zudem aus meiner daraufhin auch gewollten Einzelgängerschaft.

Aus dem bisher Gesagten haben Sie vielleicht schon den Eindruck bekommen, dass auch die gesetzliche Normgebung in der DDR bewusst mit sehr dehnbaren und der Willkür großen Raum bietenden Begriffen operierte; der schon mehrfach erwähnte strafrechtliche Tatbestand der „nichtsozialistischen Lebensführung“ ist nur einer von vielen. Und wenn Sie das Strafgesetzbuch der DDR, letzte Fassung von 1982, sich ansehen, dann werden Sie beinahe jeden Paragraphen in derselben Weise zur Eröffnung von staatlicher Willkür formuliert finden.

Was die gesamtgesellschaftliche Vorgehensweise bestimmte, das zog sich auch bis hinein ins Kleinste. Der wörtlich gebrauchte Vorwurf von Seiten der damaligen Cheflektorin im Aufbau-Verlag, mein Manuskript zeige eine „nichtmarxistische Geschichtsauffassung“, ist niemals konkretisiert worden, und hätte dies auch schwerlich getan werden können.

Darum ging es auch nicht, sondern derlei Begriffe dienten einzig der Verhinderung bzw. der Beschuldigung. Das bedeutete zum einen für mich den Ausschluss aus sämtlichen Fördermöglichkeiten, wie Stipendien, Teilnahme an öffentlichen Lesungen, Rundfunkveranstaltungen etc. (so dass ich, um Geld zu verdienen, den Job am Theater behalten musste).

Zum anderen und hauptsächlich dienten solchen Anschuldigungen zur Verhinderung der Publikation selbst.

Außerdem, und vor diesem Hintergrund, bestand von jeher von Seiten der Parteifunktionäre ein grundsätzliches Misstrauen gegen alles, was „Moderne“ hieß! Dies waren zum einen die noch immer spürbaren Kulturverdikte aus den 30er Jahren, als in der Sowjetunion Autoren wie beispielsweise Musil oder James Joyce der kleinbürgerlichen reaktionären Schreibweise bezichtigt und daraufhin mit dem „Bannfluch“ belegt worden waren, was hieß, die Werke dieser und mit ähnlicher Ästhetik arbeitenden Autoren dürfen im sozialistischen Lager nicht gedruckt oder verbreitet werden. (Was allerdings erfreulicherweise nicht immer und nicht überall geschah!).

Zum anderen vermuteten diese Parteifunktionäre stets und zu allen Zeiten in dieser als Moderne verschrienen Literatur „versteckte, heimlich eingeschleuste Botschaften der

Konterrevolution“³, die, besäße man nur den Schlüssel zur Dekodierung (und den, bezeichnenderweise, vermutete man zu allen Zeiten im Besitz der breiten Bevölkerung!) dann als Signal zu Aufstand oder zumindest zum zivilen Ungehorsam und Resistenz wirksam werden müssten ... – Sie sehen aber anhand dieses Beispiels, wie die Paranoia der Mächtigen bis in die kleinsten Belange hinein ihre Wirkung zeitigte.

Über die psychologischen Motive, weshalb die Parteifunktionäre der Literatur solch eine große, subversive Rolle überhaupt unterstellten, lässt sich nur mutmaßen. Der Hauptgrund könnte seine Herkunft in der Parole des verordneten Sozialistischen Realismus selber haben, indem Literatur stets als eine „Waffe im Klassenkampf“ definiert wurde – eine Waffe aber ist bekanntlich ein indifferentes Instrument und jedwedem Benutzer gehorsam. So könnte *ex negativo* diese Angst der Funktionäre aus deren eigener Literaturverfassung herrühren.

Allerdings, und für mich zum denkbar ungünstigsten Zeitpunkt (denn eine der vielen versprochenen Zeitpunkte zur Veröffentlichung war Ende 1986 wieder einmal heran), geschah ein Vorkommnis, das jenes Wahnmodell der Parteifunktionäre auf das trefflichste bestätigten musste.

Der Ostberliner Lyriker Uwe Kolbe veröffentlichte in einer Literaturzeitschrift ein Achrostichon (den Titel weiß ich nicht mehr), das nur aus Substantiva bestand. Erst, und schon nach der Auslieferung der Zeitschrift an den Verkauf, nachdem irgendwer auf den Gedanken gekommen war, diese Verse eben als ein Achrostichon auch zu lesen, nämlich nur gemäß den jeweiligen Anfangsbuchstaben der Wörter, entfaltete sich plötzlich ein ungeheurer Text voller Angriffslust, Obszönität und tiefer Beleidigung einiger SED-Funktionäre. – Was immer man von solcherart Literatur halten mag – und Uwe Kolbe selbst ist daraufhin wegen seines einflussreichen Vaters (eines hochrangigen Armeeoffiziers) eigentlich keine Repressalie widerfahren, von der ich wüsste –, sie hat zumindest eines bewirkt: die Verschärfung des Verbots für alles, was unter „moderner Literatur“ verstanden wurde, und somit war es wieder einmal um die Veröffentlichung meines *Mutter Vater Roman* geschehen. Zudem wurde daraufhin von Seiten der SED-Kulturfunktionäre gegenüber meinen Texten die Legende von der „Schwierigkeit“ in die Welt gesetzt. Dieser Begriff war auch damals schon eine Art „Todesurteil“ für ein Buch und damit für den Autor.

13) Ein anderer Aspekt im kulturellen Leben der DDR, der Ihnen völlig zuwider war, war die Rezeption der DDR-Literatur durch bundesdeutsche Medien: was wussten Sie darüber?

JIRGL. Die diesbezüglichen Praktiken bundesdeutscher Medien – sie bezogen sich auf die Zeiten vor der „Wende“ – habe ich im Text über die Zensur skizziert, insbesondere auf S. 201 im ersten Absatz (Besseres hätte ich auch heute darüber nicht zu sagen). Hieraus bleibt jedoch ein im Endeffekt ironisches Fazit zu ziehen. Zum einen dies: Medien nehmen im Wesentlichen nur das zur Kenntnis, was ihnen auf irgendeiner Weise zugespielt bzw. für sie in verwertbarer Form schon vor- und aufbereitet wird; Medien sind in diesem Sinn ihrem Wesen nach parasitär. Und Sie geben nur das via Informationskanäle wieder, was in einer ihnen gemäßen Struktur codiert ist; daher rührt jene oft bemerkte Einförmigkeit und Versimplifizierung aller übermittelten Nachrichten her. Das galt und gilt noch immer auch für kulturelle, im engen Sinn literarische Informationen, und bedeutete auch für jene damaligen Informationen westlicher Medien über „die“ DDR-Literatur, dass nur über diejenigen Leute und Bücher aus dem Osten berichtet wurde, über die zunächst Informationen in die Informationskanäle in der gemäßen Form lanciert worden waren, so dass späterhin permanent über etwas berichtet wurde, über das

³ Vgl. Reinhard Jirgl, *Brief vom 27. Dezember 1992*, in Richard Zipser, *Fragebogen Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR*, Reclam, Leipzig 1995, S. 200-210.

bereits berichtet worden war usw. – Medien zeigten und zeigen hierin nicht allein grundsätzlich parasitären, sondern auch tautologischen Charakter.

Zum anderen: Weil jede Diktatur (also auch die DDR) zum Bewahren der eigenen Macht aus strategischem Kalkül auch gewisse öffentlich gemachte „Ventile zur Abfuhr von Kritik an der Macht“ einbauen muss – die notwendige volkstümliche Seite einer jeder Diktatur –, ist diese Macht auch mit Akribie bestrebt, dafür entsprechend aufbereitete Themen und ausgewählte Leute zu installieren, die eine solche „Ventilfunktion“ übernehmen können: als kritisch hingestellte Themen öffentlich behandeln, als unangepasst bezeichnete Kunst in der Öffentlichkeit präsentieren – mit der Absicht, dies insbesondere den westlichen Medien zur Berichterstattung als „nicht DDR-staatstragend“ darzubieten. Auf diesem Umweg via westlicher Medien, die von der DDR-Bevölkerung in hohem Maß als Informationsquellen auch über Vorkommnisse im eigenen Land wahrgenommen wurden (z.B. über westliche Rundfunk- und Fernsehsender), konnte dann die SED-Führung einen geschickt gesteuerten Glaubwürdigkeits-Effekt für sich bei der eigenen Bevölkerung erzielen. Höhnisch konnten daher die Schlausten unter den SED-Funktionären bei ihren Auftritten in westlichen Medien auf jene „Nischen“ und „blühenden Szene-Kulturen“ verweisen, wonach es mit den staatlichen Sanktionen doch wohl nicht so schlimm sein könne, wie behauptet.

Ohne freilich einzugestehen, worauf denn solch abseitiges Nischendasein beruhe, nämlich auf dem Zwang infolge staatlicher Ausgrenzungspolitik immer weiterer Teile der eigenen Bevölkerung innerhalb einer bis ins Mark unfreien Gesellschaft.

In keinem Moment innerhalb dieses Machtspiels qua Informationsmedien verlor die Staatssicherheit dabei die steuernde Kontrolle, wie das die Verstrickung der Autoritätsfiguren von der Prenzlauer-Berg-Szene mit der Staatssicherheit beweist.

Die Berichterstattung westlicher Medien über die DDR-Literatur und das daraufhin entstehende Bild in den westlichen Medien war – hier wie auch in allen übrigen Belangen – im westlichen Ausmaß von SED-Funktionären vorbestimmt!

Diese kontrollierten auch die westlichen Korrespondenten in derer Reportageweise, und fiel diese für den SED-Staat zu unbequem aus, entzog man diesen Journalisten kurzerhand die Akkreditierung. Mithin musste der westliche Reportage-Stil in Sprache und Form den SED-Interessen in weitem Maß sich unterwerfen. Und dass dies im gegenseitigen, stillschweigenden Einvernehmen geschah, darin bestand die eigentliche Ironie.

