

Studia theodisca XX

Theodor Storm • E.T.A. Hoffmann • Friedrich Rückert

Hugo von Hofmannsthal • Arno Geiger

Kurt Drawert • Frank Wedekind

Thomas Mann • Nelly Sachs

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Vol. XX

Year 2013

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

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
Vol. XX – Year 2013

Table of Contents

G. H. Hertling – <i>Theodor Storms Erstlingsnovelle «Marthe und ihre Uhr» (1847)</i>	p. 5
Mario Zanucchi – <i>Hofmannsthal, Rückert und Rumi – zum Ghazel «Für Mich ...»</i>	p. 23
Stephanie E. Libbon – <i>Impotent Masculinities in Frank Wedekind's «Erdegeist»</i>	p. 29
Francesca Tucci – <i>«Vivere da soldato senza essere tale». Gli scritti di guerra di Thomas Mann</i>	p. 51
Jasmin Marjam Rezai Dubiel – <i>Die Kritik am romantischen Ideal in E. T. A. Hoffmanns «Der goldene Topf»</i>	p. 65
Meike Dackweiler – <i>Das Thema “Altern” in Arno Geigers Roman «Alles über Sally»</i>	p. 101
Marco Serio – <i>Il mito della “Rauchseele” in «Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels» di Nelly Sachs</i>	p. 123
Nicola Ribatti – <i>Il muro del linguaggio Echi di Wittgenstein e Lacan in «Spiegelland» di Kurt Drawert</i>	p. 157
Call for papers	p. 191

G. H. Hertling
(Seattle)

Theodor Storms Erstlingsnovelle «Marthe und ihre Uhr» (1847)

Meinem Freund Wolfgang Nebring in liebevollem Gedenken

Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Eduard Mörike, 1838

Abstract

This article intends to fill the previous void of a thorough critical assessment and interpretive analysis of Theodor Storm's first novellistic, albeit concise narrative of 1847. As an aesthetic and highly symbolic story, Marthe's seemingly timeless table clock bears some striking affinities with Eduard Mörike's *objet d'art* of 1838, his «Lampe». As an ardent admirer of his contemporary Mörike, Storm here lays his theoretical and artistic foundations for his major novellas of later years.

Stößt man sich an unserem Titel? Eine verbindende Anspielung etwa auf Eduard Mörikes Dinggedicht von 1838 *Auf eine Lampe*?¹ Zeigt Mörikes «Lampe» allenfalls mit Theodor Storms altmodischer «Stutzuhr» (282)² auf eine unscharfe Verwandtschaft?

¹ Wir erinnern an Mörikes klassische Strophe in Distichen «Auf eine Lampe», ohne hier auf eine eingehende Analyse einzugehen: «Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du, / An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier, / Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs. / Auf deiner weißen Mamorschale, deren Rand / Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht, / Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn. / Wie reizend alles! Lachend, und ein sanfter Geist / Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form – / Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? / Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst». – Erinnert sei auch an die literarkritische Auseinandersetzung zwischen Emil Staiger über die Deutung der letzten Aussage, «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst»: 1950, Staigers Vortrag in Freiburg i. Br., siehe Staiger *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, S. 7-28, gefolgt von «Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger», S. 28-42, über den entscheidenden Vers «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst».

² Alle unsere Referenzen im Text (verklammert) beziehen sich auf die von K. E. Laage u. Dieter Lohmeier herausgegebene Storm-Ausg. in 4 Bänden, Bd. 1, *Theodor Storm*.

Bevor wir unsere Untersuchung auf Storms «Stutzuhr» – dem leitmotivischen Zentralsymbol in Storms Erstlingsnovelle von 1847 – zuwenden, schicken wir eine Anzahl von verwandten sowie divergenten Eigenschaften beider (fast) zur gleichen Zeit entstandenen, dingsymbolischen «Nutzgeräte» (GHH) voran, die sich sowohl aus ihrer ästhetischen als auch anwendbar-brauchbaren Signifikanz herauslesen lassen. Trotz ihrer Ähnlichkeiten liegt es uns fern, von Einflüssen zu sprechen. Es gibt sie nicht. Dennoch geht es beiden zeitenössischen Dichtern allerdings um symbolische Gestaltungen zweier nutzbringender «Kunstgeräte» (GHH). Bei Mörike ist es die «schöne Lampe» vom Jahr 1838, die von einer neuen Zeit überholt worden ist. Als ein wohl einst mit Kerzen besteckter Kronleuchter, der nun (fast) in Vergessenheit geraten ist, hängt er noch «an leichten Ketten zierlich» an der «Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs», wäre es nicht für den Betrachter in Bewunderung seiner schönen Form, d. h. seiner mit «goldgrünem Erz» umflochtenen «weißen Marmorschale». Ihr Bezug zur schwindenden Rokoko-Welt ist jetzt ein eingengerter, begrenzter, während Storms kunstvolle Uhr ihre Betrachter – ob ihre Mitbewohnerin Marthe, ob den Erzähler, in ihrer Schönheit ständig «anspricht» im visuellen und akustischen Anzeigen der Tages- und Nachtzeiten durch ihre mechanischen Geräusche und Pendulum-Schläge. Mörikes «Kunstgerät» ist ein «Kunstgebild der echten Art», das seine Funktion bereits erfüllt hat, «ein fast vergeßnes Lustgemach» mit jugendlichem Frohsinn *und* «sanftem Ernst» lichterstrahlend zu beleuchten. Als klassisches *d'objet d'art* wirkt es nur mehr auf den Einzelbetrachter, während Marthes biedermeierlich-bürgerliches «Kunstgebild» trotz ihres hohen Alters, weiterhin seine Funktion visuell *und* akustisch ausübt. Storms Kunstwerk ist seiner Zeit noch lange nicht enthoben, – ja es ist überzeitlich und und als solches, *das* Symbol für das Unendlich-Endliche.

So sehr sich Mörikes «Lampe» und Storms «Stutzuhr» diametral gegenüberstehen, so eng bestehen ihre Bezüge zu einander. Mörikes «weiße Marmorschale» ist Skulptur, ist modelliert; dementgegen ist Storms schöne Tischuhr zwar auch kunstvoll gestaltet, ist aber zugleich mechanisch, technisch. Als solches «Kunstwerk» weist sie voraus auf Storms letztes und bedeutendstes Dingsymbol – auf den Hauke-Haien-Deich, insofern auch er geometrisch-mathematisch konzipiert, «gestaltet» und einem (Haukes)

Sämtliche Werke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1998. Dort «Stutzuhr»: auch Tafeluhr bezeichnet, eine «kleine Standuhr unter einem Gehäuse Glassturz, deren Perpendikel und Gewichte nicht lang herunterhängen» (LL 1, S. 1013); auch bekannt als Portaltuhr, mantlepiece clock, franz. horloge colonne(s).

rechnerisch-technischen Talent entsprungen ist – als ein Kunstwerk der *Neuzeit* und des Zeitenwandels. Doch wiederum anders als Storms erstes novellistisches Dingsymbol, das wie so viele ähnliche Novellenmotive bei ihm das Vergehen der Zeit unterstreicht, ist Mörikes Dingsymbol schließlich aller Zeitlichkeit enthoben, obgleich es seine zweckhafte Funktion verloren hat und Gefahr leidet, in Vergessenheit zu geraten. Als schönes Objekt aber lebt es fortan für und in sich selbst, und steht daher *außerhalb* aller Endlichkeit³. Storms Uhr in ihrer altertümlichen Schönheit ist dementgegen rein *bürgerlicher* Eigenart. Mörikes klassisch-romantisches «Kunstgebild» und Storms Stutzuhr sind fast zur gleichen Zeit (1838 und 1847) «geschaffen». Mörikes *objet d'art* aber unterliegt keiner Zeit mehr, ist seines Amtes entledigt, das «Lustgemach» zu beleuchten. Bei Mörike und bei Storm werden die gediegenen Kunstgegenstände von «außerhalb» angesprochen; bei Storm sind es der auktoriale Erzähler und Marthe, beide aus ihren Erinnerungen, in Mörikes Fall vom lyrischen Ich, das den Kunstgegenstand von seiner Einwirkung rein ästhetisch erfasst. Bei Storm ist es dem auktorialen Erzähler darum zu tun, nicht nur die alte Uhr auf sich wirken zu lassen, sondern darüber hinaus die Wechselbeziehung zwischen der vereinsamten und gesellschaftlich Verlassenen, Marthe, psychologisch zu gestalten. Insofern entfaltet sich in beiden Dichtungen eine differenzierte Subjekt-Objekt-Beziehung: Bei Storm objektiv-realistisch durch den Abstand gewinnenden Erzähler, der aus der Erinnerung «berichtet», wodurch die Bezüge der Protagonistin zu ihrer Uhr nüchterner, sachlicher wirken verglichen mit dem innig-persönlichen Verhältnis des lyrischen Ichs zur «Lampe». Als schönes Altertumskunstwerk erfüllt Marthes Stutzuhr noch ihre alltägliche Aufgabe, das Vergehen der Zeit «anzusagen», scheint aber in ihrer Berstimmung ebenso der Zeit «enthoben» zu sein wie Mörikes Dingensymbol, das jetzt nur noch «selig» in sich selber als *Kunstwerk* existiert.

Doch «wer achtet sein?». Wer achtet schon auf Marthes «Stutzuhr»? Ist es Storms Titel zu seiner ersten Novelle von 1847, der die Storm-Forschung befremdet hat? Sind es die handlungsarmen, nur knapp sechs-einhalb Druckseiten Erinnerungsskizzen, die es nicht der Mühe wert sind, das kleine Erstlingsjuwel genauer zu berücksichtigen⁴, oder aber hat

³ Mörikes «Lampe» projiziert ihre Schönheit weit voraus auf eine *L'art pour l'art*-Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts.

⁴ Folgende sehr frühe Briefsaussage Storms an Hartmuth Brinkmann vom 22. Nov. 1850 ist entscheidend für seine schon jetzt bewusst bevorzugte Kurzform der Novelle: er glaube, dass seine (frühen) «prosaischen Stücke recht eigentlich reine Novellen

Storms innerhalb seiner frühen Prosa unübertroffene «Mitte», nämlich *Immensee* von 1850 (entstanden 1848), den Blick auf *Marthe und ihre Uhr* gesperrt oder verdrängt? Schon ein flüchtiger Blick auf die Storm-Forschung bezeugt die recht stiefmütterliche Beachtung unserer Erstlingsnovelle. Selbst K. E. Laage spricht noch 1993 von Storms *Marthe* in Verbindung mit den vier anderen Frühwerken *Im Saal* (1849), *Immensee* (1850), *Posthuma* (1849) und *Ein grünes Blatt* (1854), großenteils zusammen veröffentlicht in Storms *Sommersgeschichten und Liedern* von 1851, als eine unter fünf «Prosa-skizzen» mit ihren «biedermeierlichen Situationen» und «Hausszenen»⁵. Ähnlich schon Hartmut Vinçon 1973 in der ersten von zwei Metzler-Realien-Studien⁶. Vinçon meint bloß, dass sich Storms frühe «Prosa aus kleinen Gemälden», aus «Stimmungsbildern» entfalte, und sich «andererseits [...] am Beispiel des Volksmärchens» entwickelt hätte⁷. Sogar Regina Fasold vermeidet es nahezu, Storms *Marthe* anzusprechen, und bringt nur fünf bibliografische Hinweise zu einigen sekundären Studien⁸. Auch sie sieht, dass Storms frühe Novellistik «sich auf fünf Texte» beschränke und vermerkt, dass für eine gründliche Untersuchung dieser frühen Dichtungen «auch die in dieser Zeit entstandenen Märchen nicht unbeachtet bleiben» sollten⁹. Wichtig für uns ist aber ihr Vermerk über die «symbolische Behandlung der Dingwelt in *Marthe* und *Im Saal*» und deren «Rückbindung an die Märchenwelt und Sagenliteratur»¹⁰. Damit bleiben für unsere eigenen Auslegungen vier Beiträge wegweisend, die wir hier nach den jeweiligen Erscheinungsjahren vermerken: so Franz Stuckerts Ausführungen von 1955 von knapp einer Druckseite; ebenso knapp doch treffend spricht Fritz Martini 1962 von Storms Erstlingsdichtung¹¹. Zu besonderem Dank sind wir David Jacksons zwei kritischen Ausführungen verpflichtet – seinem Aufsatz «Theodor Storms „Marthe und ihre Uhr“» vom Jahr 1984, den er erheblich gekürzt und um wenig überarbeitet in seiner Storm-Bio-

sind; denn eben dem *Bedürfnis, nur das wirklich Poetische darzustellen* [Betonung GH], haben sie ihre knappe Form zu verdanken». *Theodor Storm. Briefe* in 2 Bänden, Hrg. Peter Goldammer, Berlin 1984, Bd. I, S. 135.

⁵ K. E. Laage, *Theodor Storm. Leben und Werk*. Husum, 6. Aufl. 1993, S. 23.

⁶ Siehe dagegen die zweite, bei weitem gründlichere von Regina Fasold von 1997.

⁷ H. Vinçon, *Theodor Storm*. Stuttgart 1973, S. 40.

⁸ R. Fasold, *Theodor Storm*. Stuttgart 1997, S. 201.

⁹ *Ibid.*, S. 85, unter «Frühe Prosa».

¹⁰ *Ibid.*, S. 86.

¹¹ Franz Stuckert, *Theodor Storm. Sein Leben und seine Welt*. Bremen 1955, S. 241-242; Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898*, S. 638, ebenso seine 4. unveränderte Auflage 1898, abermals nur eine halbe Seite.

graphie 2001 erneut herausbrachte¹². – Vinçon und Martinis Betonungen, dass Storms *Marthe* in erster Linie ein «rein biedermeierliches Miniaturbild» ablege, (so Martini, S. 638), ist eine Vereinfachung des Sachverhalts. Ebenso stoßen wir uns an seinem vereinfachenden Urteil, diese kurze Erzählung sei «ein aus kleinen Einförmigkeiten [?] zusammengesetztes Bild» (Ibid.). Gleichfalls stolpert man über Stuckerts sonst recht wegweisendem Urteil, Storms Sprache in *Marthe* sei noch etwas «schwerfällig», obgleich es Storm verstanden hätte, «die äußere Beschreibung einer stofflich keineswegs spannenden oder anziehenden Situation künstlerisch zu gliedern und zu beleben»¹³. Mit seiner Ersterzählung befände sich Storm doch noch an der «Randzone seines künstlerischen Schaffens.»¹⁴ Derartige Behauptungen bedürfen Berichtigungen. – Ihnen gegenüber stehen die für uns ganz entscheidenden Neuerungen über Storms Erstlingsnovelle von No-Eun Lee in ihrer 2005 erschienenen sensiblen und äußerst sensitiven Studie über Storms früher Prosa¹⁵. Für ihre einsichtsvolle und anregende Arbeit sind wir ihr zu besonderem Dank verpflichtet. – Doch nun zum Text selber:

Fast hart und nüchtern setzt Storm mit seinem ungenannten Erzähler die autobiografischen Erinnerungen ein, eingedenk der «letzten Jahre seines Schulbesuchs»: Er hätte damals «in einem kleinen Bürgerhause der Stadt» (Husum) gewohnt (281)¹⁶, das ihm sein Vater gekauft hätte. – Da-

¹² David Jackson in «Trivium» vol. 19, recht ausführlich S. 39-53, u. ebenfalls Jackson., *Theodor Storm. Dichter und demokratischer Humanist. Eine Biographie*. Berlin 2001, knapp 2 Seiten, S. 67-68.

¹³ Stuckert, S. 242.

¹⁴ Ibid., S. 243.

¹⁵ No-Eun Lee, *Erinnerung und Erzählprozess in Theodor Storms frühen Novellen (1848-1859)*, Berlin 2005, 164 S., Teil I: «Marthe und ihre Uhr: Erinnerung an eine Erinnernde», S. 29-37. No-Eun Lee ist seither Professorin für Germanistik an der südkoreanischen Seoul-Universität.

¹⁶ Siehe Anm. 2. Storm war 1843 nach Abschluss seiner Studien in Kiel zu seinem Vater nach Husum in dessen Anwaltspraxis unter der Haushaltsführung von «Tante Christine Brick» (Marthe!) zurückgekehrt. 1848 übersiedelte er in das ihm vom Vater zur Verfügung gestellte Haus von der Husumer Großstraße ins Haus Neustadt, dann ebenfalls gewirtschaftet von Christine Brick (Marthe!). 1856 zog seine Frau (und Cousine) Constanze Esmarch zu ihm ein. Siehe R. Fasold, S. 16-18 u. K. E. Laage S. 19; dazu Laage S. 20: «Entwicklung als Novellenschreiber», 1842-1847. Siehe auch «Textgrundlage» LL Bd. I, S. 1010-1011: dort Gertrud Storm in Storms *Biefen an seine Braut* (Constanze Esmarch); Gertrud Storm beruft sich auf das «altmodische Haus», das Storm 1845 bezogen hatte und das von «Christine Brick, einer Freundin der Eltern bis zur Hochzeit 1846» geführt wurde. Diese «Tante Brick» soll Storms Geschwistern «oft aus ihrem einsamen Leben erzählt haben, deren schwerstes Erlebnis der Tod der Mutter am Weih-

mit ist der Rahmenaufakt geschaffen. Er endet mit dem Schlussabsatz nach knapp sieben Seiten Erinnerungen an das Leben seiner vereinsamten, «resignierten» alten [Nenn-]Tante mit der rhetorischen Frage, er wisse nicht, «ob es noch so gesellig in Marthens einsamer Kammer» zugehe, wisse auch nicht, ob Marthe überhaupt noch lebe, da sie ja «“niemals krank gewesen”» wäre, und deshalb «“gewiß sehr alt werden”» würde (287). Ob ein solch offener Rahmenschluss störend wirkt, überlassen wir dem Leser. Der offene Schluss aber antizipiert eine ganze Reihe von Abschlussmöglichkeiten. – Der Erzähler ist längst in seine Heimat zurückgekehrt, hofft vermittels seiner schriftlichen Erinnerungen Marthes einsamem Schicksal gegen Ende ihres Lebens Dauer zu verleihen; vielleicht würden sie Marthe, sollte sie noch leben, in ihrer Einamkeit erfreuen, und sie würde sich des Erzählers sicherlich erinnern. Nur Marthes Uhr wisse ja den «Schluss», denn «sie weiß ja von Allem Bescheid» (287).

Doch zurück zum Eingangsbild: Marthes «Eltern und zwei Brüder» sind «längst gestorben» (281). Sie selbst aber lebt vereinsamt in ihrem elterlichen Hause, in dem sie ihr kümmerliches Leben «durch das Vermieten des früheren Familienzimmers» an einen Logiergast «und mit Hilfe einer kleinen Rente [sich] spärlich durchs Leben» fristet (281). Das Einzige, was sie vor völliger Verzweiflung ihrer Notlage jahrelanger Einsamkeit und gesellschaftlicher Ausgeschlossenheit schützt ist ihre für bürgerliche Frauen «ungewöhnlich hohe Bildungsstufe», währenddessen ihr «in ihrer Jugend

nachtsabend [gewesen] war»; ebenso Gertrud Storm: «Was sie [Christine Brick] ihm [Gertruds Buder] in diesen stillen Stunden anvertraute, wurde dann die erste Prodadichtung, Marthe und ihre Uhr». Laut Gertrud Storm schrieb Storm an Constanze am Nachmittag des 24. Dezember 1845, (*nicht* enthalten in der 2-bändigen Briefausg. von Peter Goldammer): «Tante Brick sitzt einsam in ihrer kleinen Kammer und weint über ihre Verlassenheit am Weihnachtsabend; ihre einzige Erinnerung ist der Tod ihrer Mutter, der am Weihnachtsabend um 12 erfolgte; nun sitzt sie und durchlebt noch einmal alles, jede Minute bis zur Todesstunde [;] dann geht sie zu Bett» (LL Bd. I, S. 1011). – Christine Brick starb 1882 im Husumer Altenstift St. Jürgen (Ibid.). – Entscheidend für Storms Weg zur Erstlingsnovelle ist auch seine geistig-intellektuelle Einsamkeit bald nach seiner Heimkehr von Kiel zu seinem Vater als «Amtsmann». «Tante Bricks» Geschichten, dann seine regelmäßige Lektüre schöngeistiger Literatur, dazu die entbrannte Liebe zur Braut Constanze (man beachte seine emotionalen Briefe an sie von 1845 auf 1846) ersetzen zeitweilig das geistige Vakuum in Husum. Eingedenk seiner Kieler Jahre bekennt er seiner Braut am 3. August 1845: «[...] Jetzt [...] ersetzt Du in anderer Weise mir die verlorenen Freunde. [...] Deshalb führe ich hier eigentlich ein Leben nur in Erinnerung und Hoffnung. Denn hier leben keine Menschen, weder die mich erquicken noch erwärmen können. [...]» (aus Storm, *Briefe* in 2 Bden., Hsg. Peter Goldammer, Berlin: Aufbau 1984, Bd. 1, S. 77.).

nur die gewöhnliche Schulbildung zu Teil geworden war» (281) – geboren aus ihrer Liebe zur Lektüre «geschichtlichen oder poetischen Inhalts». (281) Sie hat gelernt, kritisch über das Gelesene nachzudenken und zu urteilen, «und was so Wenigen gelingt, selbständig das Gute vom Schlechten zu unterscheiden» (281). Mörikes anspruchsvoller Roman *Maler Nolten* wirkt derart faszinierend auf sie ein, dass sie ihn «immer wieder liest» (281), immer «erst das Ganze, dann diese oder jene Partie, wie sie ihr eben zusagte» (281f.)¹⁷. Obwohl der Novellentext selber keine genaue Zeit zu den Erinnerungen angibt, erschließen wir ihren Platz im Wissen um das Jahr des Mörikeschen Romans – er erschien 1832 (im Todesjahr Goethes), was so viel heißt, dass Storms Erinnerungen an Marthes späteres Leben bald nach 1832 einsetzen und sich bis um die Jahrhundertmitte erstrecken¹⁸.

Wir möchten wiederholen: Obwohl Marthe «nur die gewöhnliche Schulbildung zu Teil geworden war» und sie «nicht immer grammatisch richtig» spricht (281), besitzt sie eine für bürgerliche Frauen «ungewöhnlich hohe Bildungsstufe» (281) wegen ihres außergewöhnlichen Lesehunger von «geschichtlichen und poetischen» Büchern. Ihre Neigung zu schöngestiger Lektüre befähigt sie ihre «Langeweile» zu bezwingen durch ihre «*regsame und gestaltende Phantasie*» (unsere Betonungen; 282), «welche ihr ganz besonders eigen war, den Dingen um sie her eine Art von Leben und Bewußtsein» (282) zu geben, und damit ihrer «Einsamkeit» und «Zwecklosigkeit» – wenigsten nach außen hin – Einhalt zu gebieten. Ihre Liebe zur Literatur befähigt sie psychologisch zur Identifizierung mit erdichteten Gestalten, die «für sie selbst bestimmende lebende Wesen» sind,

[...] deren Handlungen nicht mehr an die Notwendigkeit des dichter-

¹⁷ Wir vermuten mit einiger Gewissheit, dass Storm hier seine eigene Bewunderung für Mörikes *Maler Nolten* – und für Mörikes Werke überhaupt – bekundet (siehe unsere Anm. 18). Ob auch Christine Brick Mörikes Dichtung so hoch einschätzte, ist nicht erwiesen. Wir bezweifeln es.

¹⁸ Diese ungenaue Zeitspanne deckt sich auch mit dem Erstdruck anderer seiner Früherzählungen im *Volksbuch auf das Schuljahr 1848 für Schleswig, Holstein und Lauenburg* «auf Anregung seines Herausgebers Karl Biernatzki», daraufhin erst wieder in Storms eigener Buchveröffentlichung *Sommergeschichten und Lieder*, Berlin: Duncker 1851 (LL. Bd. I, S. 1010). – Wir erinnern an Storms große Bewunderung für Mörikes Dichtwerk schon seit seiner Kieler Zeit – für dessen Lyrik, für seinen *Maler Nolten* (1832) und für *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855); siehe dazu Gerd Eversberg, «“Ein Blick in des Dichters geheimste Werkstatt”. Theodor Storms Mörikebild ...», STSG 59 (2010), S. 105-126; auch den Verf., «Eduard Mörikes “Schöne Buche” (1842) und Theodor Storms schöne Linde (1863) in *Auf der Universität*», STSG 60 (2011), S. 15-24.

schen Organismus gebunden waren; und sie konnte stundenlang darüber nachsinnen, auf welche Weise das hereinbrechende Verhängnis von so vielen geliebten Menschen dennoch hätte abgewendet werden können (282)¹⁹.

Zweifellos entdeckt Storm in der Protagonistin sein *alter ego*, denn in ihr verbünden sich empirische Realistik mit poetisch-ästhetischem Wahrheitsgehalt. Marthes aus ihrer Phantasie und Lesefreude entwickelte Gedanken schweifen sogar in philosophisch-existenzielle Überlegungen aus, die ja auch Storms Reifewerk durchziehen. Es ist, als ob in der Marthe-Figur die sowohl poetisch-ästhetischen Keime für Storms «Poetischen Realismus» angelegt sind, als ob Storm schon hier als sensitiver Psychologe in seiner einfachen, bürgerlichen, aber schöngestigen Frau zum ersten Mal die Fundamente seines eigenen Denkens entdeckt und legt.

Offenbar geht es Storm mit der rahmenöffnenden Eingangsseite nicht allein um die Gestaltung einer *mise-en-scène*, der Gestaltung eines stark reduzierten Bühnenbildes, einschließlich Marthes Herkunft als völlig vereinsamte Familienangehörige mit Ihrer Vorliebe für Lektüren, sondern – und viel entscheidender noch, um die ausgesprochen feine Psychologisierung seiner Protagonistin. Zuweilen überkommt sie «ein Gefühl der Zwecklosigkeit» (282) ihrer gesellschaftslosen Existenz, wäre es nicht für ihre Fähigkeit, erdichtete Figuren in erfundenen Gesprächen mit ihnen zu beleben, ja sogar sich mit «alten Möbeln in ihrer Kammer [...] zu unterhalten» (282). Es sei nochmals betont, dass Marthes «regsame Phantasie» (282), geboren aus ihrer «Langeweile» und zuweilen aus dem «Gefühl der Zwecklosigkeit» (282) ihres Lebens und ihrer Flucht in die Literatur ihren festen Charakter kennzeichnet, ja, darüber hinaus, ihre Fähigkeit, leblose Geräte in ihrer Phantasie so zu beleben, dass sie auch mit ihnen Unterhaltungen und Gespräche führen kann. Marthes gelegentliches «Gefühl der Zwecklosigkeit» (282) verstehen wir auch als Anzeichen fuer Storms eigene langsam anwachsende Anwendungen pessimistischer Lebensgefühle in einer Anzahl seiner Gedichte und besonders in einigen seiner

¹⁹ Wie hoch Storm die Förderung eines Bildungsniveaus durch viel Lektüre einschätzte, geht aus einem seiner Briefe an die Braut Constanze Esmarch vom 26. Okt. 1845 hervor, worin er sie (und damit sich selber) ermutigt: «Wenn Du jeden Tag etwas Schönes, Geistreiches oder Verständiges liest, so wird Dein Geist oder Deine Phantasie auch immer aufs neue zur Beschäftigung mit dem Schönen oder Nützlichen angeregt, und die Bildung erweitert sich unvermerkt mit jedem Tag ...», in *Theodor Storm. Briefe* in 2 Bänden, Hrsg. Peter Goldammer, Berlin 1984, Bd. 1, S. 81. Betonung GH.

«Schicksalsnovellen» der Reife- und Spätzeit²⁰. Zukunftsweisend ist auch Storms Abschieds-, bzw. Vergänglichkeitsstimmung, so auch vorausweisend schon hier auf das Fehlen an christlichen Glaubensäußerungen.

Der Hauptteil der Novelle setzt ein mit der Erinnerung an Marthes «anspruchslosen und resignierten Sinn» (282), der sich in ihrer Liebe zu «weißen», «einfachen» Blumen äußert, den einzigen Lebewesen in der freien Natur, die ihre «rege und gestaltende [!] Phantasie» ebenso fesselt wie die zu ihren «alten Möbeln» – zu ihrem «Spinnrad», zu ihrem «braungeschnitzten Lehnstuhl», vorzüglich aber zu ihrer

[...] altmodischen Stutzuhr, welche ihr verstorbener Vater vor über fünfzig Jahren, auch damals schon als uraltes Stück, auf dem Trödelmarkt zu Amsterdam gekauft hatte (282 f.).

Man lese hier genau:

Ihr [Marthes] Spinnrad, ihr braungeschnitzter Lehnstuhl, waren gar sonderbare Dinge, die oft die eigentümlichsten Grillen hatten; vorzüglich war dies aber der Fall mit einer altmodischen Stutzuhr, welche ihr verstorbener Vater vor über fünfzig Jahren, auch damals schon als ein uraltes Stück, auf dem Trödelmarkt zu Amsterdam gekauft hatte. Das Ding sah freilich seltsam genug aus: zwei Meerweiber, aus Blech geschnitten und dann das vergilbte Zifferblatt, die schuppigen Fischleiber, welche von einstiger Vergoldung zeugten, umschlossen dasselbe nach unten zu; die Weiser [Zeiger] schienen dem Schwanz eines Skorpions nachgebildet zu sein. Vermutlich war das Räderwerk durch langen Gebrauch verschlissen, denn der Perpendikelschlag war hart und ungleich, und die Gewichte schossen zuweilen mehrere Zoll mit einem Mal hinunter. Diese Uhr war die beredteste Gesellschaft ihrer Besitzerin; sie mischte sich aber auch in alle ihre Gedanken. Wenn Marthe in ein Hinbrüten über ihre Einsamkeit verfallen wollte, dann ging der Perpendikel tick, tack! tick, tack! Immer härter, immer eindringlicher; er ließ ihr keine Ruh, er

²⁰ Beispielsweise *Aquis submersus* (1876), *Carsten Curator* (1878), *Der Herr Etatsrat* (1880-81), *Hans und Heinz Kirch* (1882), *Ein Doppelgänger* (1886) u. *Der Schimmelreiter* (1888). Storms Negativismus, gemildert durch seinen anthropozentrischen Atheismus, äußert sich später bezeichnenderweise u.a. im dreistrophigen Gedicht von 1865 «Crucifixus», siehe LL I, S. 67 u. S. 834; es steht seinen Vergänglichkeitsgedanken nahe, so auch «Im Zeichen des Todes» (1852) in 16 Strophen; *ibid.*, S. 62-64, beide über des Lebens «Brutalität und Gemeinheit» (Storm an Mörike, 12. Juni 1853, siehe LL I, S. 828-829); parallele Gedanken schon in *Veronica* (1861), *Im Schloß* (1862) u. Gedichten wie «An deines Kreuzes Stamm» LL I, S. 263, «Ein Sterbender» S. 79, «Größer werden die Menschen nicht» S. 265, u. «Geh nicht hinein» S. 93.

schlug immer mitten in ihre Gedanken hinein. Endlich mußte sie aufstehen; – da schien die Sonne so warm in die Fensterscheiben, die Nelken auf dem Festerbrett dufteten so süß, draußen schossen die Schwalben singend durch den Himmel. Sie mußte wieder fröhlich sein, die Welt um sie her war gar zu freundlich (282/83).

Auf die äußere Beschreibung der Uhr und ihrer Einwirkung auf ihre «Besitzerin» folgt ein zweiter Teil über Marthe, der die psychischen Wechselbezüge beider «Protagonistinnen» zu einander ausführlicher umschreibt. Die Uhr wird ihrem Aussehen nach jetzt genauer eingeführt nach einem Seitenblick auf ihre zwei partnernden Möbelstücke – einem dem praktischen Leben dienenden Symbol bürgerlicher Betätigung, dem «Spinnrad», und einem «braungeschnitzten Lehnstuhl» als Sinnbild des Rastens und der Ruhe. Sieht man die Anordnung der drei häuslichen Gegenstände grafisch, so stünde die Uhr in der Mitte, jeweils umstellt von dem Spinnrad und dem Lehnstuhl – jeweils ein bürgerliches Sinnbild produktiver Arbeit und eines des Rastens, mit der Uhr im Zentrum als leitmotivisches, und zwar sichtbares *und* hörbares Symbol der schwindenden Zeit, – das Spinnrad hier als bürgerliches Dingsymbol für praktische Heimarbeit, der Lehnstuhl komplementär als Sinnbild der Ruhe, der Nachdenklichkeit, der Beschaulichkeit. Dass der Lehnstuhl «braungeschnitzt», das heißt handgearbeitet ist, verweist auf seine bürgerliche Gediegenheit. Verglichen mit dem Spinnrad und dem Lehnstuhl, ist die Uhr ein ausgesprochen schöner und kunstvoller, *außer-heimatlicher* Gegenstand, verschönert, verziert von zwei aus Blech geschnittenen, einst vergoldeten Meerjungfern – von zwei weiblichen Fabelwesen also von nur *halb* menschlicher Gestalt, und als solche als seelenlose, erlösungssehrende Wesen, die, mythologisch gesehen danach trachten, durch die Liebe eines Gemahls erlöst zu werden²¹. Auch

²¹ Es ist kein Zufall, dass die Uhr *keine* einheimische ist (Der «verstorbene Vater» hatte sie «vor über fünfzig Jahren, auch damals schon als ein uraltes Stück, auf dem Trödelmarkt zu Amsterdam gekauft», 283). Als Sinnbild alles Zeitlichen stand und steht sie also auch außerhalb und jenseits aller Staats- und Landesgrenzen. – Halb Seetier, halb Mensch, als symbolische Zwei-Gestalten sind es *zwei* «Meerweiber» (283), die die Stutzuhr jeweils an einer Seite schmücken; darüber hinaus ist es sicherlich kein Zufall, dass in der Mitte des «vergilbten Zifferblatts» (283) *zwei* «Weiser» angebracht sind: abermals die symbolische *Zwei-Zahl* – als Sinnbild der Dualität, des periodischen Wechsels, der Doppelnatur des Menschen, insofern alles, was in Gegensatzpaaren manifest ist, der Dualität des Lebens entspricht. – Der Bezug zum Undine-Motiv liegt auf der Hand; siehe beispielsweise Fouqués *Undine*, 1811: Sie ist seelenlos geboren, verbindet sich trotz der Warnung ihres Onkels Kühleborn mit einem Ritter zur Ehe, erhält durch seine Liebe eine Seele und hat daher am Leid und Glück der Menschen teilzunehmen. Dem treulosen Gatten nimmt sie das Leben mit ihrem Kuss, woraufhin sie zu den Elementargeistern zu-

das «vergilbte Zifferblatt» in der Uhrmitte (283) veranschaulicht ihr hohes Alter; ihr Zentrum hat abermals zwei sich gegenüberstehende Sinnbilder, hier aber aus dem Tierkreis: «Die Weiser schienen dem Schwanz eines Skorpions nachgebildet zu sein» (283). – Ob nun der Erzähler (lies: Theodor Storm) für die Beschreibung «seiner» Uhr absichtlich, das heißt bewußt zur symbolischen Vierzierungen des Uhrgehäuses zwei Nymphen wählt und zwei Skorpionenteile für ihr Inneres, läßt sich nicht feststellen; von Interesse aber ist hier die wissentliche, bzw. unbewusste Anwendung von (sinnbildlichen) Ornamenten – jeweils zwei Lebewesen (halb Mensch, halb Fisch) – bei den Skorpionen aus dem achten mythologisch-astrologischen Tierkreis. Eine derartige Detailbeschreibung der Uhr kann wohl kaum aus der Erinnerung des Erzählers geschehen, es sei denn, dem Kunstwerk sinnbildliche, also *poetische* Werte beizumessen! Die Uhr für sich *und* als Leitmotiv ist allerdings ein «Kunstgebild der echten Art! – Tiermythologisch als nächtliche, einsame Lebewesen versinnbildlichen Skorpione Bedrohung, Einsamkeit und Tod. Auch ihre Körper sind, wie die der «Meerweiber» (283), *zwei*-geteilt; ihre gegeneinander gerichteten Scheren sind Ausdruck ihrer dialektischen «Charakter»-Eigenart, während ihr Stachel auf sich selbst gerichtet ist. Doch die zwei «Weiser» sind nur dem «Schwanz», dem Stachel nachgebildet, bilden jeweils nur die Hälfte eines Skorpions. Dazu sind die im astrologischen Skorpionkreis Geborenen meistens weiblichen Geschlechts und zeichnen sich aus in ihrer Kreativität und Phantasie – mit Eigenschaften, die allerdings Marthes eigene widerspiegeln²².

Beide «Lebenspartner», Marthe sowie ihre Uhr, sind ihrer eigenen Zeit enthoben, zumal der Erzähler ja nicht weiß, ob seine aufgezeichneten Erinnerungen an sie, seine ehemalige Haushälterin überhaupt noch erreichen, das heißt «den Weg in ihre Kammer finden» werden (287).

rückkehren muss. Vgl. auch Hans Christian Andersens *Die kleine Seejungfrau* 1837, basiert auf der Undine-Sage. Ihre Erlösung wird zumeist verhindert, da sie die Liebe eines Mannes (eines Prinzen) nicht gewinnen kann. Mythologisch ist sie verwandt mit den sogenannten halbgöttlichen Elementargeistern (Nymphen). – (Quellen: Google, Internet; G. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*; Collin's *English Dictionary*, complete, 10th ed., Harper Collins 2009; Günter Butzer u. Joachim Jacob, Hrsg., *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012).

²² Sinnbildlich lebt der Skorpion zufrieden in seiner Einsamkeit. Er bevorzugt die Dunkelheit, ist das Emblem der Dialektik (seine beiden sich gegenüberstehenden Scheren); er richtet seinen Stachel auf sich selber als sinnbildliche Geste, seine eigene niedere Natur zu töten. Er versinnbildlicht u. a. eine in sich gekehrte Haltung, als ein in sich gekehrtes Wesen (Quelle: *ibid.*).

Marthe kann sich der unregelmäßigen Geräusche ihrer Uhr nicht erwehren – als ob die Uhr auf ihre volle Aufmerksamkeit bestünde! Die Uhr stört ihre Gedanken, erlöst sie aber auch von ihnen, und sitzt insofern über ihr zu Gericht und beherrscht sie. Die Uhr reguliert ihr Leben, stört, ja unterbricht sogar häufig ihre Gedankengänge. Ja, sie gemahnt sie sogar, am Weihnachtsabend nicht die kinderreiche Familie ihrer Schwester zu besuchen! Auf die Frage des Erzählers, wie Marthe denn ihren Weihnachtsabend zugebracht hätte, reagiert sie:

«Ach, [...] seit meine Mutter gestern vor zehn Jahren hier in diesem Bette starb, bin ich am Weihnachtsabend nicht [mehr] ausgegangen. Meine Schwester schickte gestern wohl zu mir, und als es dunkel wurde, dachte ich wohl daran, einmal hinzugehen; aber – die alte Uhr war auch wieder so drollig; es war akkurat, als wenn sie immer sagte: Tu es nicht, tu es nicht! Was willst du da? Deine Weihnachtsfeier gehört ja nicht dahin!».

Und so blieb sie denn zu Haus in ihrem kleinen Zimmer, wo sie als Kind gespielt, wo sie später ihren Eltern die Augen zgedrückt hatte, und wo die alte Uhr pickte ganz wie dazumalen. Aber jetzt, nachdem die ihren Willen bekommen und Marthe das schon hervorgezogene Festkleid wieder in den Schrank verschlossen hatte, tickte sie so leise, ganz leise und immer leiser, zuletzt unhörbar (284).

Die Uhr «hatte auch wirklich ihren eigenen Kopf» (283), ist in Marthes Phantasie ein lebendiges Wesen. – Und nie, dass man Marthe am Spinnrad oder im Freien arbeiten oder gar für ihren Untermieter sorgen sieht! Ihre passive Lebensweise wird nur durch den Einbruch ihrer regellos schlagenden und geräuschvollen Uhr reguliert, ja gestört. Man beachte die Strenge der Uhr, aber auch die verhaltene Komik in der folgenden Erinnerung:

Die Uhr hatte auch wirklich ihren eigenen Kopf; sie war alt geworden und kehrte sich nicht mehr so gar viel an die neue Zeit; daher schlug sie oft sechs, wenn sie zwölf schlagen sollte, und ein ander Mal, um es wieder gut zu machen, wollte sie nicht aufhören zu schlagen, bis Marthe das Schlaglot von der Kette nahm. Das Wunderlichste war, daß sie zuweilen gar nicht dazu kommen konnte, dann schnurrte und schnurrte es zwischen den Rädern, aber der Hammer wollte nicht ausholen; und das geschah meistens mitten in der Nacht. Marthe wurde jedesmal wach; und mochte es im klingensten [lies: kältesten] Winter und in der dunkelsten Nacht sein, sie stand auf und ruhte nicht, bis sie die alte Uhr aus ihren Nöten erlöst hatte. Dann ging sie wieder zu Bette und dachte sich allerlei [], warum die Uhr sie wohl erweckt habe, und fragte sich, ob sie in ih-

rem Tagewerk auch etwas vergessen, ob sie es auch mit guten Gedanken [!] beschlossen habe (283/84).