14) Sowohl in *Abschied von den Feinden* (Seite 80), als auch in Ihrem „*Brief vom 27. Dezember 1992*“ findet man die folgende Aussage einer Verlagsleiterin: „Alle Autoren, die wir bei=uns aus der Alten-DDR unter Vertrag haben, sind ja in den letzten Jahren depressiv geworden & haben aufgehört zu schreiben. Sie aber haben weitergeschrieben und das ist jetzt Ihr Problem“. Welches waren die DDR-Autoren, die in den letzten Jahren depressiv geworden waren und aufgehört hatten zu schreiben?

JIRGL. Der von Ihnen erfragte Ausspruch stammt nicht von mir, sondern wortgetreu aus dem Mund der ehemaligen Leiterin des Luchterhand Literaturverlags, Frau Dr. Elisabeth Raabe, den sie 1991 in einem Telefongespräch mir gegenüber machte. An wen sie dabei gedacht haben mag, kann ich nicht sagen; ich habe sie seinerzeit nicht danach gefragt.

Doch eine Anmerkung zu dieser Äußerung einer Verlagsleiterin sei an dieser Stelle eingeschaltet. Mit all ihrer frechen Dummheit zeigt diese Äußerung zugleich die ganze Wahrheit über die in teures Tuch gewandete Lumpenbourgeoisie her: in zeitloser, manifester Geistfeindlichkeit gründet der Wunsch nach dem depressiven Intellektuellen, wobei *depressiv* als Synonym für *unschädlich* gilt. Der depressiv gewordene Schriftsteller allenfalls ist reif für die Internierung, weil man ihm selbst den Vorschuss auf den Strick noch missgönnt. Die fashionabel saturierte Selbstverkümmern ist evident, und keineswegs so neu, wie die Vorkommnisse auch in dieser Gegenwart bedeuten wollen. So schrieb Gottfried Benn in den 1930er Jahren: „Wie [das Erlebnis von Welt] den heutigen Talmi-

primitiven vorschwebt: ohne Fremdwort und mit Vergissmeinnicht und Obstkuchen (...); Klarheit (ist) widernatürlich; Begriffsleben unreligiös; am liebsten würden sie eine Notverordnung für Deutschland sehen: Denken ist zynisch, es findet hauptsächlich in Berlin statt, an seiner Stelle wird das Weserlied empfohlen“.

15) Wo befanden Sie sich an dem 9. November 1989?

JIRGL. Zu dieser Zeit hatte ich noch den Job am Theater, das heißt, ich musste vom Lichtstellpult her die Theatervorstellungen realisieren. Damals war eine Moskauer Theatergruppe mit einem Gastspiel über mehrere Abende im Haus, ich glaube, es war Tschschow's *Drei Schwestern*.

Seit Wochen lief in der Theaterkantine von früh bis spät das Radio, denn dass große, kritische Veränderungen bevorstanden, lag seit langem in der Luft. An diesem Abend herrschte insgesamt eine Atmosphäre der Spannung und Unruhe, wie vielleicht zu früherer Zeit in einem Luftschutzbunker vor einem Bombenangriff.

In der Stückpause, gegen 21,30 Uhr, kam plötzlich der russische Beleuchtungsmeister an mein Lichtstellpult, legte mir die Hand auf die Schulter und sagte freundlich zu mir: „Nun kannst endlich auch du in den Westen fahren!“

Inzwischen war im Radio nämlich die berühmt gewordene Ansprache von Schabowski hinsichtlich der Grenzöffnung übertragen worden; weil ich die ganze Zeit am Lichtpult hatte sitzen müssen, war mir diese Meldung natürlich entgangen.

Einst war auf Geheiß der sowjetischen Regierung 1961 die Mauer in Berlin errichtet worden – nun hatte mir ausgerechnet ein Russe die Meldung vom Fall der Mauer gebracht: Das betrachte ich als eine spezielle Komik!

16) Erst nach der Wende war Ihnen möglich, Ihre Manuskripte zu veröffentlichen. Im Artikel „Die Sprache auf Ochsentour“ von Dorothea von Törne (*Tagespiegel*, 28. Juni 1995) ist von einer eigenen, lehrreichen Ochsentour durch die Lande die Rede, als sie eineinhalb Jahr nach der Veröffentlichung des *Mutter Vater Roman* ohne Verlag waren. Können Sie bitte über diese Zeit etwas sagen?

JIRGL. Nachdem der Versuch, beim Luchterhand Literaturverlag in Hamburg mit meinen Arbeiten unterzukommen, indem ich dort, wie es in der Branche so anheimelnd heißt, „eine verlegerische Heimat zu finden“ hoffte, gescheitert war – die in *Abschied von den Feinden* auf S. 80, 5. Zeile v.o. ff. getane Äußerung der „Dame Cheflektorin“ entspricht wortwörtlich dem, was mir seinerzeit die Leiterin dieses Verlags am Telefon sagte –, begann meine eigene Suche nach einem Verleger, jene „Ochsentour“ (Literaturagenten gab es damals in Deutschland noch keine.)

Das hieß für mich, landauf landab Verleger von groß bis klein und wieder retour: Anrufen, Anschreiben, Besuchen – von den meisten kam auf die schriftliche Anfrage nach Manuskriptzusendungen jedoch nicht einmal eine Antwort, denn ich war ja in der Öffentlichkeit völlig unbekannt. So ging das etwa anderthalb bis zwei Jahre.

Erst der „Alfred Döblin Preis“, um den ich mich beworben und den ich vollkommen unerwartet auch zugesprochen bekommen hatte, bedeutete meine persönliche Wende.

17) Was ist der „Alfred Döblin Preis“?

JIRGL. Der Alfred Döblin Preis, vor mehr als zwanzig Jahren von Günter Grass gestiftet, hat das Ziel, bis dahin noch nicht etablierten Schriftstellern für ihre mitunter noch in Arbeit befindlichen Manuskripte, die sie zuvor einer Jury einzureichen haben, ein Forum an Öffentlichkeit anzubieten sowie insbesondere zu einem Verleger zu verhelfen.

Nach dem Jury-Entscheid werden alle zwei Jahre sowohl ein Haupt- als auch ein Förderpreis vergeben; beide Preise sind mit einem zueinander unterschiedlich hohen Preisgeld dotiert. – Im Rahmen der Veranstaltung beider Preisverleihungen werden zudem Lesungen einiger Autoren veranstaltet, deren eingereichte Arbeiten nach dem Erachten der Juroren zwar nicht unmittelbar preiswürdig gewesen sind, doch durchaus dem Auditorium einer interessierten Öffentlichkeit sowie eingeladener Verlagslektoren und

Literaturkritikern präsentiert werden sollen. Manch einem Debütanten konnte auch auf diesem Weg, und insbesondere zu jenen Jahren, als in Deutschland noch keine Literaturagenten existierten, ein Verlag vermittelt werden.

Für mich und meine Schreibe ist der Zuspriech des Hauptpreises im Jahr 1993 meine persönliche Wende gewesen; dadurch ist der Hanser Verlag auf mich aufmerksam geworden, der bis heute meine Arbeiten ediert.

18) Wie sind Sie auf den Titel *Abschied von den Feinden* gekommen? Warum haben Sie beschlossen, den Titel des Romans zu ändern?

JIRGL. Die meisten zuvor gefundenen Titel habe ich glücklicherweise vergessen; zwei, die ich lange Zeit favorisiert hatte, heißen *Dinge und Schimären*, sowie *Gemonien*. Ich habe nach einem Titel gesucht, der in gewisser Weise über den konkreten Inhalt des Buches hinausführen kann. Dazu waren mir alle zuvor gefundenen Titel allesamt nicht zureichend. Schließlich habe ich im Kern sowohl dieses Buches als auch in der Zeit, in der dieses Buch geschrieben wurde, das akute Moment der Freund/Feind Aporie benutzt. Der erste Satz auf dem Buchumschlag – dass mit dem Verschwinden der Feinde immer auch die Freunde verschwinden und hernach die Selbstzerfleischung beginnt – soll auf diese Problematik verweisen. Erst aus diesem scheinbaren Paradoxon ergibt sich der Sinn dieser Aussage, die genau wie der Buchtitel, bewusst über den Rahmen des Buches hinausgreifen soll! Denn das Verschwinden der Feinde bedeutet nicht etwa, dass nunmehr überall Freunde geblieben sind und der ewige Frieden einkehren müsse, sondern nach dem Verschwinden der (äußeren) Feinde muss die Feindes-Instanz nach innen, ins eigene Selbst, auswandern. So beginnt die Selbstzerfleischung (Nebenbei, selbst wenn es tatsächlich möglich wäre, die Feinde verschwinden zu lassen, dann bliebe immer noch die Feindschaft ...)

Hierher gehört einerseits der Verzicht zum „endgültigen Sieg“ – es muss stets ein Rest an Feindschaft bestehen bleiben (siehe Irak-Krieg 1991) –, wie andererseits die Unmöglichkeit zum Friedensschluss in der Folge des Zweiten Weltkriegs das Merkmal von Politik geworden ist (und Politik ist immer ein Synonym für Außenpolitik). Zur Herkunft des obigen Satzes: der erste Teilsatz bezieht sich auf ein Zitat von Ernst Jünger (irgendwo in den Tagebüchern *Siebzig verweht*, wo genau kann ich leider nicht angeben); der zweite Teilsatz mit der Selbstzerfleischung ist von mir. Der Titel zielt also auf die Erkenntnis, dass mit der diskursiven Beseitigung der Freund/Feind-Sichtweise, alles andere als die Befriedung einer Gesellschaft einhergeht, sondern vielmehr die selbe Konstellation aus dem unmittelbar kriegerischen ins Feld der Ökonomie transformiert wird und von dort her dann in die jeweiligen Gesellschaften wieder reimportiert wird – siehe „Globalisierungstendenzen“ hin zum „Weltstaat“ und damit zum „Weltbürgerkrieg“. Und schließlich kann man Menschen auch ohne Blutvergießen, mittels der Gesetze der Ökonomie, zu Tode bringen.

19) Wie lange haben Sie an diesem Werk gearbeitet?

Etwa drei Jahre, von Anfang 1991 bis Ende 1993.

20) Welchen Ursprung hat die im Roman benutzte besondere Erzähltechnik, die das Lesen spannend aber auch sehr schwierig macht? Erk Grimm verwies auf die Fortsetzung der von Uwe Johnson rezipierten Tradition des *nouveau roman*.

JIRGL. Zuerst eine Bemerkung zu der von Kritikern oft behaupteten „Schwierigkeit“ meiner Texte. Diese Kennzeichnung halte ich für eine Legende! Statt „schwierig“ – ursprünglich die Vokabel der DDR-Kulturfunktionäre, mit der sie erfolgreich die Veröffentlichung meiner Manuskripte zu verhindern wussten! – wäre „zeitaufwendig“ das bessere Wort: Denn für Texte, und genau wie für Menschen, um sie zu *sehen* und *wahrzunehmen*, ist Zeit notwendig. Und wer die Zeit nicht aufbringen kann oder will, der wird weder von Büchern noch von Menschen, einschließlich sich selbst, etwas verstehen.

Tatsächlich hat der *nouveau roman* sowie dessen „Renaissance“ in der DDR gegen En-

de der 1970er Jahre auf meine Erzähltechnik großen Einfluss genommen. Aber auch andere, zum Teil aus dem Expressionismus stammende Muster waren für mich bedeutend.

Bei der Konstruktion von *Abschied von den Feinden* interessierte mich unter anderem folgendes, das ich stichwortartig skizzieren möchte:

- textuelles Kaleidoskop als Wirklichkeitsmodell zum bürgerlichen Charakter-Typus; eine der Unterarten ist der Typus Mensch aus dem System der DDR;
- Zusammenspiel aus Wert- und Selbstwertbegriffen;
- Verschiedenheiten der Wünsche, Begierden und Genüsse; dabei das Kapital als Verständigungshorizont;
- die Verbürgerlichung gesellschaftlicher Leitbilder: Sublimierungen christlicher Gebote, z.B. einerseits *Geiz* als Todsünde, andererseits Geiz als Grundlage der Kapitalakkumulation: das Fundament der vom Christentum geprägten Bürgerlichkeit beruht auf einer christlichen Todsünde!
- Bescheidenheit als Wert, doch Gier als Business-Motor;
- diskursive Muster bzw. Rasterungen für unmittelbare Erfahrung, Denken und Sprache(n).

Der „bürgerliche Charakter“ lebt von der Differenzierung in Eigenangehörigkeit und den eigenen Charakter anreichernden Fremdheit. So vermag er sowohl in sich selbst als auch in der von ihm okkupierten Welt „Freundschaftslinien“ (ein Begriff ursprünglich aus dem Völkerrecht) herzustellen, die letztlich auf die Unterscheidung zwischen (bürgerlich) zivilisiert und barbarisch hinauslaufen: wiederum die Freund/Feind-Aporie. Daraus erhellt der grundlegend und ewig kriegerische Charakter „des“ Bürgertums (entgegen aller Parolen).

Demgemäß richtet der „bürgerliche Charakter-Typ“ sein individuelles und gesellschaftliches Verhalten ein. Denn, entgegen dem Augenschein, war die DDR ein voll und ganz auf dem Bürgertum (des 19. Jahrhunderts) fußendes Gesellschaftskonstrukt! – Dies anhand von erzählbaren Geschichten herauszuarbeiten, hat mich u.a. beim Schreiben von *Abschied von den Feinden* interessiert.

Diese stichpunktartigen Aufzählungen entsprechen nur einigen wenigen Elementen, die für jede bürgerliche Gesellschaft konstitutiv sind; sie als Konstruktionsraster für einen literarischen Text benutzen und einbeziehen zu wollen, was dem Text dann ein realistisches Fundament und damit zusätzliche Spannungsbögen für die Narration einbringt, bildet die Motivation zu meiner besonderen Erzähltechnik.

Hierzu gehört auch die von allem Anfang der DDR-Wirklichkeit eingebrannte Textur des Absterbens und des Scheiterns: jeglicher Staatssozialismus erwies nach meinen Beobachtungen und Erfahrungen seine innige Verwandtschaft mit dem – symbolischen wie realen – Tod.

Das hat er mit allen sozialen Utopien gemeinsam. Denn jener ihnen eigentümlicher Zwang zum „Ewigkeits-Anspruch“ des eigenen Modells stürzt dasselbe ins Außerhistorische (in den Mythos) hinab. Alles lebendig gesellschaftliche, soziale Sein jedoch ist zugleich Teil der Historie und damit der Vergänglichkeit, so dass der eigene Ewigkeits-Anspruch nurmehr die Macht als Raserei der Macht in Form von staatlicher Gewalt (Faschismus/Stalinismus) ebenso zwangsläufig hervorbrechen, wie dieselben jene Machtstrukturen von innen aus sich selbst heraus unterhöhlen. Denn jene politische „Wende“ 1989 in Deutschland war ja weder das Resultat einer Revolution, noch eines Staatsstreichs – das gesamte östliche System hatte mangels eigener politischer, ökonomischer und sozialer Substanz sich selbst aufgegeben.

Deswegen schreibe ich jenes historische Ereignis „Wende“ stets in Anführungszeichen, und so findet in *Abschied von den Feinden* dieser Umstand des Mauerfalls nur in einem Nebensatz Erwähnung, denn die Grundtendenz des Substanzverlusts an Bürgerlichkeit setzte und setzt sich auch darüber hinaus deutlich sichtbar fort. „Demokratie“, jene als Schutzschild des bürgerlichen von der Raserei der bürgerlichen Macht geglaubte

Staatsform ist zum einen ein äußerst großmaßstäblicher Begriff: schaut man genauer hin, wird man in jeder Demokratie erheblich Anderes vorfinden:

Diktatur von Interessenverbänden (Lobbyismus), Selbstlegitimation, Selbstermächtigung und Autokratie. Zum anderen, entscheidenden, sind die Schutzschilde des bürgerlichen Humanismus in den Feuern des letzten Weltkriegs unrettbar verbrannt.

Ich suche daher mit meiner Sprache und meiner Text-Machart nach Ausdrucksmöglichkeiten, das in den sozialen und mentalen Wirklichkeiten bestehende Unrecht zu benennen, zuzuspitzen, um es zu verneinen!

Diese Verneinung hat aber im Kopf des Lesers stattzufinden, nicht auf dem Papier. Soviel lässt von Brecht sich lernen: denn die Wirklichkeit des Textes kennt qualitativ durchaus andere Merkmale als die Wirklichkeit der Außenwelt. Würde ich das Positive ohne dessen Einbettung in bestehendes Unrecht herausstellen, ich würde mich mit meiner Sprache genau dem unterwerfen, worauf ebendieses Unrecht basiert: der gesellschaftlichen Gewalt.

Nur in der Schonungslosigkeit und der Ungerechtigkeit gegen das Unrechte sehe ich eine (literarische) Möglichkeit, dem vom alltäglichen Terror Terrorisierten ein Recht, wenn man so will, dann *ein Positives* zu geben.

Vor diesem Hintergrund gilt mein Schreiben der Suche nach der größtmöglichen Subjektivität des Textes, sowohl dem Inhalt als auch der Form gemäß; daher ist die Emotionalität aus erlebbarer Wirklichkeit durch Mittel der Sprache *und* der Schreibweise in die Emotionalität des Textes zu übertragen.

Im Textgebilde sollen in der Gesamtheit die Spannungen und Konflikte der äußeren Wirklichkeit durch die „Bandbreite“ literarischer Mittel in der Wirklichkeit des Textes – in bearbeiteter, zugespitzter, „inszenierter“ Wirklichkeits-Form – sich wieder finden. Denn ebenso wenig die Vorstellungen von Glück ohne den Kontrast von Unglück denk- und sichtbar sind – Glück ist zudem ein Nichtexistierendes, und jeder muss für sich Glück aus den Bruchstücken des Unglücks erst erfinden –, ebenso wenig können wirkliche Menschen das Wirkliche des Menschen ohne dessen Unmenschlichkeiten, die sie sich eingehandelt haben, erleben. Und allein um solche *Menschen in ihren Wirklichkeiten* geht es mir in meinen Texten.

21) Welchen Ursprung hat ihre ganz besondere Verwendung der Interpunktion? (In der Sekundärliteratur wird oft auf Arno Schmidt verwiesen).

JIRGL. Zu dieser wie generell zur Problematik meiner Verwendungsweise des alphanumerischen Codes in meinen literarischen Texten möchte ich Sie auf meinen Essay hinweisen, der im Band *Gewitterlicht* und dort unter dem Titel *Das poetische Vermögen des alphanumerischen Codes in der Prosa* enthalten ist.

Zu meiner von manchen Rezensenten behaupteten schriftstellerischen Nähe zu Arno Schmidt folgendes. Ironischerweise wird der gleiche, einmal festgemachte Sachverhalt von dem einen als Lob und vom anderen als Tadel verwendet, so dass in summa diese Vergleiche sich gegenseitig wieder aufheben dürften. – Nun sollte man allerdings auch beim Lob in dem Maße Gerechtigkeit walten lassen, wie beim Tadel Genauigkeit. Beides scheint mir angesichts solchen Vergleichens allerdings eher der Reflexmotorik mancher Journalisten zu erliegen, die sich durch das einmal behauptete Signal dann den weiteren Blick auf das Andere, eventuell sogar Neue selbst versperren.