So lautet die «Charakterbeschreibung» dieses biedermeierlich-bürgerlichen Dingsymbols. Nochmals schmunzeln wir bei Storms Komik der überaus poetischen Darstellung eines solch symbiotischen Verhältnisses beider «Lebewesen» zu einander, so z.B. wenn Marthe «zuweilen gar nicht dazu kommen konnte», das regellose Schlagen und Schnarren der Uhr bei Nacht zu beheben, bis sie «die alte Uhr aus ihren Nöten erlöst hatte» (283).

An dieser Stelle erinnern wir an Marthes Liebe zur Literatur, durch die sie sich einen relativ hohen Bildungsstand erworben hatte. Hinzu gesellte sich ihre Phantasie. Dadurch gelingt es ihr, «sich mit ihr [selbst] zu unterhalten» und Gefühle der «Einsamkeit» und «Zwecklosigkeit» ihres Lebens zu unterdrücken (282). Sogar eine anspruchsvolle Dichtung wie *Maler Nolten* regen ihre Phantasie derart an, dass «die Gestalten des Dichters [hier Mörike] für sie selbstbestimmende lebende Wesen» werden, «deren Handlungen nicht mehr an die Notwendigkeit des dichterischen Organismus gebunden» sind! (Hervorhebungen GHH, 282) Marthe denkt *poetisch*-realistisch, denn sie verwandelt erdichtete Gestalten in wirkliche und *umgekehrt*. Sie *phantasiert!* Und gerade diese Fähigkeit weist auf Storms *Meisternovellen* voraus, verbindet ihn aber auch mit seinen zeitlich verwandten Märchenerzählungen. Sein Erzählwerk überhaupt verbindet doch grundsätzlich das Tatsächlich-Wirkliche mit fiktiv-erdichteten Bestandteilen. Und gerade diese Fähigkeit äußert sich sinnbildlich in Marthes schöner Stutzuhr – in einem konkreten Gegenstand, der kunstvoll geschaffen, aber gleichzeitig praktisch, zeitangehend ist, wenn auch ungenau. Marthe hat das unregelmäßige Ticken ihrer Uhr als Mandat gedeutet, auch *diese* Weihnsachten ihr Haus zu hüten im Andenken an ihre Weihnhachten «vor zehn Jahren» (284) mit ihrer verstorbenen Mutter, – an jene zahlreichen Weihnachtsabende ohne Weihnachtsbaum, erleuchtet nur von «zwei hohe[n] dich[en] Lichter[n]», ohne Spielgeschenke für die Kinder, deren einzige «Hauptbescherung» immer nur für den praktischen Gebrauch bestimmt war. Der Vater hatte dann Weihnachtslieder angestimmt, während man die Mutter in den Liederpausen beim «Prasseln der Apfelkuchen» in der Küche hantieren hörte (285). Bei solchen Erinnerungen an den Erzähler gerichtet verwischt sich das Gestern mit dem Heute, sobald sich die Uhr wieder einschaltet:

Tick, tack! Ging es wieder; tick, tack! Immer härter und eindringlicher. Marthe fuhr empor; da war es fast dunkel um sie her, draußen auf dem Schnee nur lag trüber Mondschein. Außer dem Pendel-

schlag der Uhr war es totenstill [!] im Hause; kein Feuer prasselte in der Küche [mehr]. Sie war ganz allein zurückgeblieben; die Andern waren alle, alle fort. – Aber was wollte die alte Uhr denn wieder? – Ja, da warnte [!] es auf Elf – und ein anderer Weihnachtsabend tauchte in Marthens Erinnerung auf, ach!, ein ganz anderer, viele Jahre später. Der Vater und die Brüder waren tot, die Schwestern verheiratet; die Mutter, welche nun mit Marthen allein geblieben war, hatte schon längst des Vaters Platz im braunen Lehnstuhl eingenommen [...] (286).

Das Geräusch der Uhr hat in Marthe andere Erinnerungen evoziert, – es ging dem Lebensende der Mutter zu. «Es war totenstill in der Kammer, nur die Uhr pickte. Da warnte es auf Elf» (286). Marthes «Mutter hatte ganz vergessen, daß Schwester Hannes Kinder im Spätherbst gestorben waren» (286). Und mit dem zwölften Uhrschlag wäre dann auch die Mutter aus dem Leben geschieden (287).

Hier beschließt der Erzähler seine Erinnerungen an Marthe, ohne einen Blick auf Marthes zeitlich beschränkte Zukunft zu werfen. Weiß doch nur das gediegene, alte Sinnbild «von Allem Bescheid» (287):

So saß sie [Marthe] jetzt bei ihren Erinnerungen in derselben Kammer, und die alte Uhr pickte bald laut, bald leise; sie wußte von Allem, sie hatte Alles miterlebt, sie erinnerte Marthe an alles, an ihre Leiden, an ihre kleinen Freuden (287).

Für uns wegweisend, wenn auch etwas einseitig soziologisch, interpretiert David Jackson Marthes Verhalten zu ihrer Uhr, wenn er meint, Marthe hätte unter einem starren bürgerlich-patriarchalischen Vater gelitten, der sie zu einem rein mechanischen Uhrwerk hätte werden lassen²³. Würde man Jackson zum Teil Recht geben, so könnte man schon hier vom Motiv der väterlichen Schuld sprechen, – von einem der bedeutendsten und bekanntesten Leitmotive in einer Anzahl von Storms Novellen der Reife²⁴. Fernerhin spricht Jackson von der Uhr lediglich als ein «potential

²³ Siehe David Jacksons Aufsatz, op. cit., in *Trivium*, (unsere Anm. 12), dort S. 47: «Marthe has never been allowed to escape either emotionally or physically from parental domination [...], that this family has bred a dependent, submissive personality ...», u. dort: Ihre Familie «has denied Marthe the right to develop as an autonomous integrated human being. She has – to use the clock imagery – been wound up to tick and function more like a mechanical thing than a living being».

²⁴ In seinem Buch von 2001 (unsere Anm. 12) reduziert D. Jackson seine im Essay von 1984 ausführlicher dargebrachten Einsichten auf nur knapp 2 Seiten (S. 67-68). Ohne Neues zu sagen meint er auch hier wieder, «dass die Uhr, diese Ersatzvaterfigur, mit ihrem harten Ticktack ihr [Marthes] Verhalten diktiert» (S. 64 f.).

[?] as an artistic device», ohne es als bürgerlich-nützlich *Kunst*-Gerät, als das grundlegende Dingsymbol anzusprechen²⁵. Bei weitem entscheidender für uns aber ist Marthes relativ hohes Bildungsniveau, das sie durch ihre Liebe zur Literatur *und damit auch zu ihrer Uhr* entwickelt hat, die ihr die «Freiheiten» gewähren, die ihren Geschwistern enthalten waren. Für David Jackson ist die Uhr sinnbildlicher Vater-Ersatz, also negativ und einschränkend. Wir hingegen glauben eher, dass die Uhr als schönes, und wörtlich *an-sprechendes*, ja in ihren «menschlichen» Eigenschaften ihrer Lebenspartnerin Marthe auch in Tagen der Verzagtheit und der «Zwecklosigkeit» ihres Lebens (282) als guter Kamerad *beisteht*. Animiert, ja fast vermenschlicht durch Marthes Phantasie ist die Uhr Gesellschafterin, eine Art Schwesterfigur, eine gute Freundin, wenn auch oftmals ihr Störenfried. Sie ist der einzige und einzigartig lebende, der *lebendige* Teil innerhalb von Marthes sonst so trübseligem Dasein. Als Sinnbild, wenn auch als ein mechanisches, aber doch kunstvolles, gemahnt sie Marthe (und damit ihren Erzähler) immer wieder an den Lauf des Lebens, doch ohne ihre Partnerin in trübe Gedanken zu stürzen. Sie verhilft Marthe zu Erinnerungen an Vergangenes, während der unregelmäßige Pendelschlag sie immer wieder in die Gegenwart zurücktransponiert²⁶. Die Uhr *bindet* sie an ihre Vergangenheit, aber *befreit* sie auch wieder von ihr²⁷. No-Eun Lee sieht treffend, dass die Uhr in ihrem hohen Alter «die Vergangenheit in sich» beschließe, sich aber auch gleichzeitig «gegen das Vergessen» wehre, und sich «eigenwillig auf die Gegenwart und Zukunft» richte²⁸. Phantasieren *und* Erinnerung geben Marthe die Kraft und die Fähigkeit, ihr weiteres Leben hinzunehmen.

Von besonderem Reiz in dieser engen, persönlichen «Partnerschaft» zwischen Marthe und ihrem sinnbildlichen, ihrem «sprechenden» Schmuckstück sind ihre Bezüge zu einander, – schöne sowie störende. Beide «Protagonisten» leben für einander dahin, bis auch sie vergehen werden. – Wa-

²⁵ «Nützlich» im zweifachen Sinn: als Stundenzähler *und* als «Gesprächspartner»! – Zum zentralen Schuld-Motiv in Storms späterem Erzählwerk denke man nur an das zentrale *culpa patris*-Motiv in *Aquis submersus* (1875/76), in *Carsten Curator* (1877), u.s. f.

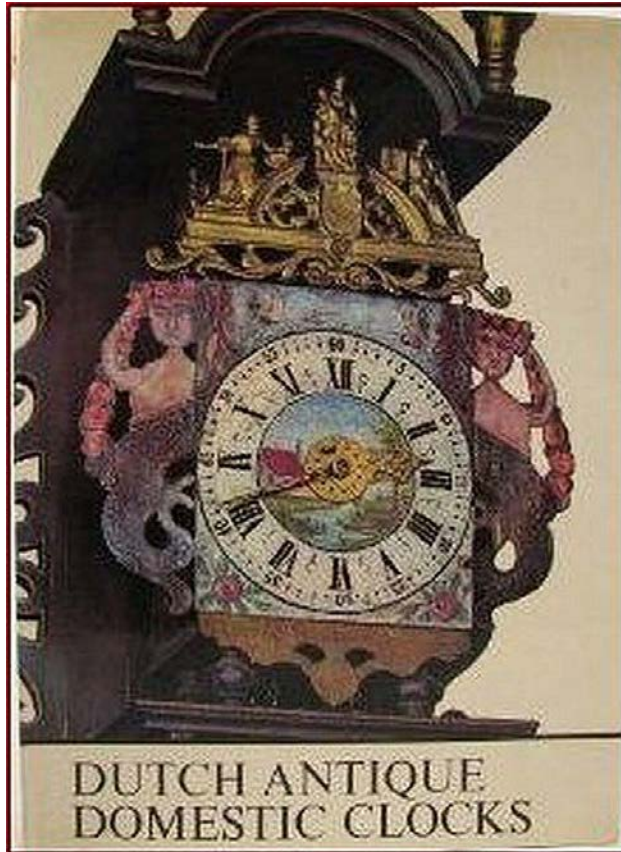
²⁶ Siehe dazu auch Clifford A. Bernd, *Die Erinnerungssituation in der Novellistik Theodor Storms. Ein Beitrag zur historischen Formgeschichte des deutschen Realismus im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1958; dazu auch ders. «Das Verhältnis von erlittenem und überwundenem Vergangenheitsgefühl in Theodor Storms Erzählhaltung», STSG 10 (1961), S. 32-38. Ähnlich schon K. E. Laage, «Das Erinnerungsmotiv in Theodor Storms Novellistik», STSG 7 (1959), S. 17-39. Vgl. dazu R. Fasold, S. 93-95.

²⁷ Vgl. dazu No-Eun Lee (unsere Anm.15), S. 31.

²⁸ *Ibid.*, S. 34.

gen wir zum Schluß einen weiten Blick von Storms Erstlingsnovelle von 1847 auf sein Gipfelwerk von 1886/1888, auf den *Schimmelreiter*, so könnte man meinen, dass im Symbol der Stutzuhr bereits Vorläuferspurten für Hauke Haiens Deich sichtbar geworden sind – im persönlichen Bezug Haukes zu seinem technischen und bildlich schönen «Werk», einer sinnbildlichen *Sand-Uhr* nicht unähnlich, ein Konstrukt der unendlichen Endlichkeit. – Und Marthes Uhr?

«Ein Kunstgebild der echten Art»? Allerdings; ein «Kunstgebild» der *Storm'schen* Art.



Umschlagbild von
Dutch antique domestic clocks ca. 1670-1870 and some related examples
von J. L. Sellink, Leiden: Stenfert Kroese, 1973

* * *

Mario Zanicchi
(Freiburg)

Hofmannsthal, Rückert und Rūmī – zum Ghazel «Für Mich ...»

Abstract

The following paper analyses Hugo von Hofmannsthal's ghazal «Für mich ...». It identifies for the first time Friedrich Rückert's ghazal «Ich bin das Sonnenstäubchen ...» – an original poem only vaguely reminiscent of Djalāl-od-Dīn Rūmī's *Divan* – as the source of Hofmannsthal's text. The comparison shows how Hofmannsthal introduces a pronounced metapoetic dimension while adapting distinguishing features of Rückert's poem, such as the oxymoronic style and the recurrent use of the first person. In Hofmannsthal's poem Rückert's monistic merging of the self with nature gives way to an artistic re-shaping of everyday reality by the aesthete.

Die acht Ghaselen, die Hofmannsthal zwischen 1890 und 1891 verfasste¹, standen lange Zeit in Schatten seiner weiteren lyrischen Produktion. Erst neuerdings hat man versucht, diesen frühen Experimenten die Aufmerksamkeit zu schenken, die sie verdienen. So hat Dieter Burdorf Hofmannsthals Adaption der persischen Ghaselenform sorgfältig rekonstruiert². Als kleine Ergänzung zu seinen Ausführungen versteht sich dieser Beitrag, der Hofmannsthals Ghazel *Für Mich ...* – zusammen mit *Gül-nare* und «Ob man auch Vers an Verse flicht» das einzige Ghazel, das der

¹ Es handelt sich um folgende Texte: «Ob man auch Vers an Verse flicht», *Den Pessimisten*, «In der ärmsten kleinen Geige ...», «Jede Seele, sie durchwandelt ...», *Bundesspruch*, «Zufall ist was etwas wert ist» (als formal unvollkommenes Ghazel), *Für mich ...* und *Gül-nare*, ein zweiteiliges Ghazel. Die Vierzeiler *Verse* und «Was ich strebte ...» sind wegen ihrer Kürze eigentlich Rubāiyât.

² Dieter Burdorf: Formentauschend. Hofmannsthals Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 20 (2012), S. 109-140. Die noch unveröffentlichte Dissertation von Stefania De Lucia («Leben gibt es nah und fern». T[r]opologie orientali in Hofmannsthal. Univ. di Napoli "L'Orientale" 2012/13), rekonstruiert Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Orient material- und kenntnisreich und widmet sich ebenfalls ausführlich seinen Ghaselendichtungen (S. 63-121).

Dichter zu Lebzeiten veröffentlichte – vor dem Hintergrund seiner Rezeption der Ghaselendichtungen Friedrich Rückerts perspektivieren soll:

- Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche,
 Mein Auge adelt mir's zum Zauberreiche:
 Es singt der Sturm sein grollend Lied für mich,
 Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche.
 5 Die Sonne spielt auf gold'nem Frauenhaar
 Für mich – und Mondlicht auf dem stillen Teiche.
 Die Seele les' ich aus dem stummen Blick,
 Und zu mir spricht die Stirn, die schweigend bleiche.
 Zum Traume sag' ich: «Bleib bei mir, sei wahr!»
 10 Und zu der Wirklichkeit: «Sei Traum, entweiche!»
 Das Wort, das Andern Scheidemünze ist,
 Mir ist's der Bilderquell, der flimmernd reiche.
 Was ich erkenne, ist mein Eigentum,
 Und lieblich locket, was ich *nicht* erreiche.
 15 Der Rausch ist süß, den Geistertrank entflammt,
 Und süß ist die Erschlaffung auch, die weiche.
 So tiefe Welten thu'n sich oft mir auf,
 Daß ich d'rein glanzgeblendet, zögernd schleiche,
 Und einen gold'nen Reigen schlingt um mich
 20 Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche.³

Bislang blieb unbeachtet, dass Hofmannsthals Ghasel eine präzise Vorlage besitzt, nämlich Friedrich Rückerts Ghasel «Ich bin das Sonnenstäubchen ...», ein Gedicht, das Bilder aus den Ghaselen des persischen Dichters Djalāl-od-Dīn Rūmī (1207-1273) frei adaptiert:

³ Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstatet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke und Ernst Zinn. Bd. 1: Gedichte 1. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt am Main 1984, S. 10. Zum Gedicht vgl.: Peter Szondi: Lyrik und lyrische Dramatik in Hofmannsthals Frühwerk. In: ders.: Schriften II. Hg. von Jean Bollack u.a. Frankfurt am Main 1978, S. 243-256, hier S. 251-253; ders.: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hg. von Henriette Beese. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4. Frankfurt am Main 1975, S. 276-280; Rolf Tarot: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen 1970, S. 30f.; Jost Schneider: Alte und neue Sprechweisen: Untersuchungen zur Sprachthematik in den Gedichten Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 115f.; Tobias Heinz: Hofmannsthals Sprachgeschichte: linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme. Tübingen 2009, S. 150-157; Dieter Burdorf: Formentauschend, S. 128-130.

- Ich bin das Sonnenstäubchen, ich bin der Sonnenball.
 Zum Stäubchen sag'ich: bleibe! und zu der Sonn': entwall!
 Ich bin der Morgenschimmer, ich bin der Abendhauch.
 Ich bin des Haines Säuseln, des Meeres Wogenschwall.
 5 Ich bin der Mast, das Steuer, der Steuermann, das Schiff;
 Ich bin woran es scheitert, die Klippe von Korall.
 Ich bin der Vogelsteller, der Vogel und das Netz.
 Ich bin das Bild, der Spiegel, der Hall und Widerhall.
 Ich bin der Baum des Lebens und drauf der Papagei;
 10 Das Schweigen, der Gedanke, die Zunge und der Schall.
 Ich bin der Hauch der Flöte, ich bin des Menschen Geist,
 Ich bin der Funk' im Steine, der Goldblick im Metall.
 Ich bin der Rausch, die Rebe, die Kelter und der Most,
 Der Zecher und die Schenke, der Becher von Kristall.
 15 Die Kerz', und der die Kerze umkreist, der Schmetterling;
 Die Ros', und von der Rose berauscht, die Nachtigall.
 Ich bin der Arzt, die Krankheit, das Gift und Gegengift,
 Das Süße und das Bittere, der Honig und die Gall.
 Ich bin der Krieg, der Friede, die Wahlstatt und der Sieg,
 20 Die Stadt und ihr Beschirmer, der Stürmer und der Wall.
 Ich bin der Kalk, die Kelle, der Meister und der Reiß,
 der Grundstein und der Giebel, der Bau und sein Verfall.
 Ich bin der Hirsch, der Löwe, das Lamm und auch der Wolf,
 Ich bin der Hirt, der alle beschließt in Einem Stall.
 25 Ich bin der Wesen Kette, ich bin der Welten Ring,
 Der Schöpfung Stufenleiter, das Steigen und der Fall.
 Ich bin, was ist, und nicht ist. Ich bin, o der du's weißt,
Dschelaleddin, o sag' es, ich bin die Seel im All.⁴

Rückerts Gedicht verdankt Hofmannsthal zunächst die Ghaselform: Sein Text weist einen durchziehenden Monoreim («-eiche») auf und ist aus einem Langvers (sog. *bait*) gebaut, der sich in zwei gleiche Hälften, die *mis-râ*, gliedert. Aus drucktechnischen Gründen werden die zwei gleichen *mis-râ* als Doppelverse gedruckt, so dass der Langvers mit gleichem Reim als

⁴ Friedrich Rückert: Gesammelte Gedichte. Bd. 2., 3. Aufl., Erlangen 1839, S. 424f. Vgl.: «Tu es le sucre et tu es le poison, ne me chagrine pas davantage! / [...] Tu es le grain, tu est le filet, tu es le vin, tu est la coupe [...]» (Mawlânâ Djalâl-od-Dîn Rûmî: Odes mystiques. Traduction du persan et notes par Eva de Vitray-Meyerovitch et Mohammad Mokri. Nouveau tirage. Paris 1984, p. 49f., Nr. 37, v. 7 und 13) sowie: «Tu es le rossignol extasié, viens vers la roseraie» (ebd., p. 49, Nr. 36, v. 6).

ein Distichon erscheint, das den immer gleichen Reim mit einer Weise alterniert. Wie im Ghasel wird der Reim bei Hofmannsthal am Ende des ersten Halbverses als Binnenreim eingeführt.

Von Rückerts Ghasel adaptiert Hofmannsthal jedoch nicht nur die Form, sondern auch das naturmystische Thema, das sich in der Teilhabe des lyrischen Ich an jeder Naturerscheinung niederschlägt. Bei Rückert verwandelt sich das lyrische Ich, von einem kosmischen Expansionsgefühl getragen, in jedes Naturphänomen, vom Sonnenstäubchen bis zum Sonnenball. Es schlüpft in jedes Naturding, ist zugleich der Morgenschimmer und der Abendhauch, das Säuseln des Haines sowie der Wogenswall des Meeres, und entgrenzt sich auf diese Weise zum Alleleben hin. Es fühlt sich als die große Kette der Wesen (V. 25)⁵, «der Schöpfung Stufenleiter» (V. 26) und die Seele des Kosmos (V. 28: «die Seel im All»), und setzt sich somit *de facto*, wiewohl nicht völlig explizit, mit dem Schöpfer-Gott gleich. Diese monistische Vision schlägt sich auch im paradoxalen Duktus von Rückerts Ghasel nieder. Das lyrische Ich identifiziert sich mit jeder Naturerscheinung und zugleich mit ihrem Gegenteil und evoziert auf diese Weise die Einheit des Lebensganzen. Es ist zugleich das Schiff, aber auch die Klippe, woran das Schiff scheitert (V. 5f.), es ist der Vogelsteller und auch der Vogel (V. 7), es ist der Arzt und zugleich die Krankheit (V. 17). Darin übernimmt Rückert eine Leitvorstellung der sufischen Lyrik, welche sämtliche Dualismen als Scheingegensätze deklariert, hinter denen sich die göttliche Einheit verbirgt. So heißt es bei Rūmī, dass jeder Mensch die Existenz durch ein Glas mit einer bestimmten Farbe erblickt und somit die Wahrheit als durch einen bestimmten Farbton gebrochen betrachtet, in Abhängigkeit von seinem Aussichtspunkt. Nur der Prophet kann über das Prisma hinwegsehen und die reale und ungebrochene Weiße des Lichtes sehen⁶. An anderer Stelle heißt es, dass Süßwasserseen und Salzwassermeere aus einem Ursprung stammen und dass man beide durchquert haben muss, um zu ihrer gemeinsamen Quelle zu gelangen:

⁵ Dazu Arthur O. Lovejoy: *The great chain of being: a study of the history of an idea*. Cambridge Mass. 1936.

⁶ «*Explaining how every one's movement (action) proceeds from the place where he is, (so that) he sees every one (else) from the circle of his own self-existence: a blue glass shows the sun as blue, a red glass as red, (but) when the glass escapes from (the sphere of) colour, it becomes white, (and then) it is more truthful than all other glasses and is the Imām (exemplar to them all)*». (The Mathnawī of Jalālu'ddīn Rūmī. Ed. from the oldest manuscripts available: with critical notes, translation & commentary by Reynold A. Nicholson. Vol. 2: containing the translation of the first & second book. London 1960, Book 1, p. 129, v. 2364 [*The bedouin and his wife*]).

In this world the bitter sea and the sweet sea (are divided) – between them is a *barrier which they do not seek to cross*.

Know that both these flow from one origin. Pass on from them both, go (all the way) to their origin!⁷

Wiewohl weniger offensichtlich ist auch Hofmannsthals Ghazel nach dem Prinzip des Oxymorons strukturiert. Aufgebaut ist es ebenfalls auf Gegensätzen wie das «alltäglich Gleiche» und das «Zauberreiche», Sonne und Mondlicht, Sprechen und Schweigen, Traum und Wirklichkeit, Scheidemünze und Bilderquell, Rausch und Erschlaffung. Bei einigen der Bilder handelt es sich um direkte Übernahmen aus Rückerts Ghazel, wie etwa die Sonne, die Rose, das Schweigen, der Gedanke; auch die Vorstellung des kosmischen «Reigens» (V. 19), die von der fünffachen «und«-Anapher bekräftigt wird, verrät ihren Ursprung in Rückerts Bild vom «Ring» der Welten (V. 25). Auch bei Hofmannsthal begegnet man einer geradezu obsessiv eingesetzten Ich-Form – in Rückerts Ghazel wird das Personalpronomen “ich” insgesamt fünfundzwanzigmal, bei Hofmannsthal, in grammatisch variiertes Form, sechzehnmal verwendet. Und wie Rückert setzt auch Hofmannsthal das lyrische Ich mit den unterschiedlichsten Naturerscheinungen in Bezug, um dadurch seine Verwandtschaft mit dem Naturganzen zu signalisieren. Der unverkennbare Vorbildcharakter von Rückerts Ghazel für Hofmannsthal reicht bis zu einer wörtlichen Übernahme. So ist die chiasmatische Formulierung von V. 9f. bei Hofmannsthal: «Zum Traume *sag ich*: “Bleib bei mir, sei wahr!” / Und *zu* der Wirklichkeit: “Sei Traum, *entweiche!*” eine wörtliche Entlehnung aus Rückerts ebenfalls chiasmatisch disponierter Doppelformel: «Zum Stäubchen *sag’ich*: *bleibe!* und *zu* der Sonn’: *entwall!*» (V. 2)⁸.

Ebenso wenig sind die Differenzen zwischen beiden Texten zu übersehen. In der Tat erfährt Rückerts naturmystische Konzeption bei Hofmannsthal eine tiefgreifende Transformation, die ihren pantheistischen Charakter abschwächt und sie im Sinne des Fin de siècle-Ästhetizismus modifiziert. Während bei Rückert das lyrische Ich in den Naturerscheinungen aufgeht, wahrt es bei Hofmannsthal stets die Distanz zu der Naturwelt, über die es artistisch verfügt, um daraus eine zweite Traum-Natur zu kreieren. Im Unterschied zu Rückerts polymorphem Ich besitzt Hofmannsthals lyrisches Ich eine stabile Identität und bildet die Zentralinstanz, um welche sich die von ihm als potentiell ästhetisches «Eigentum» (V. 13) betrachteten Naturerscheinungen gruppieren. Rückerts Zentral-

⁷ Ebd., p. 19, v. 297f. (*The greengrocer and the parrot*).

⁸ Meine Hervorhebung.

formel «Ich bin» wird bei Hofmannsthal zu: «Für mich». Die Verschmelzung des Ich mit der Natur weicht deren Funktionalisierung und Überformung durch den Ästheteten, der die Welt in ein Kunstwerk und in ein Spiegelbild seiner selbst verwandelt. Die Transformation der Alltagswirklichkeit in ein traumhaftes Zauberreich erfolgt durch die poetische Wahrnehmung («Mein Auge», V. 2) und durch das dichterische Wort (V. 11f.). Das, was für die anderen «Scheidemünze» ist, ist für den Dichter ein flimmernd reicher «Bilderquell», der ihm das Tor zum inneren «Zauberreich» öffnet. Gerade in diesem metapoetischen Zug liegt die markanteste Differenz zwischen Hofmannsthal und Rückert.

Während schließlich Rückerts Ghasel eine strukturelle Klimax vom Sonnenstäubchen von V. 1 bis zum All von V. 28 beschreibt, welche die kosmische Expansion des lyrischen Ich schildert, kehrt Hofmannsthals Ghasel kreisförmig in sich zurück. Diese Zirkularität macht erneut deutlich, dass es Hofmannsthal nicht um eine zentrifugale Expansion des lyrischen Ich in das All, sondern eine zentripetale Gruppierung der Naturerscheinungen um den dichterischen Artifex geht, die am Ende auch explizit gemacht wird: «Und einen goldnen Reigen schlingt um mich / Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche» (V. 19f.). Der Umstand indes, dass das lyrische Ich im zweiten Teil zusehends in die Passivität rückt, lässt den Anspruch des Textes als brüchig erscheinen. So räumt V. 14 ein, dass die Erkenntnisfähigkeit des Ich nicht unumschränkt ist («Und lieblich locket, was ich *nicht* erreiche»), während V. 17 signalisiert, dass die Epiphanie nicht durchgehend, sondern lediglich «oft» erfolgt. Es handelt sich um Irritationsmomente, welche den Status des Künstler-Ich relativieren und somit gewissermaßen die Ästhetizismus-Kritik der späteren Lyrik präluieren.

Der Vergleich von *Für mich ...* mit Rückerts «Ich bin ...» hat gezeigt, dass sich Hofmannsthal mit Rückerts Ghaseldichtung nicht nur formal, sondern auch inhaltlich auseinandersetzt. Anstelle von Rückerts Monismus tritt indessen der artistische Dualismus von Alltagswirklichkeit und dichterischem Zauberreich, während die passive Hingabe an jede Naturerscheinung ihrer ästhetischen Überformung zu einer zweiten ästhetischen Realität weicht. Rückerts Naturmystik hat sich bei Hofmannsthal in eine 'Artistenmystik' verwandelt.

Stephanie E. Libbon
(Kent, Ohio)

Impotent Masculinities in Frank Wedekind's «Erdgeist»

The scientific study of psychopathology of sexual life necessarily deals with the miseries of man and the dark sides of his existence ...

Richard von Krafft-Ebing

Abstract

For most of recorded history, the study of impotence fell under the purview of healers. This changed in the late nineteenth century, however, as the works of *avant garde* artists like the German dramatist and social critic Frank Wedekind ushered analyses of this malady into public discourse. In looking first at conditions in Europe during Wedekind's time and then tracing the history of impotence from the Ancient Chinese up to Wedekind's day, this article investigates how Wedekind's representations of impotence emblemized not only his own personal afflictions but a greater cultural malaise.

Late nineteenth century Europe experienced a period of great change and upheaval that brought with it discord and discontent in many realms. Not least among these was the realm of human sexuality. Prompted by discussions surrounding Darwin's theory of evolution, the Women's Movement, and the increasing visibility of the homosexual, a new brand of physicians came to the fore. These sexologists, as they were called, sought to catalogue and categorize a wide variety of sexual anomalies in order to define what they deemed constituted aberrant sexuality and, by extension then, normal sexuality. In investigations centering on male clients, the sexologists found countless deviations from the accepted norm of manliness that had for centuries been emblemized in the strong, dynamic, and virile male, the male who mastered not only himself but also the world around him. In addition to the physical or psychological disorders from which their clients suffered, the sexologists also observed in

these men a reticence and even fear to discuss their ailments. Unlike the Women's Movement, where women themselves brought their issues to the fore as they demanded more equality both publically and privately, the concerns that troubled men, and especially those dealing with their sexuality, were not so readily revealed. To the contrary, the vast majority of men sought to keep their problems and anxieties *vis-à-vis* their manhood hidden from public view. Where they did turn for help and advice was to physicians and psychiatrists like Richard von Krafft-Ebing, Europe's most renowned sexologist. To what extent men were seeking such consultations discreetly can be gleaned from the foreword of the twelfth edition of Krafft-Ebing's pivotal work, *Psychopathia Sexualis* (1939), in which he attributes the commercial success of the earlier editions to the large number of individuals worldwide who found relief in his work. While Krafft-Ebing indicates that it was «men of refined thought and of high social and scientific standing» (viii) who sought his expertise, a quick perusal of the 200-some case studies in *Psychopathia Sexualis* reveals that it was in fact men of the middle class, often civil servants, who made up the majority of his clients.

While men's concerns about their masculinity may have remained largely hidden and unaddressed for generations outside of scientific and medical circles, the *milieu* of late-nineteenth-century Europe did not allow this *status quo* to continue, as this was a period that placed great emphasis on vitality. Along with Darwin's explanation of the dynamic that has come to be called «survival of the fittest» and an emphasis on athleticism and physical fitness, came a resurgent focus on the connection between the inner and outer man. Medical experts began to reassert that a healthy body and a healthy mind were inseparably bound together and, furthermore, linked to a healthy morality. While the idea that there was a link between the corporal, the cerebral, and the spiritual was not unique to the nineteenth century, one already saw the mind-body-soul connection as far back as Plato, the medicalization and more specifically the pathologizing of sex that took place in the latter decades of the nineteenth century brought a new perspective and scrutiny to this connection. A physically fit man was now considered not only corporeally healthy, but mentally stable and morally sound. By contrast, a sick or diseased individual was believed to suffer not only from physical ailments, but also to be mentally and morally corrupt.

The intense promotion of men of physical, mental and moral fitness that came about in Europe at the end of the nineteenth century occurred during a period of rapid nation-building and imperial expansion, an era

when it was believed that men of strong constitutions were needed not only to help create and bolster emergent nations but, as Michael Kane (1999) notes with regard to Germany, were even seen as extensions of the nation. Concurrently, however, this emphasis on the strongman was also a countermeasure, a longed-for antidote, to the general fear that men in late nineteenth-century Europe had degenerated into weak, enfeebled shadows of their forefathers. Unlike those warrior-heroes of the past, who determined their own destinies through mental, physical and spiritual fortitude, the bourgeois male of the late-nineteenth century was seen by many influential writers as a follower, a servant rather than a master. No longer his own man in the sense that he worked for himself and therefore had sovereignty in the workplace, the bourgeois male was now employed by other men and hence bound to the time clock and a supervisor's whims just as much as was his counterpart on the factory floor. Having lost autonomy in the public sphere, he experienced a waning of his influence on the home front as well. Compelled to work outside the home and thus away from the family, the bourgeois male increasingly found himself relinquishing control of his children to his wife. Indeed, as John Tosh (1999) observes, whereas child-rearing literature in the eighteenth century commonly had been addressed to the father, by the latter decades of the nineteenth century it was written overwhelmingly for mothers. Moreover, whereas industrialization had alienated the middle-class male from his work and even estranged him from his home, the political agitation of women undermined his authority still further as the New Woman questioned not only her own role in society, but by extension then his role as well. With a diminishing sense of masculine agency, both public and private, the middle-class male's disenfranchisement grew. At the same time that he was feeling increasingly disempowered and emasculated, sexologists were noting what appeared to be an escalating number of male maladies. Not least among these disorders was impotence – a condition that many saw as endemic to the age precisely for the reasons listed above.

Although late-nineteenth century medicine prompted a reexamination of this disorder from a new pathological perspective, the study of impotence was not something novel to this period. Indeed, as Qaisar Siraj (2008)¹ observes, impotence has a history almost as old as that of mankind, with tales of this condition ranging from the mythological to the

¹ I wish to give a special thanks to Dr. Siraj for generously supplying me with the references to his work «A History of Impotence». These made up a substantial portion of my overview of the history of impotence.

semi-historical to the historical. One sees references to this disorder in Greek myths, in the bible, and in medical texts dating back 3000 years. It is mentioned in the *Huang Ti Nei Ching Se Wen* (*The Yellow Emperor's Classics of Medicine*), one of the earliest recorded Chinese medical texts, probably dating back to the second or third millennium B.C. (Veith 121); in the Kahun papyrus, the earliest surviving medical work of the Egyptians, dating from about 1900 B.C. (Tannahil 65); and in a whole series of clay tablets from the Tigris-Euphrates valley (Biggs 21). In addition to references to impotence, these ancient texts also contain suggested cures for this condition. The Egyptian Papyrus Ebers, a medical document dating from about 1600 B.C., suggests mixing goose dung with the juice and sawdust of trees (Shokeir and Hussein, 2004). Assyrian cuneiform tablets mention a recipe composed of dried lizard and cantharides (Herman 96). In India, drinks made from hemp or sap of thorn-apple seed were thought to offer relief (Gunther 102), as was a hairy pod called a cowage, that, when rubbed on the penis, provoked itching, swelling and throbbing (Edwardes 81). Aphrodisiacs containing animal testes as the essential ingredient are mentioned as cures in the Ayurvedas of the ancient Hindus (Herman 95-96), in the Hippocratic corpus (Brooks et al. 23), and by Nicander in 135 B.C. (Berendes 274). Magical incantations and spells likewise played an important role either in conjunction with other remedies or as cures in their own right. Lastly, sexual aids, devices such as penile bracelets, were also recommended for maintaining an erection.

The purported causes of impotence described in these ancient texts vary as much as the suggested cures. The Indian text *Sambhita of Susbruta*, written around the eighth century B.C., lists congenital factors, praecox, genital diseases, and circumcision, which was believed to diminish or destroy penile sensitivity (Bhishagratna, 1963). The ancient Hindus held that impotence could have psychological causes, or be triggered by intercourse with distasteful women (Herman 95). The Ancient Chinese assumed this condition was brought on by an imbalance between the Yin and the Yang (Ebray, 1993). Although the ancient Scythians attributed their bouts with this disorder to a deity, Hippocrates maintained that there were underlying natural causes – the flabby constitutions of these Scythians and the long periods they spent horseback riding in the cold (Chadwick and Mann 107-108). While many of the ancient texts also attributed impotence to preternatural causes, such as evil charms and spells (Nunn, 1996), the predominant focus was on physical and psychological causes. This would continue to be the case well into the Middle Ages outside of Europe, where one sees texts such as the comprehensive Arabian treatise *The Perfumed Garden*,

written in the beginning of the sixteenth century, attributing impotence to premature ejaculation, hypospadias, microphallus, congenital disorders, degenerative diseases, overindulgence, and a cold temperament (Burton, 1964). This was not the case in medieval Europe, however, where one now saw a strong proclivity to blame supernatural forces and specifically witchcraft for this disorder (Roper, 1991).

While the notion that evil forces were to blame for impotence remained popular well into the seventeenth century in Europe as well as in America, the advent of the Scientific Revolution and the increasing validity of the natural sciences once again brought psychogenic and organic explanations to the fore. In Copland's *Dictionary of Practical Medicine* (1858) for example, one finds the following causes: (1) organic due to hypogonadism, (2) functional as a result of excessive or premature sexual indulgence, masturbation, and smoking, (3) moral or mental impotence due to psychological causes, and (4) constitutional impotence inherited genetically (2:320-322). With the emphasis on sexual pathologies that came into vogue in the latter decades of the nineteenth century, other factors such as homosexuality, venereal disease, and even drug use were now also deemed to cause impotence. Although witches and sorcery were no longer contenders for provoking this malady, women were still considered mitigating factors, especially women who were nymphomaniacs, frigid, or simply too demanding in non-sexual respects. In addition to "problematic" women and the above-mentioned causes, an impersonal, bureaucratic society was now also blamed for man's impotence. As the American neurologist George M. Beard contended throughout his research, but in particular in his essay «The Longevity of Brain-Workers» (1873), the chief victim of this bureaucracy was the office or "brain" worker. Ground down by overwork and mental strain, the brain-worker suffered from a chronic mental fatigue that Beard labeled neurasthenia. While Beard's theory would appear to have allowed men to blame their problems with impotence on the pressures of the modern world, it ironically prevented them from actually doing so, since this lassitude was simultaneously associated with mental weakness, which was itself seen as a sign of an internal defect similar to nervousness, brain disease, and insanity.

At the same time that a lack of virility was seen as a pervasive problem for individual men in the latter decades of the nineteenth century, there was also a general feeling of exhaustion, world-weariness, and a strong sense that Europe had reached the end of an age, a *fin de siècle*. In intellectual and artistic circles this feeling of ennui gave rise to the Decadence movement – a predominantly French and English phenomenon whose

themes and motifs satirically addressed the decay of culture in general and the decline of the bourgeois class in particular. Spanning the period from approximately 1880 to World War I, the movement was a conservative reaction to feminism and socialism in that it clung, as Jennifer Birkett (1995) observes, to traditional concepts of authority, hierarchy, and power. Simultaneously, however, Birkett notes it was also a perverse reaction to conventional values in that it portrayed the male as the thwarted virtuous spirit, who, devolving into an exemplar of neurotic impotence, found himself combating forces that perverted his desire into fetishism, violence, incest, torture, homophobia, murder, and madness (Birkett 222-223). Reflecting these perversions, the literary characters portrayed by the late-nineteenth-century Decadents frequently suffered from disease, dysfunction and despair as they expressed ineptitude, decadence, and failure.