Die Wahrheit, kurz gesagt, ist, dass die Werke von Arno Schmidt für mich seit vielen Jahren die Bedeutung sowohl des Lehrmeisters als auch des Mutmachers übernommen hatten. Gerade letzteres ist niemals zu unterschätzen, hat doch Arno Schmidt selbst seinerzeit die fiktive Zwiesprache mit Alfred Döblin gesucht und dem „Hetärengeschwätz“ der Kollegen mit Recht vorgezogen, um Zuspruch oder Kritik gegenüber den eigenen Formkonzepten auf diesem Weg sich zu verschaffen. – In diesem Sinn sehe ich meine schriftstellerische Nähe zu Arno Schmidt bis auf den heutigen Tag (alles andere wäre eine

dreiste Anmaßung meinerseits). Aber machen Sie das mal einem Rezensenten klar!

22) Helmut Böttiger schrieb, dass die „Frau mit dem spitzen Gesicht einer weißen Füchsin“ eine „konkrete DDR-Biographie“ ist. Wurde der Stoff für diesen Roman durch wirkliche Ereignisse oder wirkliche Lebensläufe inspiriert?

JIRGL. Die in *Abschied von den Feinden* erzählte Geschichte jener „Füchsin“ beruht in großen Zügen auf der Erzählung einer Frau, mit der ich in Studienjahren befreundet gewesen war, sie später aber aus den Augen verloren hatte. Zu Beginn der 1990er Jahre, nach etwa 15 Jahren, hat diese Frau sich wieder bei mir gemeldet, um mir ihre Lebensgeschichte nach unserer Trennung zu erzählen, mit der ausdrücklich erwähnten Absicht, dass ich sie in irgendeiner Form als literarischen Text verarbeiten möge.

Das habe ich daraufhin getan, mit aller gebotenen Vorsicht gegenüber dem Erzählten. Denn offenkundig war mir zu jenem Zeitpunkt der psychisch durchaus derangierte Zustand der Erzählerin, so dass ich, um den Erzählstoff dennoch verwenden zu können, im Buch selbst eine Erzählsituation schaffen musste, wodurch sich Fakten und augenfällige Fiktionen in derselben Weise, wie sie mir erzählt worden waren, im Text vermitteln ließen. So sind die *Wir-Stimmen*, jener Chor der anonymen Einwohner des Provinzstädtchens, entstanden.

23) Welche Bedeutung hat der wiederkehrende Ausdruck „die Frau mit dem Gesicht einer weißen Füchsin, die Augen staunend wie die eines Kindes nach einem Mord“?

JIRGL. Einerseits eine Anspielung auf Dantes *Göttliche Komödie*, Teil I, Erster Gesang; darin besonders die Raubtiersymbolik; Vers 49-60, siehe dort die Rolle eines Verwandten der Füchse, der Wölfin! – Hinzukommend, was in der frühchristlichen Tiersymbolik des *Physiologus* über den Fuchs gesagt wird (siehe dort!).

24) Die Lektüre ist schwierig auch weil die Figuren des Romans namenlos und typenhaft dargestellt worden sind: das wirkt sehr verwirrend, weil z.B. die Frauenfiguren fast identische Schicksale haben. Warum haben Sie beschlossen, sie namenlos darzustellen?

JIRGL. Namen sind immer präfigurierte Bedeutungen, nur schwer auszuräumende Festlegungen, sofern man dieser nicht sich bedienen will. Es gibt schlechterdings keinen Namen ohne bereits herrschende, fremde Bezugnahme: denken Sie z.B. nur an all die überschweren Bedeutungen, die einem Namen wie „Margarethe“ anhaften ...

Namen verlangen nach Identifikation dort, wo Individualität nicht eigentlich stattfinden kann. In den modernen Massengesellschaften wiederholen sich die Einzelschicksale eben durch den Vermassungsscharakter des Lebens – Becketts Prosatext *Der Namenlose* ist ein programmatisches Beispiel für diesen Zustand.

Im Umfang der Vermassung von Einzelmenschen, wenn auch mit anderem Maßstab, treffen Diktaturen und Massendemokratien heutigen Stils zusammen. Die weit gestreuten Unterschiede in den Lebensläufen erweisen sich zunehmend als Oberflächeneffekte und optische Täuschungen für selbstbestimmtes Leben; im Innern zeigen sie längst vereinheitlichenden Charakter. Hierzu nur drei Stichpunkte:

– „Flexibilisierung“: das heißt die gewaltsame Anpassung an bestimmte Manipulationen des Arbeitsmarkts – Zwang zur Selbstauflösung des Ich;

– soziale Identitäten schwinden: Arbeitslosigkeit zwingt zur Umschulung, was zumeist eine „Abwärtsqualifizierung“ bedeutet, weil zum Teil sogar Akademiker aus ihren ursprünglichen Berufen (Jobs) herausgerissen sind. Der Bildungsgrad stellt nicht länger eine Sicherheit im Beruf und damit einen Wert dar;

– kulturelle Identitäten verschwinden: an deren Stelle treten fremdverfügte, den raschen Zirkulationsprozessen eines Kulturmarkts unterworfenen, beliebig austauschbare Surrogatbildungen.

Dies alles betrachte ich als einen Bestandteil des in der Gesellschaft (damals wie heute) bestehenden, mentalen Unrechts. – Namenlosigkeit und Typisierung kommen somit

der real existierenden Lebenswirklichkeit näher, als die Imagination von Individualität, wie sie Einzelnamen vortäuschen wollen.

25) Warum gibt es fast keine Interpunktion bei der Darstellung im Text der Gespräche des Volkes?

JIRGL. Wie bereits früher betont, handelt es sich bei den „Stimmen des Volkes“ um einen gedachten Chor, der im Wechselgespräch ineinander greift, wobei die Übergänge und Einschnitte flexibel sind; eine Individualisierung der Stimmen ist dadurch nicht nur unmöglich, sondern auch nicht sinnvoll. Man höre einmal bewusst einer größeren Menge von Menschen zu, wenn sie beieinander stehen und über etwas erzählen, und Sie werden gewiss ähnliche Eindrücke bekommen. Interpunktion setze ich nur dann, wenn dieser Redefluss unterbrochen oder gestaut u.ä. werden soll, mithin die bewusste, die machtbesetzte Rede auftritt; derjenige, der nun das dominierende Wort führt.

26) Welche Bedeutung hat der Satz auf S. 12: „Die eine Mauer ist verschwunden – die Grenzen rücken wieder einmal auf. Und Landschaften für anderen Tod breiten sich aus“?

JIRGL. Die „eine Mauer“ bezeichnet die bewaffnete Staatsgrenze der DDR; die aufrückenden neuen Grenzen sind jene anderen Grenzen, die in Menschen allzeit existieren, weil Menschen von jeher das Bestreben haben, sich voneinander zu unterscheiden und zu differenzieren: das *principium individuationis*. Unter den damals aktuellen Umständen, das heißt der Schaffung der staatlichen Einheit, kommen alle Spezifika dieser deutsch-deutschen Konkurrenzlage zu ihrer neuerlichen Wirkung; der Überwältigungs- und damit der Tötungstrieb der Menschen sucht sich stets die ihm gemäßen Mittel. Das muss, wie oben vermerkt, keineswegs immer der Weg des Blutvergießens sein. Die deutsche Befindlichkeit lässt sich in der ironischen Feststellung zusammenfassen: „*Das erste, was die Deutschen vereinte, war die Mauer; das erste, was die Deutschen teilte, war die gemeinsame Währung!*“ Eine Ironie, will mir scheinen, die mitunter bis heute fortbesteht.

27) Die Handlung spielt vorwiegend in Berlin und in einer anonymen kleinen Stadt im Mecklenburgischen, aber präzisere Ortsangaben fehlen: es gibt Hinweise auf eine Kaserne der ehemaligen Grenztruppen, ein Chemiewerk und auf die Zonengrenze zu den Amis. Gibt es einen Ort, der als Vorbild für die kleine Stadt fungiert hat?

JIRGL. Es handelt sich um Salzwedel, einen Ort in der Altmark, im Buch *Die Unvollendeten* dafür der fiktive Ortsname Birkheim. – Der Ort war an seiner nächsten, der nördlichen Stelle, etwas mehr als 5 Kilometer von der Staatsgrenze entfernt. Nördlich davon beginnt das niedersächsische Wendland, das unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg von amerikanischen, ab dem Sommer 1946 dann von britischen Truppen besetzt worden war. Vor der unmittelbaren Grenze gab es auf dem DDR-Gebiet Sperrzonen, die sich mitunter bis zu 5 Kilometer ins Land erstreckten; unmittelbar am nördlichsten Ortsrand von Salzwedel/Birkheim standen auf den Straßen Schlagbäume und Militärposten. Diese Sperrgebiete ohne Sondergenehmigung zu betreten, war verboten, bei Zuwiderhandlungen musste man mit Verhaftung rechnen; folgte man den mehrmaligen Anrufen der Grenzposten nicht, wurde auf die betreffenden Personen gezielt geschossen.

Am nordwestlichen Ortsrand von Salzwedel/Birkheim befand sich eine große Kaserne der Grenztruppen der Nationalen Volksarmee; im Ort selbst eine Kommandantur der sowjetischen Armee sowie in der Umgebung verteilt sowohl sowjetische als auch DDR-Radarstationen, die mit der unmittelbaren Bewachung der Grenzanlagen zu tun hatten.

Im Buch ist Salzwedel zu einem fiktiven Ort geworden, einem Ort à la Inkognito; das heißt, ich bin hinsichtlich dieses Ortes nicht an geographische Richtigkeit und Übereinstimmung gebunden, vielmehr liegt der Hauptakzent auf der Typik eines solchen Ortes: Ostdeutsche Kleinstadt und eine dort anzutreffende Einwohnermentalität. Also: Salzwedel – Schwerin – Greifswald (diese war und ist eine Universitätsstadt, siehe *Abschied von den Feinden*, Seite 264 und Umgebung).