While not a Decadent *per se*, as this movement never truly gained foothold in the German-speaking countries, Frank Wedekind was nonetheless influenced by and expressed many of the same ideas espoused by these artists. Like those of the Decadents, Wedekind's works are replete with the sexually deviant, the pathological, the psychosomatic, and the sterile. In contrast to the Decadents, however, Wedekind's works also reference those individuals (the sexologists, criminologists, psychiatrists, and others) who studied these anomalies. It was not by chance that Wedekind's dramas often included references to these professionals or that his images of disease and deviance fit so closely with the medical treatises of his day. With both his father and older brother making their livelihoods as physicians, medical discourses were not unfamiliar to Wedekind. Aside from family members, Wedekind also had friends in the medical profession. One friend, Elias Tomarkin, had become a bacteriologist, another, Leopold Fröhlich von Brugg, a psychiatrist who had once allowed Wedekind to accompany him on a tour of a mental institution (Wedekind, *Briefe* 1:131). Among his acquaintances Wedekind counted Karl Vogt, the famous German craniologist who was not only a school friend of his father's (Wedekind, *Briefe* 1:29-30), but also a long-time friend of Emma Herwegh, one of several older women who influenced Wedekind's literary career. Through his connection with yet another older woman, Henriette Gotthelf, Wedekind came into contact with Leopold von Sacher Masoch, the Austrian lawyer and writer best known for the erotic perversions he described in his literary works and that later bore his name. Finally, through a letter to his brother Armin, written in 1892, we know that during his sojourn in Paris, Wedekind also became acquainted with Max Nordau, the Hungarian physician and social critic who was at that time

working on his famous two-volume study *Entartung* (1896) (Wedekind, *Briefe* 1:229).

That Wedekind was himself an avid reader of medical works and especially those that dealt with sexual deviance and disease is clear from many sources. In his three-volume study of Wedekind and his works, his biographer, Artur Kutscher (1922-31), notes that Wedekind was influenced by the Italian neurologist and physiologist Paolo Mantegazza's *Die Physiologie der Liebe* (1877) and *Die Hygiene der Liebe* (1877), the French neurologist and scholar of male hysteria Jean-Martin Charcot's *Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems* (1886), and the works of the German psychiatrist Albert Moll. In his diaries Wedekind makes several references to reading Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* and the German internist Felix von Niemeyers' *Lehrbuch der speciellen Pathologie und Therapie mit besonderer Rücksicht auf Physiologie und pathologische Anatomie* (1863). In one of his many notebooks, Wedekind lists the famous Italian criminologist Cesare Lombroso's *Genie und Irrsinn* (1887) as one of his most cherished texts (Kutscher 1:81). Finally, from his library holdings we know that Wedekind owned a copy of the German gynecologist and anthropologist Hermann Ploss's *Das Weib* (1885), which, Elisabeth Boa observes, offered Wedekind a cross-section of medical and anthropological opinions (185). While critics have long noted that a great deal of Wedekind's work comes from personal experiences as well as those of friends and family, much of what he develops in his dramas also comes from the sources mentioned above, and in particular, as Rolf Kieser (1990) observes, from the case studies found in Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis*. This is particularly the case with *Erdgeist* (1895), the first of Wedekind's two Lulu plays, where Wedekind addresses, among other sexual disorders, various forms of impotence.

Like the Decadents, Wedekind believed that Europeans were no longer living in a robust age and that this lack of vitality was due in large part to a bourgeois class that sought to restrain sexual impulses in order to define itself as more civilized and moral than other cultures and classes. To counter this *bürgerliche Moral*, as Wedekind sarcastically labeled these prudish pieties, he proposed a new way of life which he believed would reawaken the most vigorous of human drives. This *menschliche Moral*, as Wedekind called it, was not a morality *per se*, but instead an expression of the life force he believed to be missing from modern society. Viewing sexuality as the most rejuvenating of human drives in that it held within it the primal instinct for life, Wedekind championed a more open expression thereof as a means for fostering his *menschliche Moral*. Unlike many of his

contemporaries, however, Wedekind did not see a rejuvenating sexuality in terms of procreation. For Wedekind, the reinvigoration of mankind would not come about by fathering more offspring, but rather by reawakening the life-affirming energies which the strictures of bourgeois morality had for too long repressed and denied.

How to incorporate his *menschliche Moral* into a society that was the antithesis of an instinctual lifestyle was a task that would occupy Wedekind throughout his career as each play he wrote would present a different scenario for meshing his instinctual imperative with the social norms of his day. While each work would eventually present a failure to attain this goal, nowhere does one see more clearly than in his Lulu plays, and in particular in *Erdgeist*, the first of these plays, the clashes that would occur when Wedekind's *menschliche Moral* would meet society's *bürgerliche Moral*. In *Erdgeist*, as the title itself suggests, Wedekind pits a female life force, wild, elemental and amoral in nature, against debilitating social conventions as they are expressed in men who suffered from morbid masculinities. In the conflicts that arise between his protagonist's primordial drives and the pretentious moralities of bourgeois society as they are projected onto her by the men in this work, Wedekind challenges the images of womanhood that real women were expected to emulate. Concurrently, by portraying his male characters as pillars of society and hence as supposed bastions of manhood but presenting them as satirical caricatures thereof, Wedekind likewise exposes the fallacious nature of these social representations.

In order to emphasize the enigmatic and suprahuman qualities of his female protagonist, Wedekind provides her with as little history as possible. Other than her name, Lulu, which she herself states «klingt ... ganz vorsündflutlich» (Vinçon 36), we know nothing significant about her background until she meets her benefactor, Dr. Schön, at the age of twelve. Even then, with the exception of a few minor references to Lulu's formative years under Schön's tutelage, we learn little else about her until Schön marries her off first to one ill-suited husband and then another. Within these marriages, Lulu's identity continues to remain intangible as each husband not only does not see her for what she truly is, but instead tries to project onto her that which he wishes her to be. By exposing the precarious nature of these *Wunschbilder* by which these men try to define not only Lulu but by extension then themselves as well, Wedekind submits his critique of both the institution of marriage and bourgeois society as he deconstructs the various masks worn by these "pillars of society", as well as the masks they attempt to superimpose onto Lulu.

This deconstruction begins with Lulu's first husband, the wealthy but

aging doctor and medical councilor Goll. Here, in her role as a child-bride, Lulu represents not only the image of woman naïve and innocent enough to be molded into whatever her husband desires, but as such, an unthreatening creature who lacks any resistance to the particulars of masculine desire. Goll expresses this same contention himself in the original manuscript when he tells Schöning (as Wedekind initially named Schön): «Ich liebe, wissen Sie, das Unfertige – das Hülflose – dem ein väterlicher Freund noch nicht entbehrlich geworden. Es weiß Einen wenigstens nicht zu kontrollieren» (Vinçon 11). Despite the appeal of innocence and acquiescence, the image of the childlike woman also carried with it an inherent threat, since it was generally believed that this kind of woman had neither the intellectual faculties to tell right from wrong nor the self-control to restrain her more instinctual urges. Given these shortcomings, general consensus mandated that the male, as the woman's guardian, be the one to regulate both her body and her behavior. With Goll portrayed as too old to actually consummate his marriage, the most he can do is enjoy his young bride vicariously in a voyeuristic manner. Understanding, however, that his wife requires more than mere visual appreciation, Goll must keep constant watch over Lulu to protect his own interests. In as much as Lulu is a prisoner of his gaze, so too then is he a prisoner of this very same gaze as his doubts and fears force him to keep up what Mark Breitenberg calls a «specular vigilance» (148) over his bride. Trapped by his own insecurities and distrust of Lulu's inherent nature, his desire to possess leads to a state of being himself possessed. Indeed, as Wilhelm Emrich observes, «Indem er sie derart zu seinem Objekt macht, wird er selbst zu ihrem Objekt. Argwöhnisch muß er sie bewachen. Aber der Bewachende ist an die Bewachte gebunden. Der Herrschende wird zum Opfer der Beherrschten. Seinen Besitz kann er in Wahrheit niemals besitzen» (213). The extent to which Goll is the victim of his own fears and insecurities *vis-à-vis* his manhood becomes clear when he encounters Schön and the latter's son, Alwa, at the atelier where he is having Lulu's portrait painted. Invited to join the two men for the opening of Alwa's play, Goll must choose between accepting the offer and leaving his wife unsupervised with the painter Schwarz or declining it and consequently exposing his fears of being cuckolded. Caught between two evils, Goll opts to protect the image of his manhood rather than to remain behind guarding Lulu. His death by heart attack is triggered when he returns from the theater and catches Lulu and Schwarz *in flagrante*. At this moment, it is not only the fidelity of his wife that he has lost, but perhaps more importantly, the loss of face relative to his own manhood. The insult that is added to this

injury is that his wife's seducer is both much younger and more virile, and thus appears to exemplify those traditional masculine characteristics lacking in Goll. In dying Goll delivers the final strike against his manhood himself as he underscores that he does not have the strength of will or body to withstand the shock of his wife's betrayal and his own disgrace.

After Goll's death, Schön marries Lulu off to Schwarz. Ironically, in this second marriage, Schwarz envisions Lulu first as a virgin-bride who has no sexual experience of her own and then as a "proper" housewife who has no sexual urges of her own. In this marriage, Lulu is no longer the prized possession of a man's erotic gaze, as she was with Goll. Instead, she is now simply one of the many opulent objects Schwarz accumulates to reflect his success as a society portraitist. Unlike Goll, who recognized and vicariously enjoyed Lulu's sexual endowments, Schwarz, is totally oblivious to these qualities as he sees in Lulu only the muse that inspires his paintings. His complete disavowal of her sexual nature as well as his own disinterest in sex, other than to impregnate Lulu, addresses, on the one hand, society's contention that the respectable lady was sexless, and, on the other hand, the notion that connubial relations with one's wife existed to propagate children; sex for pleasure was to be obtained elsewhere and then only seldom. Unlike Goll, who recognized Lulu's talents for the erotic and was himself a carnal creature, Schwarz has no comprehension of, let alone appreciation for Lulu's gifts in this respect. Furthermore, despite the fact that he pursued Lulu and that she gave in to his advances while still married to Goll, it is inconceivable to Schwarz that Lulu might not be the dutiful, faithful housewife he envisions her to be. Unlike Goll, whose downfall is brought about when his fears of being cuckolded come to fruition, Schwarz' downfall comes when his illusions of Lulu's purity are shattered. As Carola Hilmes remarks: «(i)n dem Augenblick, in dem ihn Dr. Schön über die wirkliche Lage aufklärt, ... wird [er] damit zum Opfer seiner eigenen enttäuschten Phantasien. Die verhängnisvolle Ent-Täuschung beruht dabei auf einer vorgängigen Selbsttäuschung, nämlich der blinden Fixierung auf das Bild der reinen Frau» (160). Unable to come to terms with Lulu as a sexual creature, let alone one who has been having an affair with Schön, Schwarz commits suicide by slitting his throat with a razor. The greater cruelty of Schwarz' death compared to Goll's indicates, as Boa observes, «a more vicious attack on Schwarz's sentimental moralism than on Goll's consciously exploitative hedonism» (83). Indeed, as Boa continues, «Lulu's preference for Goll indicates that she shares her creator's judgment on this matter, and reflects the general thrust of Wedekind's attack on morality» (83).

It is in Lulu's third husband, Schön, however, that Wedekind's sharpest criticism comes across. In this figure Wedekind depicts the hypocrisy of a society that knowingly and readily forces woman into the role of either Madonna or whore. Although Schön has no qualms about having an affair with Lulu during her marriage to Schwarz, once he realizes this intrigue could become public knowledge and threaten his own engagement, he attempts to end it. In this figure, then, Wedekind criticizes what Wolf Dietrich Rasch calls «(e)ine Gesellschaftsmoral, die sexuelle Aktivität zugleich erstrebt und verdammt, genießt und verachtet, heimlich praktiziert und öffentlich diffamiert» (411). Despite the fact that Schön recognizes Lulu's erotic nature and has taken advantage of it himself many times even prior to her marriage to Goll, he refuses to marry her because of it. While he concedes the hypocrisy of this stance, he nonetheless chooses to maintain it. Unlike her previous two husbands, who either did not recognize her carnal side or recognized only that, Schön is able to envision Lulu as both an erotic being and a bourgeois housewife. Despite his ability to integrate these supposedly contradictory images of womanhood, and his attempts to persuade Schwarz of the advantages of such a spouse, Schön does not want such a woman for his own wife and thus relegates Lulu to the realm of the purely sexual. Now in sharp contrast to the downfalls of Goll and Schwarz that came from their own failures to control Lulu and thus to live up to the bourgeois ideals of manhood, it will be Lulu who instigates Schön's destruction. Spurned by his rejection as well as his attempts to objectify her in front of his fiancée, Lulu refuses to keep the impropriety of their affair secret. Taunting him, she underscores the extent to which he is enslaved by her and hence too weak to break off their relationship.

Wo ist Ihre Energie? – Sie sind seit drei Jahren verlobt. Warum heiraten Sie nicht? – Sie kennen keine Hindernisse. Warum wollen Sie mir die Schuld geben? ... Seien Sie doch ein Mann. – Blicken Sie sich einmal ins Gesicht. – Sie haben keine Spur von Gewissen. – Sie schrecken vor keiner Schandtat zurück. – Sie wollen das Mädchen, das Sie liebt, mit der größten Kaltblütigkeit unglücklich machen. – Sie erobern die halbe Welt. – Sie tun, was Sie wollen – und Sie wissen so gut wie ich – daß ... Sie zu schwach sind – um sich von mir loszureißen. (Wedekind, *Stücke*, 139, 141)

Just how inseparably bound to Lulu Schön is becomes clear when she triumphantly dictates to him the letter that breaks off his engagement. While the phallic and therefore emasculating nature of this action is obvious, the fact that Schön is an important newspaper man who makes his living by the pen, gives this act even greater significance. By controlling

his pen, Lulu demonstrates to Schön that she commands two key features that define him as a man – his word and his will. Unable to keep up appearances, Schön can no longer make an advantageous marriage. As his pretentious posturing crumbles before Lulu's greater sexual power, he consents to marry her, but for Lulu this acquiescence comes too late. Because he, of all men, could recognize and appreciate the vitality of her nature but chose nonetheless to let society's norms dictate his actions, his hypocrisy is to be all the more despised as he lives in what Emrich calls a «dauerndem Selbstwiderspruch» (218). «[S]ein "Geist" ist im Grunde nichts anderes als der Geist ... [der] Gesellschaft selbst, deren Ideale er zwar als ideologische Tarnungen durchschaut, deren Wirklichkeit er aber um so rücksichtsloser lebt und verkörpert» (Emrich 212). Contrary to the relationships she had with her two previous husbands, Lulu's marriage to Schön will now be one of deliberate artifice and emasculation as she has sundry affairs, including one with his son. Cuckolding him publically to the extent that she brings her lovers into their marriage bed, Lulu not only strips Schön of any remnants of the bourgeois affectations behind which he might have hidden, she also destroys any vestiges of manhood to which he might have clung. Like her two previous husbands, Schön dies, but this time at the hands of Lulu, who shoots him to death with his own revolver. As with the pen previously, the phallic connotations here cannot be overlooked. The fact that Schön has readily given Lulu this weapon, albeit in an attempt to supposedly force her into suicide, adds yet more significance to this act. Whether Schön is making one final effort to impose his will on Lulu and thus regain control of his own life and manhood, or whether he is conceding defeat and staging his own murder, is unclear. Whatever his motivations for placing his weapon into Lulu's hands, in doing so Schön surrenders to her not only his manhood but his life as well.

While each of Lulu's husbands attempts to project a specific image of woman onto her, they also attempt to live up to a specific image of masculinity themselves. Goll is a well-respected physician who has risen high enough in his field to have become a medical consultant; Schwarz has become a well-known, well-paid society painter; and Schön is an important, influential newspaper man – in fact, Editor-in-Chief. Each in his own right has become a man of means, of prestige, and hence of power. But there is a sharp incongruence between their public personas, which demand respect and esteem, and their private lives, where each projects onto Lulu an image of womanhood meant not only to constrain *her* true nature, but simultaneously to help shield *his* own debilitated masculinity. Indeed, as Gerald Izenberg notes, «Lulu supplies, in fantasy at least, what each

male lacks for his sense of masculinity» (56). It is, however, more than a «sense of masculinity» that is lacking in these men, but in fact the ability to function sexually as men, as Wedekind depicts each of Lulu's husbands suffering from different forms of impotence.

To what extent Wedekind is indebted to the medical discourses of his day, but in particular to Krafft-Ebing, becomes clear when one analyzes the various forms of sexual dysfunction from which each of these men suffers. Borrowing heavily from research done by Lombroso, Darwin, Ploss and Mantegazza, Krafft-Ebing catalogued a multitude of sexual perversions, labeled them according to psychological or physical origins, and then cited over 200 case histories as examples of each of these anomalies in his pivotal work *Psychopathia Sexualis*. In discussing the causes of impotence in this work, Krafft-Ebing identifies both psychical and somatic factors. Under the former, he lists emotional factors such as disgust, fear of contagion, and even fear of impotence itself. Furthermore, Krafft-Ebing notes that psychical impotence can be found in men «who have an unconquerable antipathy to women» (50), who suffer from *sexual anaesthesia* (absence of sexual instinct), and men with perverse sexual instincts, such as masturbators, homosexuals, or effeminate men. Under somatic influences, he lists overstimulation of the genitals, which leads to a desensitizing thereof; diseases, such as gonorrhea and diabetes; poisons that affect the central nervous system; injuries, such as paralysis and other neurological damage that hinders stimulation; abuse of various substances such as alcohol and morphine; degenerative anomalies that have been inherited; and age-related impotence.

It is this latter form of impotence that Wedekind presents in Lulu's first husband Goll, who, in addition to being unable to consummate their marriage, exhibits other signs Krafft-Ebing attributes to this form of sexual deficiency. In addition to impairing the act of coitus itself, Krafft-Ebing notes that age-related impotence takes its toll on the sufferer psychically and emotionally and that it is often accompanied by an age-related dementia and moral depravity that leads the sufferer to turn to children for sexual satisfaction.

The first objects for the attempts of these senile subjects of brain atrophy and psychical degeneration are children. This sad and dangerous fact is explained by the better opportunity they have in succeeding with children, but more especially by a feeling of imperfect sexual power. Defective sexual power and greatly diminished moral sense explain the additional fact of the perversity of the sexual acts of such aged men. They are the equivalents of the impossible physiological act. (Krafft-Ebing 58)

Although Goll does not necessarily display signs of dementia, in having his housekeeper treat Lulu as a child to the extent that she even bathes and dresses her, and then he himself commanding that Lulu dance suggestively for him while he directs her with a whip, Goll expresses the pedophilic traits of moral depravity Krafft-Ebing attributes to those suffering from age-related impotence. Additionally, Goll's penchant for using the whip indicates a sadistic proclivity that Krafft-Ebing also attributes to certain forms of impotence. «If the sadist is psychically or spinally impotent, as an equivalent of coitus there will be noticed ... flagellation (of women ... [or] whipping of school children)» (Krafft-Ebing 53).

Unlike Goll, whose impotence expresses itself in a pronounced physical debility, Schwarz' impotence is what Krafft-Ebing describes as psychological in nature in that it has its origin in a reticence to have sex. While Wedekind presents Schwarz' inexperience in the original manuscript as due to a lack of courage and Schwarz even tells Lulu, «mir fehlt der rechte Muth zum Leben – zum Lieben» (Vinçon 29), by the 1895 version, Wedekind morphs this timidity into an outright fear of sex when he has Schwarz state, «[i]ch bin dem Glück nicht gewachsen. Ich habe eine höllische Angst davor» (Wedekind, *Stücke*, 106). That this fear of sex is specifically a fear of sex with women, what Krafft-Ebing labels *horror feminae*, is made clear in Lulu's observation «[E]r [hat] nie in seinem Leben das Bedürfnis gefühlt ..., mit Frauen zu verkehren ... Er hat Angst vor Frauen» (Wedekind, *Stücke*, 115). There may be more to Schwarz' fear than meets the eye, however, or than Schwarz may be willing to admit. In explaining his lack of courage in the original manuscript, Schwarz refers to himself as «eine alte Jungfer» (Vinçon 29). While this outdated form of *Jungfrau* explains his status as a virgin and thus as inexperienced, the fact that Wedekind employs the feminine form of this word instead of the masculine term, *Jüngling*, suggests another possible reason why Schwarz might be reticent to have sex with Lulu. In his analysis of impotence, Krafft-Ebing indicates that *sexual anaesthesia* may be triggered not only by a disinterest in or fear of sex, but additionally by homosexuality or effeminate tendencies, which Krafft-Ebing categorizes under *antipathic sexuality*. Whether Schwarz' reticence to have sex with Lulu is due to a lack of courage, fear of women, or one of these latter causes, Lulu's reproach «Sie sind kein Mann» (Vinçon 27) underscores the lack of masculinity she sees exemplified in this flaw. Whereas in the original manuscript Lulu makes this acerbic remark to Schwarz privately and bases it solely on his personal characteristics, by the 1895 version she expands her disparaging observation to encompass his career as well when she tells him «Ein Mahler ist doch auch eigentlich

gar kein Mann» (Wedekind, *Stücke*, 96). That Lulu ridicules Schwarz thus in front of both Goll and Schön, who have themselves been denigrating his artistic talents, makes Schwarz' emasculation all the more severe and punishing.