An der Fassade des Güterabfertigungsgebäudes habe ich den Klarnamen Salzwedel für das ansonsten verwendete, fiktive Birkheim, bewusst eingesetzt. Die hier verstümmelte niedergeschriebene Wortfolge „GUTER BFERTIGUNG AL EL“ entspricht dem authentischen Anblick der Gebäudeaufschrift im Jahr 1992: Es waren nämlich einige der Majuskel von der Wand herabgefallen, das Haus machte überdies einen verkommenen Eindruck, als ich diesen Ort und dieses Gebäude, in dem ich die Jahre meiner Kindheit zugebracht hatte, wieder einmal besuchte.

28) Welcher Ortschaft entspricht „S.“ (S. 317)?

J. S. steht für Schwerin, zu DDR-Zeiten eine Bezirksstadt im Norden der DDR (heute die Hauptstadt des Bundeslandes Mecklenburg-Vorpommern). – Durch den gleichen Anfangsbuchstaben, und ähnlich wie die teils schadhafte Beschriftung der Güterabfertigung, enthält dieses Kürzel aber auch den Hinweis auf „Salzwedel“, den realen Ortsnamen für „Birkheim“. – Ich benutze diese teilweise Enttarnung des authentischen Basismaterials im Text in ähnlicher Weise wie einige Maler der Moderne (z.B. Bacon, Dubuffet) die Struktur der Leinwand oder der Holztafel selbst als ausdrucksfähiges Element in das Gemälde miteinbezogen haben.

29) Ich habe den Roman *Die Unvollendeten* gelesen und dabei mehrere Elemente aus der Biographie des Erzählers identifiziert: den Bericht über die Geburt im Krankenhaus Friedrichshain an einem Januarmorgen im Jahr 1953, die kritische Lage in der sozialistischen Kinderkrippe und die daraus folgende Rückkehr nach Birkheim, den Umzug in die Güterabfertigung nach dem Bau der Mauer, die im Büro der Großmutter verbrachten Stunden, die heikle Frage nach dem Namenwechsel infolge der Adoption und die Reaktion der Großmutter, die kritische Einstellung der DDR gegenüber bereits in den Kindheitsjahren, das von der Großmutter gewitterte, künftige Scheitern der Ehe, den Verbot von Seiten der Großmutter, die sowjetischen Militäreinrichtungen im Rahmen der Pionier-Veranstaltungen zu besuchen, die detaillierte Beziehung zum ignoranten, die SED-Parolen plappernden Stiefvater, die Streitereien mit der Mutter und der Auszug aus der Wohnung mit 18. Kann man vielleicht in dieser Hinsicht von autobiographischen Elementen sprechen?

JIRGL. Diese von Ihnen identifizierten Einzelheiten entsprechen ihrem inhaltlichen Bezug nach tatsächlichen Vorkommnissen innerhalb meiner Biographie. Nun entsteht bekanntlich ein Roman aus der Kollision von Faktischem mit Fiktion; so auch hier, insbesondere wenn große Versatzstücke aus dem biographischen Material übernommen, bearbeitet (verkürzt, zugespitzt oder erweitert) und daraufhin in Zusammenhänge (auch zeitlicher Art) gebracht werden, die vom wahren biographischen Ablauf durchaus abweichen können. Darauf beruht ja die Eigenart dieses Genres. Denn ein literarisches Werk besitzt, wie jedes andere ästhetische Werk, durchaus Eigengesetzlichkeit, und ist eben nicht mit den Maßstäben von Wirklichkeit zu ermesen. Die vollkommene Identität, die wahre Schilderung einstmals tatsächlicher Vorkommnisse im Verhältnis 1:1 kann es natürlich niemals und nirgends geben, zumal nicht bei einem dezidiert literarischen Text.

30) Mir ist aufgefallen, dass *Abschied von den Feinden* an vielen Stellen an *Die Unvollendeten* anknüpft: die Vertriebenen aus dem Sudetenland lehnen das reiche Angebot an Lebensmitteln ab und bekommen vom Beamten denselben Kommentar „Machen Sie wenigstens ein Eierkuchen“. Dadurch, dass sie dem russischen Offizier den falschen Weg zeigen, helfen sie dem Kulak auf der Flucht in die amerikanische Besatzungszone.

Als Reichsbahnbeamte haben sie Anspruch auf Freifahrtscheine und fahren gern in den Thüringer Wald, weil dieser Ort an die Heimat erinnert, die vom älteren Bruder bzw. vom Protagonisten im Roman *Die Unvollendeten* erlebten Traumata anlässlich der Weihnachtmesse, der Satz „ich hole dich nach, sobald ich Fuß gefasst habe“, das Ereignis in der sozialistischen Kinderkrippe, die zehn Tage zwischen dem Tod der Großmutter und

dem ihrer Schwester im Mai 1988, die „endgültige Enteignung“ von Seiten der Bewohner der kleinen Stadt in Mecklenburg ...

JIRGL. Noch zu Lebzeiten meiner Verwandten habe ich schließlich, als ich mit dem Schreiben ernst gemacht habe (spätestens ca. ab 1977), durch Befragen meiner Verwandten (per Tonband, schriftlicher Aufzeichnungen, Gedächtnisprotokolle etc.) ein reichhaltiges Archiv angelegt, auf das ich zurückgreifen konnte. Eine wesentliche Bearbeitung dieses Materials bestand für mich darin, die mitunter affektiv stark aufgeladenen Erzählungen, auch die immer wiederkehrenden Themen und Geschehnisse, worin sich ja ebenfalls starke emotionale Bezüge erkennen lassen, durch sprachliche „Transformation“ dieser Affektationen in meine (literarische) Sprache umzusetzen, um damit die Emotionalität des Ausgangsmaterials beizubehalten.

Dieses eben erwähnte, von mir selbst erstellte Archiv hatte ich ursprünglich für das erste große Romanprojekt *Mutter Vater Roman* gedacht. Während des Schreibens aber hat sich die Konzeption vollkommen verändert, so dass außer sehr marginalen Erwähnungen die Vertriebenenthematik darin keine Rolle mehr spielte. Etwas anders dann in *Abschied von den Feinden*. Seither habe ich diese ursprünglich familien- bzw. autobiographisch geprägten Elemente immer dann in meinen Arbeiten verwendet, wenn es darin um familiäre Herkunft ging.

Sie vermuten daher zu Recht sowohl in *Die Unvollendeten* als auch in *Abschied von den Feinden* die immer gleiche Basisgeschichte der Heimatverreibungen. Das geschieht einmal aus dem Grund, weil mir selbst dies die vertrauteste Herkunftsgeschichte ist (und, das ist die alte Regel, als Schriftsteller schreibe man über Dinge, die man am besten kennt); zum anderen, weil es einen familiären Hintergrund abgibt, der vielen Deutschen, die das Zwanzigste Jahrhundert miterlebt haben, sehr nahe sein dürfte, um so mehr, wenn innerhalb der Familien die Heimatverreibung als Thema dem Stillschweigen anheim gegeben war. Eine Besonderheit der deutschen Geschichte ist evident: ein „Emigrationshintergrund“, der der Geschichte des deutschen Volkes als ein bestimmendes Merkmal tief eingeschrieben ist, und zwar durch ein Ereignis, das viel früher als der Zweite Weltkrieg war: nämlich durch den Dreißigjährigen Krieg. In ihm hat man viel Anlass, nach der Typik der „deutschen Wesensart“ zu suchen.

31) Im Roman *Abschied von den Feinden* haben Sie den beiden Brüdern autobiographische Züge verliehen: der jüngere wurde von der alten Frau aus der sozialistischen Kinderkrippe gerettet, ist von einem Wunsch nach Schreiben gekennzeichnet, der detaillierte Umfang seines Manuskriptes erinnert an den *Mutter Vater Roman* und die Äußerung der Cheflektorin bezog sich seinerzeit auf den Roman *Im offenen Meer*. In dieser langen Szene behauptet die Cheflektorin, der jüngere Bruder erinnere doch an Ha-. Kann man das als eine Anspielung auf einen Autor deuten? Der ältere ist 1953 geboren, hat einen besonderen Hass auf die DDR entwickelt, erlebt die Traumen anlässlich der katholischen Messe, hat das Güterabfertigungsgebäude nach der „Wende“ besucht.

JIRGL. Die Äußerung der Cheflektorin bezieht sich nicht auf *Im offenen Meer*, sondern auf *Abschied von den Feinden* selbst! Also auf dasselbe Buch, in dem dieser Vorgang geschildert wird, und die auf den Ss. 78 ff. (angeblich) aus einem Drehbuch zitierten Passagen beziehen sich hinsichtlich der Handlung in *Abschied von den Feinden* auf die Zusammenkünfte des jüngeren Bruders mit der Füchsin. Die wiederholten Zurückweisungen, die er von der Frau erfährt, waren ihm der Anlass, ein Drehbuch zu schreiben. Oftmals reagiert auf äußerliche Verletzungen aller Art der innere Leib des Menschen mit Schöpfungen – so kommen, den Träumen vergleichbar, mitunter Kunstwerke ans Licht, Bücher gehören in besonderem Maß dazu. Denn seinen Wünschen kann niemand entgegenen.

Ha- ist der Buchstabenlaut von H und damit von Heiner Müller, einer der Namen, die mir seinerzeit, zusammen mit Arno Schmidt, von gewissen Kritikern angeheftet wurden.

32) Haben Sie bewusst eine Identifizierung mit einem der zwei Brüder gesucht?