With Lulu's third husband, Schön, Wedekind portrays yet another type of impotence. Represented initially as a very powerful, virile man and the only one of her three husbands to have fathered offspring, Schön is a man whose impotence is not due to age, as we have seen with Goll, or psychological, as with Schwarz, but is instead the result of morphine dependence. While this detail is dropped from the later versions of the Lulu plays, in the original manuscript Wedekind stresses that Schön(ing)'s addiction interferes not only with his sex life but, as the following scene reveals, even with his will to continue dominating and controlling Lulu.

- Lulu:* Willst du denn nicht wieder mal ...
Schöning: Was denn?
Lulu: Was denn anders. – Du mußt mich binden und peitschen.
Schöning: Umsonst!
Lulu: Bis Blut kommt. – Ich schrei nicht. – Ich beiße auf mein Taschentuch.
Schöning: Es ist Hopfen und Malz verloren.
Lulu: (*läßt ihre Hand über sein graues Haar gleiten*) Aber warum vergiebst du mir denn dann nicht?
Schöning: Das ist das Morphium.– Weil ich dabei zu Grunde gehe ... Ich war immer wie ein Vater zu dir.– Jetzt erst recht. (Vinçon 68)

While Schön(ing)'s inability to take up this role clearly points to his drug-induced impotence, the fact that it is Lulu and not Schön(ing) who attempts to initiate sex further underscores his loss of manhood. Given Lulu's own desires, the true extent of Schön(ing)'s impotence can now be seen in the fact that he not only exhibits a loss of physical desire, but also a lack of emotional and psychological motivation. In contrast to Lulu's previous two husbands, in Schön(ing) we now observe a double-impotence, so to speak, as he illustrates the worst of both Goll and Schwarz – the inability to have sex with Lulu, on the one hand, and the inability to desire it with her, on the other.

In addition to their impediments where the sex act itself is concerned, Lulu's husbands also lack other masculine characteristics and thus represent, as Izenberg states, «Wedekind's diagnostic chart of the infirmities of bourgeois masculinity at the end of the nineteenth century» (56). Goll is a fat old toad of a man and thus fails to live up to the physical ideal of male beauty; Schwarz lacks the courage to live a self-determined life and hence

cannot live up to the ideal of strong will; and Schön, while initially appearing to have what the other two men lack, nevertheless succumbs to the vagaries of addiction and thus allows not only the morphine to master him, but Lulu as well. Additionally, despite the façades of power and prestige each man projects outwardly, all are failures where other men are concerned since none of them are able to protect Lulu and hence their own masculinity from the onslaught of male rivals. In a society that defined a man not only by his capacity to possess a woman but also by his ability to control and keep her, these men come up short. With none of Lulu's husbands able to ensure her fidelity and therefore to secure their own faltering masculinities, they are no longer able to mask the fact that they are incomplete men. This exposure of their inadequacies serves in turn to fracture their precarious sense of manliness yet further as it reveals what they have all sought so desperately to hide – their deficiencies as men.

That each of Lulu's husbands lacks a significant portion of that which was upheld as the idealized notion of masculinity speaks not only to their own individual infirmities or the precarious position of bourgeois men in late-nineteenth-century Europe, but also to Wedekind's own personal fears and failings, since his characters invariably express facets of his own fragile masculinity. The impotencies of Lulu's husbands, which are at once physical, psychological, and metaphorical for a greater social malaise, reflect Wedekind's own struggles with this disorder. As his diaries reveal, impotence was a chronic problem for Wedekind during the initial writing of his Lulu plays, and, as Alan Best (1975) suggests in referring to the following quote from Tilly Wedekind's autobiography, may have continued to be a problem for him in his own marriage: «Er beschäftigte sich damit [Liebes- und Eheleben] theoretisch, aber tatsächlich spielte es gar keine so grosse Rolle bei ihm ... er war vor allem in Sorge, sein Partner, also ich, könnte anspruchsvoll sein» (100). In addition to this debility, Wedekind experienced other difficulties *vis-à-vis* his manhood that are likewise reflected in his male characters. Like Schwarz, Wedekind often found it difficult to cope sexually with adult women, and like Goll, found himself drawn to very young girls.

The similarities between Wedekind and his characters do not stop with his physical and psychological conditions, but carry over to his marital relations as well. Like his father before him, Wedekind chose his spouse not from the middle-class *milieu* of women born and bred to be housewives, but instead from the artisan community. What attracted both men to their future spouses were their vivacious, independent natures. Ironically, what

would then trouble both men in their wives would be these very same qualities. At the same time that Wedekind's relationship with Tilly replicated that of his parents, it also duplicated that of Lulu and her husbands. As Tilly relays in her autobiography, once they were married, Wedekind, like Schwarz, had little interest in sex. Like Goll, however, he was insanely jealous and possessive and obsessed constantly over the fidelity of his young wife, who was nineteen years his junior. Echoing Schön's stance, Wedekind was able to appreciate Tilly's independent, unconventional nature when he first met her, but in a wife he wanted a more traditional spouse – a devoted wife and mother who would raise the children and tend the home. As Tilly herself bemoans, Wedekind wanted «einen streng korrekten, bürgerlichen Haushalt» (124). Although he was not so conservative that he compelled Tilly to give up her career in the theater, Wedekind was insecure enough both as an artist and a man that he confined her acting solely to his own plays. Despite spending his whole career advocating a more liberal sexuality as a way to rejuvenate society, when it came to his own personal life and to protecting his own fragile sense of masculinity, Wedekind readily rejected his idealized *menschliche Moral* in favor of the *bürgerliche Moral* he had for so long vilified as antithetical to life.

Wedekind's anxiety *vis-à-vis* his own masculinity was not only an expression of his own personal demons, but very much a reflection of his times as well. Haunted by images of lost virility and emasculated men, Wedekind advocated a revitalizing of his age by championing a remasculinizing of his society. Like Krafft-Ebing and others whose works he incorporated into his own, Wedekind saw the malaise of his world, the *mal du siècle*, as a reflection of a society that had lost its regenerative force. That Wedekind took his cues from Krafft-Ebing and other social scientists who attributed much of this degeneration to inherited disorders and “diseases of modernity” such as neurasthenia and male hysteria can be seen throughout his vast *œuvre* where he repeatedly depicts these and other debilitating ailments and in particular those that result from sexual aberrations. In sharp contrast to popular opinion and mainstream medical thought, which maintained that society's decay was prompted by increased licentiousness and depravity, Wedekind asserted that just the opposite was true. For him, the decadence he saw all around him was not the result of lax ethical standards, as the purity leagues were asserting, but instead due to an overly restrictive moral code that had warped mankind's true nature into something deviant and degenerate. For Wedekind, the revitalization of society would not come about by curbing one's baser drives, but instead by giving them freer rein.

Although Wedekind placed great emphasis on a more liberal sexuality for both men and women (at least outside his own bourgeois marriage), this was not to say that he believed in emancipation for women in other respects. Despite critical interpretations that have understood Wedekind as an advocate for women (Hibberd, 1984; Völker, 1965; Rasch, 1969), as someone who advanced many of the same ideas espoused by the First Women's Movement (Lorenz, 1976), or as an artist who identified with the feminine (Izenberg, 2000), Wedekind remained very much in lockstep with the patriarchy of his times. While his works are replete with highly erogenous women, these female characters were a means to an end and nothing more. As much as Nietzsche's superwoman was to serve his superman, so too were Wedekind's sexually vibrant women meant to service his men. In contrast to Nietzsche's superwoman, whose role was to bear the next generation of supermen, Wedekind's sirens were not to be mothers or necessarily even wives, but instead to be what Carl R. Mueller calls the «lure and the allure» (18), the sexual conduits through which his male characters would reconnect to their more primal instincts and hence return to their true masculine natures. As such, Wedekind's sexually dynamic women were the tools but not the telos of his *menschliche Moral*. The freedom that could come from living a more vibrant lifestyle was to be gained through the woman, but not for the woman. This is particularly true for Lulu, who, the ringmaster tells us in the Prologue to *Erdgeist*, is «[d]as wahre Tier, das wilde, schöne Tier» (Wedekind, *Stücke*, 81). Beautiful as she might be, vibrant as she might be, she is nonetheless a beast, and one in fact in search of a master. Given a choice between the whip-yielding Goll who was physically impotent but nevertheless erotic and the banal Schwarz who could function sexually but had no interest in doing so, Lulu readily chooses Goll. That it is ultimately only Schön, however, whom she desires and only Schön whom she professes to love, makes it clear that Lulu wants the man strong enough – physically, mentally, and spiritually – to dominate her and bind her to him. That her first two husbands lacked the physical or mental fortitude to carry out this task, and that Schön opts in the end to choose conventional morality and morphine over vitality, speaks not to a failure on Lulu's part to entice the men to the more elemental, vibrant lifestyle of the Earthspirit, but rather to the men themselves and the times in which they lived.

Wedekind wrote his works during a period when rapid industrialization, increased urbanization, and technological concentration were, as Michael Kimmel observes, «creat[ing] a new sense of an oppressively crowded, depersonalized, and often emasculated life» (83). The Women's

Movement, the increased visibility of the homosexual, and the sexologists' investigations into male maladies exacerbated this sense of impotence still further as they exposed the precarious nature of masculinity. While Wedekind attempted, through his literary works, to map a path back to what he envisioned had been more robust times and more vigorous men, it would be the outbreak of hostilities in 1914 that would appear to offer ordinary men a panacea for their sense of powerlessness. Ironically, as these men marched eagerly off to war, envisioning themselves becoming warrior-heroes and thus recouping their worth as men, they could not foresee to what extent this conflict would shatter not only their hopes and dreams, but, in many cases, their minds and bodies as well, thus leaving them even more hopelessly debilitated and impotent than ever before.

Works Cited

- Beard, George M. «The Longevity of Brain-Workers». *The Public Health Papers and Reports*, Vol. 1. 1873. 54-69. Web. 14 May 2012. <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2272666/?page=1>>
- Berendes, Julius. *Die Pharmacie bei den alten Culturvölkern: Historisch-kritische Studien*. Halle: Tausch u. Grosse, 1891. Print.
- Best, Alan. *Frank Wedekind*. London: Oswald Wolf, 1975. Print.
- Biggs, Robert D. *Sà.zi.ga, Ancient Mesopotamian Potency Incantations*. New York: J.J. Augustin, 1967. Print.
- Birkett, Jennifer. «Decadence». *The New Oxford Companion to Literature in French*. Oxford: Clarendon Press, 1995. Print.
- Boa, Elisabeth. *The Sexual Circus: Wedekind's Theatre of Subversion*. Oxford: Basil Blackwell, 1987. Print.
- Breitenberg, Mark. *Anxious Masculinity in Early Modern England*. New York: Cambridge UP, 1996. Print.
- Brooks, Chandler et al., *Humors, Hormones, and Neurosecretions: The Origins and Development of Man's Present Knowledge of the Humoral Control of Body Function*. New York: SUNY Press, 1962. Print.
- Chinese Civilization: A Sourcebook*. 2nd ed. Ed. Patricia B. Ebray. New York: The Free Press, 1993. Print.
- Copland, James. *A Dictionary of Practical Medicine*. Vol. 2. London: Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts, 1858. Web. 14 May 2012. <<http://books.google.com/books?id=kvhIgyYuMCgC&pg=PA322&1pg=PA322&dq=copland+dictionary+impotence&source=bl&ots=beoYqeL5xB&sig=TbEiKYfhi3ZuuglMaITDegDI3jI&hl=en&sa=X&ei=-6JST8XQBM260QHHz8i0DQ&ved=0CDsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>>

- Edwardes, Allen. *The Jewel in the Lotus: A Historical Survey of the Sexual Culture of the East*. New York: Julian Press, 1959. Print.
- Emrich, Wilhelm. «Wedekind – Die Lulu-Tragödie». *Das deutsche Drama: Vom Barock bis zur Gegenwart*. Ed. Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel, 1962. Print.
- Herman, J.R. «Impotencia through the Ages». *Journal of the American Society of Psychosomatic Dentistry & Medicine*. 16.3 (1969): 93-99.
- Hibberd, J.L. «The Spirit of the Flesh: Wedekind's Lulu». *The Modern Language Review*. 79.2 (1984): 336-355. Print.
- Hilmes, Carola. *Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der Nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990. Print.
- Izenberg, Gerald. *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. The University of Chicago Press, 2000. Print.
- Kane, Michael. *Modern Men: Mapping Masculinity in English and German Literature, 1880-1930*. London; New York: Cassell, 1999. Print.
- Kieser, Rolf. *Benjamin Franklin Wedekind: Biographie einer Jugend*. Zürich: Arche, 1990. Print.
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. 2nd ed. New York: Oxford UP, 2006. Print.
- Krafft-Ebing, Richard v. *Psychopathia Sexualis: A Medico-Forensic Study*. Trans. Victor Robinson. New York: Pioneer Publications, 1939. Print.
- Kutscher, Artur. *Frank Wedekind, sein Leben und seine Werke*. Vol. 1. München: Georg Müller, 1922-31. Print.
- Lorenz, D.C.G. «Wedekind und die emanzipierte Frau. Eine Studie über Frau und Sozialismus im Werke Frank Wedekinds». *Seminar*. 12.1 (1976): 38-56. Print.
- The Medical Works of Hippocrates*. Trans. J. Chadwick and W.N. Mann. Oxford: Blackwell. 1950. Print.
- Mueller, Carl R. *The Lulu Plays*. Lyme, Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1967. Print.
- Nunn, John F. *Ancient Egyptian Medicine*. Norman: University of Oklahoma Press, 1996. Print.
- The Perfumed Garden of the Shaykh Nefzawi*. 1886. Trans. Richard F. Burton. Ed. Allan Hull Walton. New York: Putnam, 1964. Print.
- Pharus III. *Frank Wedekind: Die Büchse der Pandora: Eine Monstrettragödie*. Ed. Hartmut Vinçon. Darmstadt: Jürgen Häusser, 1990. Print.
- Rasch, Wolfdietrich. «Sozialkritische Aspekte in Wedekinds Dramatischer Dichtung: Sexualität, Kunst und Gesellschaft». *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 1969. 409-26. Print.
- Roper, Lyndal. «“Wille” und “Ehre”: Sexualität, Sprache und Macht in Augsburger Kriminalprozessen». In *Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit*. Eds. Heide Wunder & Christina Vanja. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 43-68. Print.

- Shokeir, Ahmed and Mahmoud Hussein. *International Journal of Impotence Research*. 16 (2004): 385-388. Web. 14 May 2012. <<http://www.nature.com/ijir/journal/v16/n5/full/3901195a.html#aff2>>
- Siraj, Qaisar Hussain. «A Short History of Impotence». Knol. 2008 Aug 1. Web. 14 May 2012. <<http://knol.google.com/k/a-short-history-of-impotence>>
- The Susruta Samhita*. Trans. and Ed. Kaviraj Kunjalal Bhishagratna. Calcutta: Bharat Mihir Press, 1907-1916. Web. 14 May 2012. <<http://www.archive.org/stream/englishtranslati00susruoft#page/n17/mode/2up>, <http://www.archive.org/details/englishtranslati01susruoft>, <http://www.archive.org/details/englishtranslati03susruoft>>
- Tannahil, Reay. *Sex in History*. New York: Stein and Day, 1980. Print.
- Tosh, John. *A Man's Place: Masculinity and the Middle-class Home in Victorian England*. New Haven: Yale UP, 1999. Print.
- Veith, Ilza. *Huang Ti Nei Ching Su Wen. The Yellow Emperor's Classic of Internal Medicine*. Baltimore: Williams & Wilkins, 1949. Print.
- Völker, Klaus. *Frank Wedekind*. Velber bei Hannover: Friedrich, 1965. Print.
- Wedekind, Frank. *Gesammelte Briefe*. Vol 1. München: Georg Müller, 1924. Print. – *Stücke*. München: Albert Langen & Georg Müller, 1970. Print.
- Wedekind, Tilly. *Lulu: Die Rolle meines Lebens*. München: Rütten & Loening Verlag, 1969. Print.

* * *

Francesca Tucci
(Palermo)

*«Vivere da soldato senza essere tale»
Gli scritti di guerra di Thomas Mann*

Abstract

This essay examines the semantic area linked to military activity and in particular the conditions of the soldier in the essays written by Thomas Mann during the First World War. These reconstructions of a historical theme intermix with contributions about current public affairs, and have as their object the events linked to Germany's entering the war and the general favour with which this was received. Moreover, warlike metaphors tend to slip comfortably into the profound core of Mann's writing, since they lend themselves rather effectively to descriptions of the artist's actual aptitudes and duties.

I *Gedanken im Kriege* appartengono insieme allo scritto *Gute Feldpost*, al saggio *Friedrich und die große Koalition* e al *Brief an die Redaktion des «Svenska Dagbladet»* a quella serie di lavori dettati dall'urgenza del «giorno e del momento» che Thomas Mann appronta a partire dal novembre 1914 fino al maggio dell'anno successivo, con l'obiettivo di prestare il proprio servizio alla causa tedesca. Sebbene ancora all'indomani dei fatti di Sarajevo Mann non ritenga possibile l'inizio della guerra¹, nel momento in cui questa viene dichiarata la sua posizione è decisamente a favore del conflitto, e saggi come quelli citati diventano ben presto – con il loro corredo di *slogan* guerra-fondai – un ricco bottino ideologico per la cultura di destra, nazionalista e conservatrice².

¹ Klaus Harpprecht: *Thomas Mann. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1995, pp. 371-372.

² Sulla particolarità del conservatorismo manniano Dieter Borchmeyer osserva: «Das Ja-und-doch-Nein ist auch die Signatur seines Konservatismus, der immer wieder sein Gegenteil mit einschließt» (*Politische Betrachtungen eines angeblich Unpolitischen. Thomas Mann, Edmund Burke und die Tradition des Konservatismus*, in *Thomas Mann Jahrbuch*, 10, 1997, pp. 83-104, qui p. 86).

Nei *Gedanken im Kriege*, il breve saggio in cui è riportata la prima estesa formulazione di quella contrapposizione tra *Kultur* e *Zivilisation* che troverà largo impiego nelle successive *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Mann si sofferma diffusamente sulla situazione politica nel primo anno di guerra e, nel tentativo di stabilire una definizione adeguata per il conflitto in corso, adopera il termine *Militarismus*. La guerra sarebbe infatti, secondo la propaganda di parte avversa, «ein Kampf der Zivilisation gegen – wogegen denn also? Nicht geradezu – “gegen die Barbarei”. Das ginge nicht recht [...]. Gewöhnlich zieht man es vor, zu schließen: “gegen den Militarismus”»³. Impegnato a polemizzare con lo schieramento contrario, Mann rifiuta sulle prime questa associazione tra la Germania e il militarismo, spiegando che in un concetto del genere non risiede alcuna peculiarità della nazione tedesca, dal momento che anche la *Zivilisation* e la democrazia non escludono il militarismo, come dimostra il caso della Francia, con il suo esercito popolare⁴. Subito dopo tuttavia torna sulla questione, giungendo alla conclusione che, pur trattandosi di uno *slogan*, l'opposizione fra *Zivilisation* e *Militarismus* rimanda a ben vedere a una verità assai più profonda. Essa esprime infatti una «internationale Fremdheit und Unheimlichkeit der deutschen Seele», caratteristiche che, se non sono direttamente all'origine della guerra, hanno comunque verosimilmente «diesen Krieg überhaupt erst möglich gemacht»⁵. A ciò fa seguito una breve apologia dello Stato tedesco e della modernità delle sue realizzazioni tecniche e industriali; apologia che si conclude, in toni decisamente più consoni al linguaggio manniano, con un'ulteriore contrapposizione tra i due fronti, enunciata secondo le categorie a lui congeniali di «Zivilisation» e «Kultur». I tedeschi avrebbero da sempre anteposto la *Kultur* alla *Zivilisation* perché il primo dei due termini racchiude in sé un «contenuto puramente umano»⁶,

³ Thomas Mann: *Gedanken im Kriege*, in *Werke – Briefe – Tagebücher*, «Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe». Hrsg. von Heinrich Detering *et. al.*, vol. XV/1: *Essays II. 1914-1926*, Frankfurt am Main 2002, p. 35. D'ora in avanti mi riferisco a questa edizione con la sigla GKFA, seguita dall'indicazione del volume in cifre romane e dall'indicazione della pagina in cifre arabe.

⁴ In proposito Michael Beddow nota: «Mann seems to misunderstand what militarism means; but unlike some other instances, where he may really be as ignorant as he pretends, on this issue he stands convicted of disingenuousness by his own hand, for in his Frederick essay he gives as clear an account as could be wished of what militarism means and why it has brought Germany into international disrepute» (*Thoughts back in Season? Thomas Mann's First World War Essays and the Problem of German Identity*, in *Publications of the English Goethe Society*, 44-45, 1993-1995, pp. 3-20, qui p. 11).

⁵ GKFA XV/1, 36.

⁶ *Ivi*, p. 37.

mentre il secondo si connota in senso innanzitutto politico, e come tale rimanda a una sfera priva di reale significato identitario. Il popolo tedesco viene qui presentato come «innerlichstes Volk», un popolo dedito alla metafisica, alla pedagogia e alla musica, «ein nicht politisch, sondern *moralisch* orientiertes Volk»⁷. E proprio a questo punto, dopo aver passato in rassegna le caratteristiche eminentemente umane del proprio concetto di *Deutschtum*, Mann torna a parlare di militarismo, adoperando adesso anche l'espressione per lui sinonimica *Soldatentum* e ascrivendo entrambi i termini in modo pressoché univoco alla sfera etica:

mit unserem Moralismus aber hängt unser Soldatentum seelisch zusammen, ja, während andere Kulturen bis ins Feinste, bis in die Kunst hinein die Tendenz zeigen, völlig die Gestalt der zivilen Gesittung anzunehmen, ist der deutsche Militarismus in Wahrheit Form und Erscheinung der deutschen Moralität.⁸

L'impiego di termini come *Militarismus* e *Soldatentum* caratterizza in modo costante il linguaggio di Mann nei saggi composti durante il primo anno di guerra, così come continui sono gli accenni al conflitto in corso. Le espressioni adoperate non sembrano differire significativamente da quelle utilizzate dalla pubblicistica del tempo di orientamento nazionalistico⁹; la guerra è acclamata anche da Thomas Mann con toni entusiastici, dettati anche nel suo caso dalla sensazione di poter finalmente partecipare a eventi grandiosi («Erinnern wir uns des Anfangs – jener nie zu vergessenden ersten Tage, als das nicht mehr für möglich Gehaltene hereinbrach!»)¹⁰, mentre con assoluta coerenza la realtà antecedente alla guerra viene cata-

⁷ *Ivi*, pp. 37-38.

⁸ *Ivi*, p. 38. Sulla convergenza di concetti quali militarismo e moralità, con particolare attenzione ai *Gedanken im Kriege*, si veda quanto scrive Barbara Beßlich: *Wege in den «Kulturkrieg». Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Darmstadt 2000, p. 178: «Der Text beschäftigt sich nicht mit dem Geschehen in den Schützengräben, sondern mit einem “Krieg der Geister”, der als ein Ringen der Ideen, eine “Weltanschauungsschlacht” begriffen wird und sich in “Literaturscharmützeln” niederschlägt. Manns Kampf mit Worten um Begriffe erklärt die “semantische Hegemonie” zum Kriegsziel».

⁹ E tuttavia, anche quando Mann sembra assestarsi su posizioni del tutto conformi a quelle di tipo nazionalistico, le sue affermazioni lasciano in realtà trasparire un orientamento alquanto particolare, ben poco conciliabile con lo *Zeitgeist* di quegli anni. In proposito Michael Beddow, cit. rileva che in tutti gli scritti di guerra «Mann has not so much identified himself with the German cause, as identified the German cause with himself» (p. 18).

¹⁰ GKFA XV/1, 31.

logata come «gräßliche Welt»¹¹ e così sbrigativamente liquidata¹². La Germania, si legge ancora nei *Gedanken im Kriege*, «ist heute Friedrich der Große. Es ist sein Kampf, den wir zu Ende zu führen, den wir noch einmal zu führen haben [...]. Die Koalition hat sich ein wenig verändert, aber es ist sein Europa, das im Haß verbündete Europa, das uns nicht dulden [...] will»¹³. E Federico il Grande è già qui rappresentato con le fattezze del re soldato, «der schlappe und ziemlich wollüstige junge Philosoph» che all'indomani dell'ascesa al trono si rivela «zur allgemeinen Verblüffung als passionierter Soldat»¹⁴, come lo stesso Mann lo stilizzerà in *Friedrich und die große Koalition*, il saggio pubblicato su “Der neue Merkur” nel febbraio del 1915.

Anche nel tratteggiare il profilo del re di Prussia l'uso del termine militarismo si connota di valenze etiche prima ancora che politiche; il giovane Federico, l'erede al trono amante delle arti e della filosofia, è definito dapprima «unmilitärisch [...], zivil, lässig, selbst weibisch»¹⁵; il suo repentino cambiamento una volta diventato re avviene nel senso di una conversione al *Soldatentum*, un militarismo di tipo «ascetico», «antifeminin in dem Grade, daß es die Weichheit von Liebe und Ehe ausschloß»¹⁶. E al concetto ne è saldamente associato un altro, quello tutto manniano della *Leistung*, un accenno che sposta chiaramente l'intero discorso verso la congeniale sfera dell'arte e dell'artista:

sein Arbeitsfanatismus, sein Bestehen auf die Leistung, auf die Meriten war eines asketischen und irgendwie abscheulichen Wesens.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Sull'idea di *Kulturkrieg*, un'idea destinata a contenere gli orientamenti più diversi, uniti sotto il generico comune denominatore del malcontento nei confronti del «mondo di ieri», cfr. ancora Barbara Beflich, cit., pp. 4 ss.

¹³ GKFA XV/1, 33-34.

¹⁴ Thomas Mann: *Friedrich und die große Koalition* (GKFA XV/1, 57).

¹⁵ *Ivi*, p. 56.

¹⁶ *Ivi*, p. 73. Sulla contrapposizione tra “Ewig-Weiblich[es]” e “Akut-Männlich[es]” e sull'enfatizzazione degli elementi di virilità nel concetto di militarismo sviluppato negli scritti di guerra di Thomas Mann, cfr. Heinrich Detering: *Im Krieg der Gedanken. Von Thomas Manns «Gedanken im Kriege» zur Republikerede*, in *Merkur*, 58, 2004, pp. 836-846 (in particolare pp. 842-843), nonché le pagine intitolate *Nachwort und Dank* dello stesso Detering in GKFA XIV/2, 577-604 (in particolare pp. 592-593). Si veda anche Hans Wißkirchen: *Republikanischer Eros. Zu Walt Whitmans und Hans Blübers Rolle in der politischen Publizistik Thomas Manns*, in «*Heimsuchung und süßes Gift*». *Erotik und Poetik bei Thomas Mann*. Hrsg. von Gerhard Härle, Frankfurt am Main 1992, pp. 17-40.

Natürlich haßte er die Mönche [...], aber er selber war etwas wie ein Mönch, ein Mönch im blauen Soldatenrock.¹⁷

Nel saggio, Federico di Prussia è naturalmente anche descritto come il grande conquistatore, colui che pone le basi per la nascita del futuro Stato tedesco, ma nella sua politica espansionistica Mann ravvisa innanzitutto la realizzazione di una volontà superiore, una sorta di destino necessario che fa del re una vittima delle circostanze ben più che uno spregiudicato stratega: «er war ein Opfer. Er mußte unrecht tun und ein Leben gegen den Gedanken führen, er durfte nicht Philosoph, sondern mußte König sein, damit eines großen Volkes Erdensendung sich erfülle»¹⁸. Provando a districarsi tra una gran quantità di sofismi, Mann non riesce a dirimere la questione relativa al carattere delle guerre condotte da Federico, se cioè si sia trattato di atti dettati da mire espansionistiche o di scelte motivate dal bisogno di difendere lo Stato da minacce esterne. Il discorso viene più volte portato sulla necessità, da parte del re, di fronteggiare la grande offensiva sferrata dalle potenze nemiche per annientare la sua persona e con questa il giovane Stato prussiano, e in questa chiave la guerra è interpretata da Mann come un fatto ineluttabile, una reazione elementare, determinata quasi esclusivamente dall'istinto di conservazione. La solitudine del re di Prussia, il suo tragico destino che lo porta a dover sopportare da uomo solo l'odio del mondo intero, sono all'origine della sua grandezza, che è dunque una grandezza nata dalla reazione, in un certo senso «indotta» dalle circostanze; per far uso della nota formulazione manniana, l'eroismo di Federico è un eroismo del «nonostante», un eroismo della debolezza, che in quanto tale permette di inserirlo a pieno titolo tra le figure che popolano l'universo letterario di Thomas Mann.

Insistendo sulla linea di una pressoché assoluta identificazione tra Federico il Grande e la Germania del 1914, anche nei saggi scritti in questo periodo Mann inserisce diffusamente riferimenti al carattere altrettanto necessario della guerra attuale. Nel *Brief an die Redaktion des «Svenska Dagbladet»*, pubblicato nel maggio del 1915, si legge ad esempio:

dieser Krieg, für den Deutschland sich vertrauenslos und gewissenhaft bereitet hatte, den es aber nie gewollt haben würde, wenn man es nicht genötigt hätte, ihn zu wollen, warum hat Deutschland ihn begrüßt und sich zu ihm bekannt, als er hereinbrach? – Weil es den

¹⁷ Thomas Mann: *Friedrich und die große Koalition* (GKFA XV/1, 70).

¹⁸ *Ivi*, pp. 121-122.

Bringer seines *Dritten Reiches* in ihm erkannte. – Was ist denn sein Drittes Reich? Es ist die *Synthese von Macht und Geist* – sie ist sein Traum und Verlangen, sein höchstens Kriegsziel – und nicht Calais oder «die Knechtung der Völker» oder der Kongo.¹⁹

L'accento – non è quasi il caso di precisarlo – non va ovviamente posto sul riferimento al *Drittes Reich*, che è qui enunciato in un'accezione semmai mistico-escatologica e non ha nulla a che vedere con lo stato nazionalsocialista di Hitler dal quale Mann prenderà le distanze molti e molti anni prima della sua realizzazione, ma sul fatto che l'obiettivo del conflitto in corso non coincide per Mann con l'espansione territoriale o con l'annientamento dell'avversario, bensì con il conseguimento di un virtuale stato di grazia. Da questo punto di vista il nazionalismo manniano si rivela alquanto eterodosso²⁰: l'auspicato terzo regno non è in relazione con una politica di potenza ed è invece il frutto dell'utopica sintesi tra la potenza e lo spirito, l'espressione del dominio sulle antitesi ormai superate; un concetto, peraltro, non nuovo nella produzione saggistica dell'autore. Altrove, in un breve saggio del 1912, Mann ne aveva ad esempio parlato come della «Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfung, Intellektualismus und Einfachheit, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit»²¹ e aveva individuato nell'artista, designato con il nome di *Dichter*, il rappresentante emblematico di questa conciliazione. Mann adopera insomma un concetto eminentemente estetico per fornire una lettura del momento storico in cui si trova a operare, con la conseguenza di destoricizzare questo stesso contesto, privandolo in sostanza di ogni intrinseca specificità. L'idea di un legame tra l'esercizio dell'arte e quello della guerra attraversa tutta la saggistica manniana; un accostamento di questo tipo è espressamente formulato nelle pagine dei *Gedanken im Kriege*, dove si dice:

sind es nicht völlig gleichnishafte Beziehungen, welche Kunst und Krieg miteinander verbinden? Mir wenigstens schien von jeher, daß es der schlechteste Künstler nicht sei, der sich im Bilde des Soldaten

¹⁹ Thomas Mann: *Brief an die Redaktion des «Svenska Dagbladet»* (GKFA XV/1, 129).

²⁰ Cfr. in proposito Stefan Breuer: *Ein Mann der Rechten? Thomas Mann zwischen «Konservativer Revolution», ästhetischem Fundamentalismus und neuem Nationalismus*, in *Politisches Denken. Jahrbuch*, 1997, pp. 119-140 (in particolare pp. 133 ss). Breuer ritiene che il rapporto di Mann con la Germania e con la politica del suo tempo si collochi essenzialmente «ganz in der Tradition der Klassik» (p. 135); ciò che Mann realmente auspica, al di là del gergo di impronta nazionalistica, sarebbe «die Lübeckisierung Deutschlands» (p. 138).

²¹ Thomas Mann: *Zu «Fiorenza»* (GKFA XIV/1, 349).

wiedererkenne. Jenes siegende kriegerische Prinzip von heute: Organisation – es ist ja das erste Prinzip, das Wesen der Kunst.²²

Il termine organizzazione, particolarmente in voga nei discorsi di propaganda bellica di quegli anni, viene sottratto alla sfera del linguaggio tattico-militare e prestato all'arte fino a identificarne un principio fondante. O meglio, al termine viene riferito un significato in primo luogo estetico e solo in seconda istanza, come lascia verosimilmente presupporre la puntualizzazione introdotta dal «von heute», militare²³.

Nell'opera di Mann la possibilità di una contaminazione tra le parole del conflitto e quelle dell'arte appare ancora più radicale se ci si sofferma su alcune sue ulteriori affermazioni; affermazioni nelle quali l'insistenza sull'affinità tra guerra e arte si risolve in realtà in una neutralizzazione pressoché completa del significato militare dei concetti adoperati²⁴. E ciò non vale solo per le *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in cui lo scrittore lascia a tratti già presagire l'imminenza della sua svolta repubblicana (se di svolta si vuol parlare)²⁵, ma anche e soprattutto nel caso di scritti nei quali – come appunto gli stessi *Gedanken im Kriege* – Mann sembra davvero prestare senza reticenze il proprio nome al fronte nazionalistico. Non è soltanto nelle *Betrachtungen* che Mann sostiene che il suo *Militarismus* è diverso da quello stigmatizzato dalle potenze dell'Intesa e non ha nulla a che vedere con «Junkerherrschaft und rohe Gewalt»²⁶, dal momento che «was mir "Militarismus" hieß, war beinahe nichts anderes als Modernität, war das gefährdete und höchst angespannte Dasein mit "schlechten Grenzen"»²⁷. Già nei *Gedanken im Kriege* Mann aveva parlato di un moralismo del servi-

²² Id.: *Gedanken im Kriege* (GKFA XV/1, 29).

²³ Cfr. quanto scrive Barbara Beßlich, cit., pp. 185-186 sul significato del termine *Organisation* in Thomas Mann e sulle sue implicazioni con la sfera del dionisiaco e dell'apollineo. Secondo la studiosa, Mann sottopone la guerra in corso a un processo di estetizzazione e depolitizzazione, e la trasforma così in una «poetische Herausforderung».

²⁴ Sul significato da attribuire a espressioni quali *Ästhetizismus* e *Ästhet* nel contesto degli scritti di guerra cfr. Lothar Pikulik: *Die Politisierung des Ästheteten im Ersten Weltkrieg*, in *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich, Lübeck*. Hrsg. von Beatrix Bludau et al., Frankfurt am Main 1977, pp. 61-74 (in particolare pp. 62 ss).

²⁵ Si veda al riguardo, tra gli altri, il saggio di Bernhard Schubert: «Der "Bruch" in meinem Leben ist eine törichte Fabel». *Zur Kontinuität in Thomas Manns politischem Denken*, in «Die Beleuchtung, die auf mich fällt, hat... oft gewechselt». *Neue Studien zum Werk Thomas Manns*. Hrsg. von Hans Wißkirchen, Würzburg 1991, pp. 43-53.

²⁶ Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in *Gesammelte Werke in XIII Bänden*, vol. XII: *Reden und Aufsätze 4*, Frankfurt am Main 1969, p. 168.

²⁷ *Ivi*, p. 147.

zio di guerra, chiarendo che «der Soldat aus Moralität ist kein Kampfhahn mit rasch schwellendem Kamm, kein hitzig hochfahrender Draufgänger»²⁸.

La Germania del 1914 condivide per Mann il destino di Federico di Prussia; per i tedeschi impegnati nella guerra come per il re soldato non si pone alcuna alternativa rispetto a quella di «dover avere successo», poiché anche nel loro caso «die Welt beurteilt unser Handeln nicht nach unseren Gründen, sondern nach dem Erfolg»²⁹. Ma una norma del genere, al di là delle sue evidenti radici nell'etica protestante, è anche il criterio fondamentale che regola la vita dell'artista; l'idea che sia il successo a decidere del valore dell'artista è un tema ricorrente nella narrativa manniana (ancora nel *Doktor Faustus* il patto col diavolo del protagonista, Adrian Leverkühn, prevederà in cambio dieci anni di produttività ininterrotta), così come tema ricorrente è la convinzione che sia il successo a permettere la riammissione dell'artista, il borghese sviato, nel consorzio borghese e finanche a promuoverne una eventuale nobilitazione, come avviene per Gustav von Aschenbach, che nel *Tod in Venedig* riceve in dono per il cinquantesimo compleanno il titolo nobiliare, a coronamento del suo operato di artista³⁰. Il riferimento a Gustav von Aschenbach e al racconto che lo vede protagonista è d'altra parte obbligato nel contesto dei temi di cui ci stiamo occupando. I *Gedanken im Kriege* presentano infatti – come d'altronde quasi sempre avviene in Thomas Mann – una fittissima tessitura di rimandi intertestuali ad altre opere dell'autore, e in particolare al *Tod in Venedig*.

Una velata e verosimilmente ironica autocitazione è ad esempio il riferimento lasciato cadere nei *Gedanken im Kriege* al fatto che «mit großem Recht hat man die Kunst einen Krieg genannt»³¹, poiché l'artefice di tale similitudine è lo stesso Thomas Mann. Nel V capitolo del *Tod in Venedig*, parlando di Aschenbach, Mann sottolinea infatti come «auch er hatte gedient, auch er war Soldat und Kriegsmann gewesen, gleich manchem von ihnen, – denn die Kunst war ein Krieg, ein aufreibender Kampf»³². Un'ulteriore autocitazione viene poi adoperata per adombrare l'auspicata «reazione morale» che la guerra in corso dovrebbe indurre negli animi di coloro che hanno avuto la fortuna di prendervi più o meno attivamente parte; quel «neuer Wille, das Verworfenene zu verwerfen, dem Abgrund die Sym-

²⁸ Thomas Mann: *Gedanken im Kriege* (GKFA XV/1, 39).

²⁹ Id.: *Friedrich und die große Koalition* (GKFA XV/1, 108).

³⁰ Cfr. id.: *Der Tod in Venedig* (GKFA II/1, 515).

³¹ Id.: *Gedanken im Kriege* (GKFA XV/1, 30).

³² Id.: *Der Tod in Venedig* (GKFA II/1, 568).

pathie zu kündigen, ein Wille zur Geradheit, Lauterkeit und Haltung»³³ rimanda in modo trasparente a quel «Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit»³⁴ che nella finzione letteraria avrebbe ispirato lo scrittore Gustav von Aschenbach nella composizione del racconto *Der Elende*. Aschenbach è ritratto da Mann come l'eroe della *Leistung*, un rappresentante illustre, al pari di Federico il Grande, di quell'«Heroismus [...] der Schwäche»³⁵ di cui ancora nelle *Betrachtungen* si parlerà diffusamente³⁶. L'immagine di San Sebastiano trafitto dalle frecce è l'icona di questo *Leistungsethiker*, un'immagine, come lo stesso Mann incidentalmente osserva, che potrebbe a ragione essere considerata icona dell'arte in sé.