JIRGL. Nein. In diesem Wechselspiel der Erzählperspektiven habe ich versucht, jeder der Figuren im wahrsten Sinn gerecht zu werden. Überhaupt suche ich in meinen erfundenen Figuren niemals die Identifizierung mit mir selbst, eher das Gegenteil: Erst im Abstand von sich selbst kann man, aus sich selbst herausgetreten schöpfend, andere Gestalten mit anderen Zügen werden lassen und dadurch das eigene Selbst herauszufordern, um die Anlagen im eigenen Selbst möglicherweise „übertreffen“ zu können. Daraus – so meine Absicht – sollen meine Bücher vom Leser nicht nur gelesen, sondern auch erfahren werden.

33) Ist das Buch über die Conquistadoren eine Erfindung von Ihnen oder haben Sie in der Kindheit ein ähnliches Buch gelesen?

JIRGL. Das erwähnte Buch über die Conquistadoren gibt es wirklich: es ist ein illustriertes Buch für Jugendliche, das ich mit etwa 10 Jahren gelesen habe. Leider kann ich weder Titel noch Verfasser heute noch erinnern. In der Erinnerung geblieben sind mir davon die Grundzüge der Handlung, wie ich sie, auch durch Erinnerung verändert und für mein Thema konjiziert, in *Abschied von den Feinden* verwendet habe.

34) Ein immer wiederkehrendes Bild sind die Fliegen: wofür stehen diese Insekten im Roman?

JIRGL. Eine mehrfach kodierte Metapher. Wenn Sie einmal die typische Verhaltensweise von Fliegen sich vergegenwärtigen: Auf alles Aas, auf Unrat und Verdorbenes, einzeln oder in Scharen, herzufallen, sich niederzulassen, davon sich zu ernähren wie auch die eigene Brut dort abzukehren; voller Beharrlichkeit und Widerspenstigkeit an solche Orte immerfort zurückzukehren, dort noch in die kleinsten Ritzen und Öffnungen einzudringen versuchen –: dann müssen Fliegen als eine Metapher der Verwesung und des Unheils gelten. Wo sie sind, ist Verderben (in jedem Sinn) evident. Bisweilen, und gemäß der uralten Verfahrensweise der Fabel, worin Menschen die Eigenschaften von Tieren und umgekehrt gegeben werden, sind mir Fliegen somit das Symbol für den (verdorbenen) Kollektivismus der DDR; eine Art „Hadesboten“ innerhalb eines zwangskollektivierte Lebens.

35) Was bedeuten die folgenden Zeilen aus Seite 168: „Dieser könnte der Totenkopf des Fliegen=Gottes sein...?“

JIRGL: Der Fliegengott ist eine Gestalt aus dem mittelalterlichen Volksaberglauben. Siehe hierzu in Goethes „Faust“, I, 1331-1334:

„Faust: Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen
Gewöhnlich aus den Augen lesen,
wie es sich allzudenklich weist,
wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt.“

„Fliegengott“ ist die wörtliche Übersetzung des hebräischen Baal-Sebub (Beelzebub), der im Alten Testament, im Zweiten Buch der Könige, Kapitel 1., als Fliegengott der Philister gilt. Im Neuen Testament, Evangelium nach Matthäus (Kapitel 10,25) wird mit diesem Namen den Teufel schlechthin bezeichnet. Für die betreffenden Passagen und Person, ergibt sich daraus eine assoziative Strecke mit dem Anblick des Altarbildes in durchaus blasphemischer Absicht des jugendlichen Betrachters, der damit seinen Unmut über den aufgezwungenen Kirchengang freien Lauf lässt. Zudem in der Schreibform des Kompositum mit dem die beiden Substantive verbindenden „=“ Zeichen die Absicht der Identität von jeglichem Gott, ob Fliegengott oder anderem, mit dem Aberglauben zum Ausdruck gebracht werden soll.

36) Könnten Sie bitte den Begriff „Todesstreifen,“ erklären? Welche Maßnahme verfügte die Räumung der an dem ehemaligen Todesstreifen liegenden Dörfer?

JIRGL. Die von der DDR seit ihrer Staatsgründung errichteten Grenzanlagen zur Bundesrepublik und Westberlin hatten verschiedene, dem eigentlichen Grenzzaun bzw. der Mauer vorgelagerte Absperzzonen: infolge zweier vom 26. Mai sowie vom 9. Juni

1952 zunächst geheimgehaltenen Polizeiverordnungen durch den damaligen Minister für Staatssicherheit, Wilhelm Zeisser, wurden entlang des gesamten Grenzverlaufs auf dem Territorium der DDR folgende Maßnahmen durchgeführt: zunächst eine 5 Kilometer breite Sperrzone, daran anschließend ein 500 Meter breiter „Schutzstreifen“, der von jeglicher Vegetation mittels giftiger Chemikalien frei gehaltenes Gelände (so genanntes Schussfeld) zur Einsicht und Überwachung für die Grenzposten bot – der so genannte „Todesstreifen“, weil die unbeschadete Überwindung dieser Zone kaum möglich war – sowie schließlich vor dem eigentlichen Grenzzaun (an den später jene erwähnten Selbstschussanlagen montiert wurden) ein gepflügter 10 Meter breiter „Kontrollstreifen“. Hier entlang patrouillierten die bewaffneten Grenzposten, auch speziell abgerichtete Hunde hatten hier ihren Auslauf. Die Anordnung zu diesen Evakuierungsmaßnahmen kam von der sowjetischen Regierung.

Die erste Zwangsaussiedlung jener in dieser Grenzregionen lebenden Bewohner geschah unter dem bezeichnenden Decknamen „Ungeziefer“ am 15. Juni 1952; davon betroffen waren mehr als 8.000 Menschen aus über Einhundert Grenzdörfern, die binnen weniger Stunden Haus und Hof verlassen mussten und mitsamt ihrem Hausrat und Vieh, auf Lastwagen verfrachtet, ins Hinterland abtransportiert wurden.

Nicht selten bereicherten sich an zurückgelassenem Eigentum die Räumkommandos; die Gebäude dieser Dörfer wurden ausnahmslos niedergedrückt; eine Entschädigung für das verlorene Eigentum wurde vom Staat der DDR an die einstigen Besitzer nicht oder nur selten und dann in unangemessener Weise gezahlt.

Die zweite Aussiedlungsaktion geschah unter dem Kodewort „Festigung“ sowie unter dem verharmlosenden Decknamen „Kornblume“ am 3. Oktober 1961, also zwei Monate nach dem Mauerbau in Berlin, unter ähnlich rücksichtslosen Bedingungen wie bei der ersten Aktion. Nunmehr waren mehr als 3.000 Menschen betroffen. Diese Aktion geschah ohne Befehl der Sowjetunion in Eigenverantwortung der DDR-Regierung. Beide Aktionen waren teilweise von aktivem Widerstand der Zwangsausgesiedelten begleitet; man wehrte sich gegen die Deportationen wie seinerzeit die Bauern gegen die Fürsten – der Ausgang war ähnlich: die „Rädelsführer“ wurden verhaftet, ihr Eigentum beschlagnahmt, und sie wurden teilweise zu Zuchthausstrafen bis zu acht Jahren verurteilt.

Hierbei, wie auch bei ähnlich gelagerten Fällen politischer Prozesse, standen die Urteile bereits vor dem Prozessbeginn fest; sie wurden vom Minister für Staatssicherheit in Absprache mit dem Staatspräsidenten Pieck, später mit dem Staatsratvorsitzenden Ulbricht angeordnet, ein Recht auf Berufung gab es hierbei nicht. In den Jahren, als diese zwar schon im Sperrbezirk liegenden, aber noch nicht evakuierten Ortschaften noch bestehen bleiben durften, mussten deren Bewohner Passierscheine zum Betreten des eigenen Besitzes beantragen. Wer von den Grenzpatrouillen ohne gültigen Passierschein innerhalb dieser Gebiete angetroffen wurde, der musste mit Verhaftung rechnen; es gab auch Fälle, dass diese Personen kurzerhand erschossen wurden. Denn den Bewohnern dieser Orte galt von Seiten der DDR-Behörden das größte Misstrauen.

Probate Mittel zu deren Diffamierung waren schon damals die Verunglimpfung der Personen als „Kriminelle“, „Prostituierte“, „Spione“, allgemein „Personen, [die] wegen ihrer Stellung in und zur Gesellschaft eine Gefährdung der antifaschistisch-demokratischen Ordnung darstellen“ (so der Wortlaut von Staates Seite).

Sämtliches Terrain, darauf zu DDR-Zeiten die Grenzanlagen sowie jegliche damit in Verbindung stehenden Gebiete errichtet worden waren, sind damit zum Brachland geworden, dessen rechtmäßige Eigentümer enteignet worden waren und die Volksarmee bzw. die staatlichen Stellen (insbesondere das Ministerium für Landesverteidigung) übernahm die Eigentumsrechte. Es handelte sich dabei um etliche Tausende an Hektar. Nach dem Wegfall der Grenze wurden diese Gebiete zum Teil in Privat-, zum Teil in Gemeindeeigentum rücküberführt; die auf diesem Gelände zurückgebliebenen, ruinierten und ver-

fallenen Ortsreste wurden vielfach als Störung hinsichtlich einer neuen Landschaftsnutzung angesehen und daher endgültig geschliffen. Der in *Hundsnächte* erwähnte Umbau des ehemaligen „Todesstreifens“ entlang der innerdeutschen Grenze zu einem Fahrradwanderweg namens „Lebensstreifen“ ist keine Erfindung von mir, sondern Tatsache!

37) Die schönsten Bilder sind meiner Meinung nach diejenigen über den Zerfall der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze, das Gebiet, in dem der ältere Bruder sich am Ende des Romans verirrt: er weiß, wo er sich befindet (S. 272), weil er dort als Kind gewesen war. Dürfte sich dieser Ort ungefähr zwischen Salzwedel und Schwerin befinden?

JIRGL. Auch hier ein Konstrukt aus zweier solcher zu DDR-Zeiten niedergerissenen Ortschaften im Grenzgebiet: einmal Jebel-Jahrsau in der nördlichen Altmark sowie Steufdorf (Kreis Hildburghausen) in Thüringen. Im zuletzt genannten Dorf kam es seinerzeit bei den Zwangsumsiedlungen 1952 zu Auflehnungen der dortigen Bevölkerung gegen die Behörden. – Auch hier ging es mir nicht um die geographisch exakte Zuordnung dieser Dörfer, sondern um das *Typische solcher Maßnahmen* in der DDR gegen die eigene Bevölkerung. Allerdings dachte ich bei diesem fiktiv verknüpften Ort an dessen Lage im Norden der DDR. Insofern ist ihre Vermutung zutreffend.

38) Die Beschreibung des durch die Selbstschussanlagen getöteten Pferdes (S. 44-45) habe ich sehr beeindruckend gefunden. Was waren und wie funktionierten die Selbstschussanlagen?

JIRGL. Die Bedeutung des von den Selbstschussanlagen getöteten Pferdes erschließt sich aus der Todes-Thematik im Zusammenhang mit der Grenze selbst: die von dorthin wirksame Todesdrohung galt als umfassend für sämtliches Leben. – Überdies beruht diese Geschichte auf einem tatsächlichen Vorfall, der mir erzählt worden war und sich in den späten 1970er Jahren, nachdem die Grenzanlagen mit den Selbstschusseinrichtungen ausgestattet worden waren, im Grenzgebiet in der Altmark zugetragen haben soll.

Die Selbstschussanlagen wurden auf Befehl der DDR-Staatsführung zu Beginn der 1970er Jahren in weiten Bereichen der innerdeutschen Grenze (nicht aber an der Grenze zu West-Berlin) von den DDR-Grenztruppen in der so genannten Todeszone angebracht. Das waren Schussvorrichtungen mit trichterförmigem Lauf, die, mit einem Stolperkontakt ausgestattet, bei dessen Berührung eine Ladung aus schrotähnlichen Metallsplittern auf denjenigen abfeuerten, der den Kontakt ausgelöst hatte. Die beabsichtigte Wirkung war der von Schrapnells vergleichbar. Entlang des Zaunzaunes in entsprechenden Abständen und in verschiedenen Höhen an den Zaunpfählen montiert, stellten sie für Flüchtige ein lückenloses, fast unüberwindliches Hindernis dar. Wer von den Schrapnells getroffen wurde, erlitt oftmals auf der Stelle tödliche Verletzungen oder blieb verkrüppelt zurück.

39) Welches war Ihre Perzeption der deutsch-deutschen Grenze als Kind?

JIRGL. Soweit ich das noch heute erinnere, hatte meine Wahrnehmung der Staatsgrenze ein Gemisch aus Angst und Unverständnis hervorgerufen. Angst insbesondere vor dem Martialischen dieser Grenzanlagen (soweit man ihrer ansichtig wurde; in Berlin natürlich eher als auf dem Land, denn dort gab es ja die kilometerbreiten Sperrgebiete); sodann der Anblick auf das öffentliche Auftreten der Grenzsoldaten mit ihren Waffen und das Gebell der Bluthunde. Unverständnis, weil dieses ganze Prozedere aus Ab- und Einsperrungsmaßnahmen und Verboten, insbesondere die Drohung mit dem Tod bei deren Überschreiten, mich an Bestrafungsrituale erinnerte, wie sie z.B. auch im Alten Testament geschildert werden. Doch geschahen Bestrafungen dort stets auf der Grundlage von einer vorgeworfenen persönlichen Schuld infolge schweren Vergehens. – Nun sind mir einerseits abstrakte Schuld-Prinzipien als Empfindung bis heute fremd geblieben; so war ich mir weder einer Schuld noch eines Vergehens bewusst. Weil man aber zu den kindlichen Zeiten darüber nicht reden kann, denn allermindestens fehlen die Begriffe für derlei Empfindungen und Feststellungen, staut sich das solchermaßen Gefühlte zur

formlosen Angst und zum Nichtbegreifen zusammen. Somit blieb mir als Kind das Verständnis dieser letztlich auch mich selbst aus mir unerfindlichen Gründen mit dem Tod bedrohenden Grenzanlagen unbegreiflich. Nicht zuletzt aus diesem einst kindlichen Unverständnis und der gefühlten Angst heraus, und war darin gewiss nicht der einzige, folgte die bestehende Distanz und später die Ablehnung dieses gesamten Systems.

40) Was bedeutet Ka Weh Vau (S. 149)?

JIRGL. Kah Weh Vau: eigentlich KWV = Kommunale Wohnungsverwaltung. Eine staatliche Behörde der DDR, die über die Wohnraumzuteilungen der Bürger bestimmte; einen anderen legalen Weg, an mietbaren Wohnraum zu kommen, gab es in der DDR nicht. Die Schreibform der lautlich ausgeschriebenen Abkürzungen, so wie hier, verwende ich häufig, um auf die Realität wieder deutlich hinzuweisen, die hinter solchen Abkürzungen sich verbirgt, die durch das schnelle Drüberhinwegsprechen oder -schreiben im Alltag oftmals verloren geht. Zudem, durch das lautmalersche „Weh“ in der Abkürzung lässt sich das gesamte Elend, das mit der Wohnraumsituation in der DDR verbunden war und worin diese staatliche Behörde eine traurige Rolle spielte, symbolisieren.

41) Ich verstehe den kleinen Text auf S. 151 nicht: „Macht walltär mit Lottä Runntfluk über DäDäR. – Sackt Walltär: Siesde Loddä: Dos Olläs geheerd nu uns. – Lottä sackt nix.“

JIRGL. Ich verstehe sehr gut, dass Sie diese Passage nicht deuten können! – Es handelt sich hierbei um einen damals in der DDR kursierenden Witz über Walter Ulbricht, dem SED- und Staatsratsvorsitzenden der DDR von 1960 bis 1973. Er war ein Stalinist, u.a. mitverantwortlich für den Bau der Mauer 1961. Und weil er aus Leipzig stammte, habe ich für die Aussprache hier zum einen die Lautumschrift der sächsischen Mundart gewählt, zum anderen den zackigen Militärton des vortragenden Sicherheitsdienstlers nachgeahmt. In Normalschrift lautet der Witz folgendermaßen: „Macht Waltär mit Lotte Rundflug über DDR. Sagt Walter: Sieh nur die ganzen Städte – die Dörfer mit den Feldern drumherum – die Wälder –, und da: da ist Buna (ein bedeutendes Chemiewerk in der DDR), „Leuna“ (desgleichen, das darüber hinaus noch den Werksnamen des Staatschefs, also „Walter Ulbricht“ trug: ein in Diktaturen häufiges Verfahren)! sogar auf meinem Namen, Lotte und da oben ist Rostock der Überseehafen: und alles gehört uns. – Lotte schweigt noch immer. Sagt Walter: Lotte, du sagst ja gar nichts. Gefällt’s dir nicht? – sagt Lotte: Es ist alles gut, mein Walter. Bloß was machen wir, wenn die ROTEN kommen?“

Die zuvor beschriebene Situation – der jüngere Bruder vor den Staatssicherheitsbeamten – beruht insofern auf einer wahren Begebenheit, als das Witzerzählen über Ulbricht in seiner Ära streng verboten war. In früheren Jahren sind deswegen Leute mitunter ins Zuchtshaus gesperrt worden! – In der Akademie, dem Betrieb, in dem ich gearbeitet habe, ist es vorgekommen, dass jemand diesen Witz im Kollegenkreis erzählt. Daraufhin ist er von irgendjemandem bei der Betriebsleitung angezeigt worden, und die Folge war diese Situation, wie ich sie in *Abschied von den Feinden* beschrieben habe.

Wobei das unfreiwillig Komische daran war, dass infolge der Weigerung dieses Kollegen, bei den über eine Woche lang nach dem Feierabend anbefohlenen „Sitzungen“ mit den Sicherheitsdienstlern, den Wortlaut dieses Witzes zu wiederholen (er behauptete stur, den fraglichen Witz nicht zu kennen – was ihn schließlich vor der Entlassung oder anderen Disziplinarmaßnahmen bewahrt hatte), nun aber dieser Witz von einem der Verhörbeamten selbst vorgetragen werden musste, um den Gegenstand der Anschuldigung laut werden zu lassen! Daher jener zackige Tonfall im Buch. Denn man kann sich ja vorstellen, dass selbst die Verhörbeamten über die Pointe hätten lachen mögen, und um dies während des Verhörs unter allen Umständen zu vermeiden, musste der Tonfall dem Witz möglichst seine Komik nehmen.

42) Die neue politische Lage des wiedervereinigten Deutschlands wird negativ beurteilt: auf S. 198 steht „Dieses Land ist ein Leichnam, gefressen von einem anderen Land, einem todkranken: das Leichengift wird ihm keine Genesung bringen“. Das provoziert die Frage: Wie haben Sie die Wende im politischen Sinn erlebt?

JIRGL. Diese bizarr anmutende Formulierung bezieht sich auf die Gesamtlage im damaligen Deutschland vor und unmittelbar nach der „Wende“.

Das „Verschwinden“ bzw. die Selbstabschaffung des DDR-Staates betrachtete ich stets als große Befreiung. Auf dem Boden eines jeden Staatssozialismus war eine bis ins Mark unfreie Gesellschaft entstanden, die von daher unreflexierbar sein und bleiben musste. Hätten die Versuche, ein Fortleben der DDR zu versuchen, Erfolg gehabt, so wäre mit anderen Leuten an der Spitze dieselbe Unfreiheit noch einmal entstanden. Denn ein solches System bedeutet den Staatsterrorismus per se, nach außen wie nach innen gegenüber den eigenen Bürgern. Eine solche Gesellschaftsordnung ist von allem Anfang an und von innen her todkrank; sie hat daher nur eines verdient: den Tod.

Allerdings muss man die konkreten Umstände, wie zunächst der Bau dieser Mauer und damit die staatliche Machtstabilisierung der DDR zustande kam, betrachten, und davon ausgehend dann den in dieser Weise zustande gekommenen Systemwechsel einordnen. – Gestatten Sie mir hierzu einige Ausführungen, die zum Verständnis für die von Ihnen befragte Äußerung beitragen könnten.

Der Bau einer als Mauer ausgeführten, bewaffneten Grenze – dem Urbild von Einschließung und Auslese im politischen-ethnischen Sinn – musste nach dem Zweiten Weltkrieg zwangsläufig in Berlin sich ereignen, und keineswegs allein wegen der dort unmittelbar territorial gegeneinander treffenden Politsysteme. Diese Stadt war für solch ein Konstrukt, das den Schnittpunkt aus Vergangenheit und Zukunft bildete, einfach *reif* insofern, als Berlin, Repräsentant für Produktivität und Funktionalität des deutschen Faschismus, nach dessen militärischer Niederlage zum „Superzeichnen“ seiner eigenen Geschichte geronnen war. Somit bildete die Berliner Mauer den ersten Ausdruck der neuen, späteuropäischen Demontage jeder Gesellschaftlichkeit, überdies jeder politischen Ökonomie – denn im beiderseitigen Schatten der Mauer gediehen zwei aufeinander angewiesene *Zeichen-Systeme*, deren Macht jeweils in der Steigerung einer diskursiven Modellbildung der eigens konzipierten Bedürfnisse bestand. Und dies immer auf Kosten des jeweils anderen, was nicht mit Propaganda zu verwechseln ist, sondern ein abstrahiertes Gebilde aufgrund gegenseitigen Vernetzens zu Zeichengruppen entstehen ließ: Die Berliner Mauer und die innerdeutsche Grenze bildeten somit *das dritte Deutschland*.

Denn sowohl unter kapitalistischen wie unter sozialistischen Bedingungen lief dieses geteilte Gebilde auf jeweils beiden Seiten allem Nützlichkeitskalkül aus dem Ruder; als einzige Tausch-Objekte in dieser weltentfernten Künstlichkeit namens *Berlin* galten der Tausch bzw. der Krieg der Zeichen: so, wie ein Werbespot für ein beliebiges Produkt sowohl den Zeichenvorrat als auch dessen Aura mitliefert. In einem auf realistische Maßstäbe des Ökonomischen, Politischen und Militärischen bezogenen Sinn war die Berliner Mauer vollkommen wirkungslos, also ohne Sinn. Sie erfüllte ihren einzigen Sinn im Aufstellen und Bewahren einer, im übrigen vom kapitalistischen wie vom sozialistischen Operationsfeld her betrachteten, Verdoppelung, einer jeweiligen Realitätszweiheit der beiden Systeme, nachdem in der Folgezeit des Zweiten Weltkriegs, während des so genannten Kalten Krieges, der in Wahrheit der Dritte Weltkrieg gewesen war, der Andere – d.h. der wirkliche Feind – längst verloren gegangen war.

Infolge dieses Dritten Weltkriegs ist zwar der Staatssozialismus als politischer (Zeichen-)Operand verschwunden, doch weitaus bedeutender ist der Verlust des *wirklichen Feindes*. Beziehungsweise es ging der Feind-Begriff verloren; er war vom militärisch gesteigerten Politischen hinübergewechselt in das andere Operationsfeld, in die (liberalistische) Ökonomie. Zwar besitzt diese gegenüber dem Begriff des Politischen ein ungleich

größeres Ausmaß an totalisierender Gewalt, doch verlöre jedes politische System per definitionem seine Identität, und damit seine Macht, durch den Verlust des „klassisch“ definierten Feindbegriffs, der stets mit dem realen Tod in Gestalt des „klassischen“ Krieges als dem letztmöglichen Tausch in Beziehung steht.

Wo also der Tod „verschwunden“, das heißt, bürokratisch und ökonomistisch ausgetrieben scheint, muss zunächst das eigene System alles Feindliche aus sich selbst heraus erschaffen. Im Staatssozialismus war dies der Mensch schlechthin als der allfällige, potentielle Renegat gegenüber dem System: Im Staatskapitalismus der Verweigerer von Leistung, Arbeit, Geld und Konsum.

Beides aber bedeutete die erste Stufe einer politischen Simulation wie einer Simulation des Politischen überhaupt, beinhaltet doch das Politische stets die gehegten Beziehungen und Machtverhältnisse zwischen *konkreten* Menschen-Gruppen. Und nirgendwo anders auf der Welt gab es einen besseren Ort, an dem diese moderne, das heißt, späte Form des karzinösen Auswucherns politisch-ökonomischer Systeme vom Realiteren ins (symbolisch) Zeichenhafte offensichtlich werden konnte, als in Berlin; einem Ort, der in diesem Sinn zu einem einzigen, großen Ort des Todes geworden ist.

Und nur in diesem Kontext konnte ein Spektakel wie das Verschwinden der Berliner Mauer, das weder die Folge eines politisch motivierten Staatsstreichs noch gar einer Revolution gewesen war, stattfinden.

Jene Begriffsschimäre von der „friedlichen Revolution“ ist lächerlich: Eine Revolution ohne Blutvergießen ist keine, denn nur aus dem Blut der Revolutionäre kommen das neue Recht und die neuen Gesetze.

Dieses politische Relikt einer Mauer, seinem Wesen nach eines aus dem 19. Jahrhundert, wurde lediglich „unterspült“ in dem Augenblick, als in beiden Zeichen-Systemen am Ende einer Selbstsättigung (Paradigmen-Ende) das karzinöse Wuchern in Ermangelung weiterer, verwertbarer Substanz zum Erliegen gekommen war. Beiden Systemen – Ost und West – war während der 1980er Jahre schlichtweg ihr Referent verloren gegangen, was sie sich zeigen sollte, keineswegs das Ende von Krieg bedeuten.

Nur war und ist beinahe alles Kriegerische ins Ökonomische verschoben; per ökonomischer Gesetze lässt sich dazu viel umfassender und auch hygienischer töten, als durch bewaffnete staatliche Gewalt.

Und eine nach der „Wende“ und später nach der staatlichen Wiedervereinigung gesetzlich vorgegebene Verfahrensweise hinsichtlich Grundstücks- und Landeigentums nach der unbedingten Maßgabe „Rückgabe vor Entschädigung“ (an alte Eigentümer aus dem Westen) erwies sich schon bald als eine durchaus räuberische Praxis, mit der sich überdies lästige Konkurrenten bequem beseitigen ließen. Dies betraf und betrifft zum Teil noch immer sowohl privates als auch früheres so genanntes Volkseigentum. – In diesen großen Gesamtzusammenhängen also ist meine Äußerung vom Leichnam eines Landes (der DDR) und vom todkranken Land (der BRD) zu verstehen.

43) Die Frau habe „wirklich *gelebt* in einem Wohlstandstümpel sozialistischen Lemurentums“ (S. 189). Worum geht es?

Aus der doppelten Bedeutung „Lemur“ ergibt sich der (durchaus bitter satirisch gemeinte) Sinn:

1. Lemuren sind altrömische, böse Geister von Verstorbenen, Spukgestalten, die die Lebenden quälen, und die durch allerlei Zaubermittel zu bannen und fernzuhalten waren (so z.B. das Fest der Lemuria am 9., 11. und 13. Mai).
2. Lemuren, eine Tierart, zu den Halbaffen gehörend, die, in Großfamilien (=Kollektiven) organisiert, leben. Sie werden charakterisiert durch „verlängerte Schnauze und langen Schwanz“, sind nachtaktive Allesfresser und gelten für Menschen im allgemein als lästig. – In Verbindung mit allem, was ich Ihnen zu meiner Ansichten über den real existierenden Sozialismus und die von dieser Gesellschaftsform niedergehaltenen und defor-

mierten Menschen gesagt habe, dürfte den Sinn aus der Verbindung beider Bedeutungen des Begriffs Lemuren zum „sozialistischen Lemurentum“ erhellen.

44) Warum hat der Roman *Abschied von den Feinden* Ihrer Meinung nach Erfolg gehabt?

Um keinen Irrtum zu begehen, sollte man diesbezüglich Erfolg unter drei Aspekten sehen: Einmal, und wie des Öfteren erwähnt, war das Buch *Abschied von den Feinden* meine persönliche Wende als Schriftsteller; es erbrachte mir öffentliche Aufmerksamkeit in einem größeren Maße als zuvor, z.B. viele und gute, auch überregionale und zum Teil ausländische Rezensionen, insbesondere aber einen ausgezeichneten Verlag, dessen Leiter sich für mich und meine Arbeiten interessiert und einsetzt. Das ist der mir wesentliche Aspekt im Erfolg.

Sodann zwei bedeutende Literaturpreise, den Alfred Döblin Preis sowie den Marburger Literatur Preis. Schließlich Erfolg als kommerzieller Erfolg betrachtet, fiel dieser nur sehr bescheiden aus.

Was den Erfolg von *Abschied von den Feinden* bei Kritikern anbelangt, so war allgemein herauszulesen, dass man einerseits einen Autor vor sich hatte, dem man hinsichtlich seines Stils „große Virtuosität“ bescheinigen konnte, und das bei einem bislang Unbekannten. Zum anderen, dass der sich der deutsch-deutschen Thematik (Nachkrieg, Teilung, Wiedervereinigung) in einer bislang nicht getanen Weise in einem Roman „mit einer vollkommenen neuen und eigenen Stimme“ (so schrieb ein Rezensent) angenommen hatte. Zudem boten sich sowohl der Stil als auch die Thematik reichlich Stoff für öffentliche Kontroverse, und derlei bedeutet mitunter immer noch einen Wert.

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