Con la prima guerra mondiale sembra aprirsi agli occhi di Mann la possibilità di un riscatto dalle inconciliabili aporie che tormentano i personaggi della sua immaginazione letteraria; il destino di Aschenbach, lo scrittore in principio celebrato come classico (passi delle sue opere, si dice nel racconto, erano stati pubblicati nelle antologie scolastiche) e condannato in seguito a perdere l'onore oltre che la vita perché travolto dall'amore per il giovanissimo Tadzio, dimostrerebbe l'impossibilità o almeno la difficoltà di superare la decadenza facendo appello alla volontà individuale, alla *Leistung*, al decoro. La guerra invece, con la sua logica stingente e semplificatrice³⁷, viene vista da Mann come un evento portatore di autentica rinascita³⁸, una rinascita che nel suo caso – va precisato – non è necessariamente da intendere come rigenerazione collettiva. Mann non celebra la potenza dell'artiglieria tedesca, la guerra è per lui in primo luogo la grande occasione che finalmente si offre al letterato decadente per ergersi a rappresentante della nazione; non è tanto la vita in trincea a interessarlo, ma l'opportunità di prestare a suo modo servizio, contribuendo sia pure solo con la penna alla causa comune. La guerra, richiedendo una condotta improntata alla disciplina militare, sembra offrire allo scrittore l'opportunità di comportarsi da soldato, e così permettergli di superare, anche se più che

³³ Id.: *Gedanken im Kriege* (GKFA XV/1, 32).

³⁴ Id.: *Der Tod in Venedig* (GKFA II/1, 513).

³⁵ *Ivi*, 512.

³⁶ Cfr. Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, cit., pp. 161-162.

³⁷ Cfr. ancora Heinrich Detering: *Nachwort und Dank*, cit., p. 583.

³⁸ Cfr. Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1997³, p. 139: «Der Krieg bietet die Erlösung vom "Geist", vom Erkenntnisekel, vom Ästhetizismus, von der elenden Schwäche des Willens, mit anderen Worten, den Ausweg aus der Dekadenz. [...] Der Krieg löst das Problem, das Aschenbach nicht zu lösen vermochte. Er gibt wirkliche, nicht nur gespielte Gesundheit und Geradheit, echte Deutschtät und nicht nur Velleität. Meinte Thomas Mann».

altro a un livello volontaristico, ogni ambiguità. L'uomo nuovo che nascerà dalle ceneri della grande conflagrazione in atto non conoscerà più alcuna incertezza, avrà ricusato all'abisso ogni simpatia e superato in nome dell'*ethos* borghese ogni mollezza estetizzante e finanche le più inconfessabili e segrete pulsioni omosessuali³⁹. Con un colpo di cannone, metafora dello scoppio del conflitto, si conclude *Der Zauberberg*, il romanzo iniziato nel 1914 e portato a termine solo nel 1924; è la guerra a liberare Hans Castorp, il protagonista, dalla prigione dorata in cui ha finito per relegarsi, allontanandolo – per usare le categorie manniane – dalla femminile lascivia della malattia e restituendolo alla serietà maschile del mondo della pianura⁴⁰.

Secondo Hermann Kurzke, uno dei massimi studiosi di Thomas Mann, il richiamo implicito alla figura di Aschenbach e al *Tod in Venedig* in uno scritto «militante» come i *Gedanken im Kriege* si giustificerebbe con la volontà di richiamare in vita l'eroe per prenderne definitivamente congedo, realizzando – grazie alle opportunità offerte dalla guerra – quel che Aschenbach, nello stagnante «mondo di ieri», non era riuscito a realizzare. L'Aschenbach indirettamente evocato nel saggio del 1914 sarebbe in base a tale lettura lo scrittore pluridecorato del secondo capitolo, colui che vive, come viene detto, come le cinque dita «serrate in un pugno»⁴¹, e non, ovviamente, l'artista dilaniato da un travolgente amore senile. Un'ipotesi plausibile, almeno per quanto riguarda le intenzioni originarie di Mann, ma che in realtà viene relativizzata dalla piega che il gioco delle autocitazioni finisce per assumere; nel tratteggiare il paragone tra l'artista e il soldato nei *Gedanken im Kriege* Thomas Mann, infatti, non si limita a fare uso di citazioni dal secondo capitolo del suo racconto, quello cioè in cui Gustav von Aschenbach viene presentato al lettore al culmine della sua fama, ma attinge largamente anche, se non soprattutto, al quinto capitolo, quello in cui lo scrittore viene raffigurato completamente in preda alla forza dell'eros, poco prima della disfatta. Anche l'Aschenbach grottescamente imbellettato, descritto nel suo peccaminoso girovagare sulle orme dell'amato Tadzio

³⁹ Cfr. Heinrich Detering: *Nachwort und Dank*, cit. (GKFA XV/2, 867-880): «Der Krieg erlaubte ihn als "Mann" aufzutreten, denen zum Trotz, die ihn als Weib, Stubenhocker und feine Goldschnittseele verächtlich gemacht hatten. [...] Der "Mann" Thomas Mann muss sich nun nicht mehr mit einem zart-knabenhaften, keusch-sensiblen *Ewig-Weiblichen* identifizieren. Er darf vielmehr zum "Mann" der Nation werden, zum asketischen Helden wie sein preußischer Friedrich, der nicht lebt und den keiner liebt, dessen Tat- und Gestaltungskraft aber die Nation rettet» (p. 868).

⁴⁰ Cfr. Barbara Beßlich, cit., p. 6.

⁴¹ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* (GKFA II/1, 509).

per le calli di una Venezia già contaminata dalla malattia e impregnata di esalazioni officinali, ha, come si torna a ripetere con perfetta circolarità nell'ultimo capitolo del racconto, «dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenne verworfen»⁴². «Wir Dichter», si dice poco dopo, mettendo radicalmente in dubbio ogni possibilità da parte dell'artista di agire in senso etico, «ja, mögen wir auch Helden auf unsere Art und züchtige Kriegsleute sein, so sind wir wie Weiber, denn Leidenschaft ist unsere Erhebung, und unsere Sehnsucht muß Liebe bleiben, – das ist unsere Lust und unsere Schande»⁴³. Il fatto che Mann, per celebrare la guerra e lo spirito nuovo originato dal divampante conflitto, si serva di immagini e espressioni tratte da un racconto come *Der Tod in Venedig*, con il suo bilancio tutto negativo, induce necessariamente a un certo scetticismo nei confronti della validità delle sue affermazioni. Per quanto la guerra possa essere ritenuta in grado di favorire la rinascita agognata ma non realizzata da Aschenbach, l'uso così spregiudicato dell'autocitazione non è certamente privo di un intento ironico e costituisce un segnale rivolto al lettore consapevole per avvertirlo che il terreno sul quale ci si sta muovendo è quello tipicamente manniano della parodia. L'artista spregiudicato e irresponsabile sembra così lasciar balenare, sia pure solo per un attimo, il suo volto più autentico dietro la maschera dell'irreprensibile letterato, carismatico rappresentante della nazione e convinto sostenitore della Germania e della sua causa, e prendersi gioco in questo modo del proprio interlocutore, ma innanzitutto di se stesso.

La similitudine tra arte e guerra, tra soldato e artista nasce dunque sotto l'ipoteca di un fallimento; la *Haltung*, il militarismo etico, il vivere da soldato senza essere tale, tutto ciò di cui Mann parla diffusamente all'indomani dello scoppio della guerra ha – per quanto cambiato di segno – una matrice analoga a quella ferrea disciplina che permette ad Aschenbach nel racconto scritto un paio di anni prima di raggiungere gloria e onori, ma che non lo mette al sicuro da una fine assai più grottesca che tragica. Il militarismo, spiega del resto lo stesso Mann nell'ultimo capoverso dei *Gedanken im Kriege*, è una caratteristica dell'animo tedesco con i suoi abissi di irrazionalità ed è, al pari del suo «sittlicher Konservatismus» e della sua «soldatische Moralität», «ein Element des Dämonischen und Heroischen»⁴⁴. Se e come tutto questo possa per qualche strana alchimia conciliarsi con l'idea di un «moralisches Wieder-fest-werden» resta da vedere.

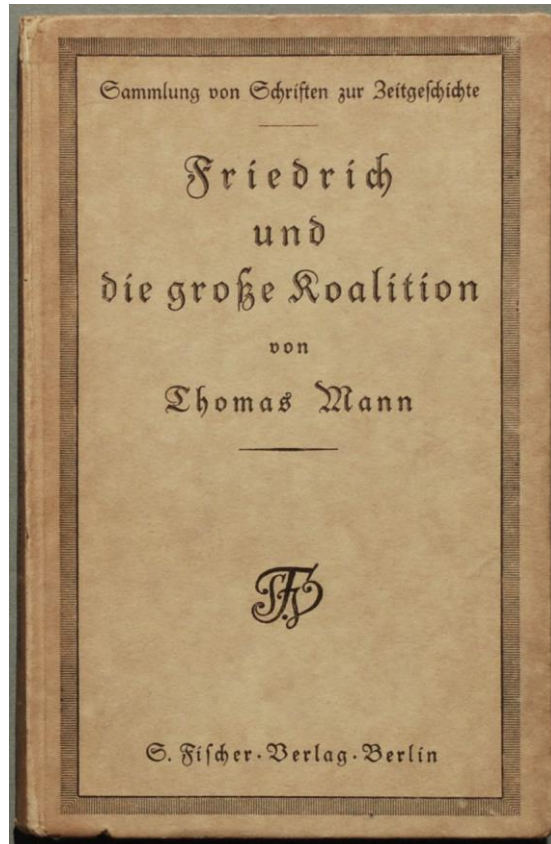
⁴² *Ivi*, p. 588.

⁴³ *Ivi*, pp. 588-589.

⁴⁴ Thomas Mann: *Gedanken im Kriege* (GKFA XV/1, 45).

Senz'altro l'artista dei *Gedanken im Kriege* come degli altri scritti di questo primo periodo di guerra è già in gran parte l'impolitico delle successive *Betrachtungen*; lo si riconosce in fondo senza troppe difficoltà grazie a quel «Rest von Rolle, Advokatum, Spiel, Artisterei, Über-der-Sache-Stehen, ein Rest von Überzeugungslosigkeit und jener dichterischen Sophistik, welche den Recht haben läßt, der eben redet»⁴⁵, caratteristiche che anche in questi scritti aleggiano un po' dappertutto, in nome della sempre amata ironia e a dispetto di ogni impoetico radicalismo.

⁴⁵ Id.: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, cit., p. 11.



Thomas Mann: *Friedrich und die große Koalition*. Berlin: S. Fischer 1915
Inhalt: Gedanken im Kriege – Friedrich und die große Koalition –
An die Redaktion des «Svenska Dagbladet», Stockholm
Image published by H.-P. Haack at Wikimedia Commons
under the CC BY 3.0 Unported license.

* * *

Jasmin Marjam Rezai Dubiel
(Mainz)

*Die Kritik am romantischen Ideal
in E. T. A. Hoffmanns «Der goldene Topf»*

Abstract

E. T. A. Hoffmann's *Der Goldene Topf* portrays fantasy and the ideal of romantic aestheticism as utopian on a metafictional level. However, another possibility should be considered: the temporary contemplation within poetry compensates for the loss of belief in the poeticization of the world as conceived by Novalis. The artistic entity cannot immerse itself in the romantic ideal. Since the narrator becomes part of the story and a victim of his imagination, the narration presents a critical viewpoint of the concept of genius.

Die Erzählung *Der goldene Topf*¹ von Hoffmann gilt als ein Paradebeispiel deutscher Spätromantik. Zu einem großen Teil konzentriert sich die Forschung auf die Tatsache, dass die *Fantasiestücke* Hoffmanns im Französischen fälschlicherweise mit "contes fantastiques" übersetzt wurden, so dass es immer wieder zu Diskussionen über die Gattungszugehörigkeit kommt². Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, ob Hoffmanns Texte überhaupt als phantastisch bezeichnet werden dürfen³. Vor dem Hintergrund

¹ E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf*. In: Ders.: *Fantasiestücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006, S. 229-321.

² Vgl. Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink 1991, S. 37. Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King*. In: Gerhard Bauer / Robert Stockhammer (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdt. Verlag 2000, S. 36-60, S. 36.

³ Vgl. Wünsch, *Die Fantastische Literatur*, S. 37. Vgl. zu Hoffmanns *Sandmann*: Gwenhaël Ponnau: *Erzählen als Inszenieren in Hoffmanns Sandmann*. In: Paul, *Dimensionen des Phantastischen*, S. 153-162. Vgl. Roland Innerhofer: «Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen». Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phan-

der vorangestellten Definition des Phantastischen, welche sich von einer Gattungsklassifikation der phantastischen Literatur im Sinne Todorovs distanziert und sich auf das spezifisch romantisch Phantastische hin öffnet, soll die Erzählung indes als ein Exempel phantastischer Metafiktion gelesen werden. Insgesamt erweist sich die Forschungslage sowohl in qualitativer als auch quantitativer Hinsicht als sehr ergiebig. Der Zusammenhang zwischen dem Phantastischen und dem metafiktionalen Charakter der Erzählung wird vorwiegend herausgearbeitet, erfährt jedoch unterschiedliche Akzentuierungen.

Manfred Momberger unterzieht Hoffmanns Texte einer eingehend ästhetischen Analyse und gibt Aufschluss über die Komplexität des romantischen Kunstverständnisses.⁴ Detlef Kremer, der sich in der Romantik-Forschung ohnehin einen Namen gemacht hat, glänzt mit einer Analyse, in der er die phantastische Thematisierung von Schrift in Bezug zu dem poetologischen Programm der Romantiker setzt⁵. Erwähnenswert ist auch der Aufsatz von Jörg Löffler, der sich mit den Themen Autorschaft und Abschrift bei Hoffmann auseinandersetzt⁶. Paul Wolfgang Wühl rückt die metafiktionale Lesart der Hoffmannschen Erzählung in die Nähe der Naturphilosophie Schellings.⁷ In die naturphilosophische Lesart reiht sich Otto Friedrich Bollnow ein⁸. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Ro-

tastik und Science-Fiction am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Ruthner, Nach Todorov, S. 119-133.

⁴ Vgl. Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann. München: Fink 1986.

⁵ Vgl. Detlef Kremer: E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin: Erich Schmidt 1999. Zu der Sprachmagie bei Hoffmann; vgl. ders.: Kabbalistische Signaturen. Sprachmagie als Brennpunkt romantischer Imagination bei E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim. In: Eveline Goodman-Thau (Hg.): Kabbala und die Literatur der Romantik. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 197-221.

⁶ Vgl. Jörg Löffler: Das Handwerk der Schrift. Autorschaft und Abschrift bei Hoffmann und Arnim. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 11 (2003), S. 19-33. Vgl. Louisa C. Nygaard: Anselmus as Amanuensis. The Motif of Copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: Seminar 19/1 (1983), S. 79-104. Vgl. zur Erzählerfunktion vgl. Gonthier-Louis Fink: Die narrativen Masken des romantischen Erzählers. Goethe, Novalis, Tieck, Hoffmann. Von der symbolischen zur phantastischen Erzählung. In: Paul, Dimensionen des Phantastischen, S. 71-110. Vgl. auch Winfried Freund: Chaos und Phantastik. Der phantastische Erzähler E. T. A. Hoffmann. In: Die Horen 4 (1992), S. 77-85.

⁷ Vgl. Paul-Wolfgang Wühl: E. T. A. Hoffmann. *Der goldne Topf*. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Paderborn: Schöningh 1988.

⁸ Vgl. Otto Friedrich Bollnow: *Der Goldene Topf* und die Naturphilosophie der Romantik. In: Ders.: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart: Kohlhammer 1958, S. 207-226.

land Heine, der die Schlegelsche “Transzendentalpoesie” neben Hoffmann auch auf andere romantische Texte überträgt⁹. Inwiefern diese Deutung Auskunft über den Schluss der Erzählung geben kann, wird im Zuge der Textanalyse deutlich werden. Die Funktion der Arabeske bei Hoffmann fokussiert Muzelle im Zusammenhang mit der Schlegelschen Poetik¹⁰. Georg Wellenberger vertritt ebenfalls eine metafiktionale bzw. poetologische Lesart, die sich nah an der romantischen Ästhetik orientiert¹¹. Ausgehend von der weiblichen Figur Serpentina legt Martha B. Helfer eine genderspezifische Lesart des metafiktionales Textes vor¹². In seiner Analyse konzentriert sich Michael Kuper auf die semiotische Struktur der Erzählung¹³. Den semantischen Kontrast von romantischer Künstler- und bürgerlicher Philisterfigur erläutert Karl Ludwig Schneider¹⁴. Auf die mythologischen Elemente konzentriert sich unter anderem Heinz Schmitz¹⁵. Einen ganz eigenen Ansatz verfolgt Friedrich A. Kittler, der in seiner Deutung psychoanalytische mit metafiktionales Elementen verbindet und auf das Aufschreibesystem des 19. Jahrhunderts rückbezieht¹⁶. Eine rein psychoanalytische Interpretation vertritt Aniela Jaffé¹⁷. In einer sehr inter-

⁹ Vgl. Roland Heine: *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*. Bonn: Bouvier 1974.

¹⁰ Vgl. Arnold Hermann Ulbrich: *Manieristische Züge in E. T. A. Hoffmanns Der goldne Topf, Prinzessin Brambilla, Der Sandmann, Rat Krespel und die Abenteuer der Silvesternacht*. Massachusetts: University Microfilms 1969.

¹¹ Vgl. Georg Wellenberger: *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E. T. A. Hoffmann*. Marburg: Hitzeroth 1986. Vgl. auch Marja-Leena Itälä: *Studie zur fiktionalen Wirklichkeit am Beispiel ausgewählter Texte von E. T. A. Hoffmann*. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 94/2 (1993), S. 113-139.

¹² Martha B. Helfer: *The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E. T. A. Hoffmann, and Eichendorff*. In: *The German Quarterly* 78/3 (2005), S. 299-319.

¹³ Vgl. Michael Kuper: *Auf den Spuren des Phantastischen. Die Semiotik der Initiation als künstlerischer Grundstruktur in E. T. A. Hoffmanns Der goldne Topf*. In: Hans Schumacher (Hg.): *Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1993, S. 75-97.

¹⁴ Vgl. Karl Ludwig Schneider: *Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns*. In: Steffen, *Die deutsche Romantik*, S. 200-218.

¹⁵ Vgl. Heinz Schmitz: *Gegenwelten. Mythologische Strukturen in E. T. A. Hoffmanns Traumwelten*. Essen: Die Blaue Eule 1999. Vgl. zur Bedeutung der Mineralogie: Tanja Rudtke: *Der kirschrote Almandin. Phantastische Mineralogie bei E. T. A. Hoffmann*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), S. 109-120.

¹⁶ Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 1987.

¹⁷ Vgl. Aniela Jaffé: *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen Der Goldne Topf*. In: Carl Gustav Jung: *Gestaltungen des Unbewussten*. Zürich: Rascher 1951, S. 239-592.

essanten Publikation widmet sich Olaf Schmidt im Rekurs auf die Callot-Rezeption durch Hoffmann dem intermedialen Charakter im Werk Hoffmanns.¹⁸ Aus dem reichhaltigen Forschungsschatz sollen nur die Texte herangezogen werden, welche für die Ausgangsfrage aufschlussreich sind.

Der goldene Topf wird 1814 in Hoffmanns *Fantasiestücke in Callot's Manier*¹⁹ publiziert. Der Hinweis *Callot's Manier* indiziert schon vorab ein ästhetisches Programm²⁰. Hoffmann widmet dem historischen Kupferstecher Jacques Callot (1592-1635) eine gleichnamige Hommage in den *Fantasiestücken*²¹. Die Kunst von Callot ist durch ihre Heterogenität gekennzeichnet und harmoniert auf diese Art mit der romantischen Ästhetik: «In den Stichen Callots findet Hoffmann die Spiegelung seiner Poesie der manieristischen Figurenhäufung und des Phantastischen, in der sich das Alltägliche mit dem Wunderbaren vermischt»²². In Callots Kupferstecherei scheint Hoffmann im Einzelnen eine Offenbarung des Unendlichen zu sehen, wie es die romantische Ästhetik fordert: Callots «Kunst [geht] auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr [sind] seine Zeichnungen [...] nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief»²³. Ent-

¹⁸ Vgl. Olaf Schmidt: «Callots fantastisch karikierte Blätter». Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt 2003. Zum Verhältnis von Schrift und Bild in den *Nachtstücken* vgl. Jean-Jacques Pollet: Le propre et le figuré. Wort- und Bildsinn in Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Paul, Dimensionen des Phantastischen, S. 111-124.

¹⁹ E. T. A. Hoffmann: *Fantasiestücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006.

²⁰ Zur Heterogenität bei Hoffmann vgl. Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann. In: Helmut Prang (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Darmstadt: WBG 1976, S. 381-397. Vgl. auch Sandra Kluwe: E. T. A. Hoffmanns Kontrafakturprinzip. Ein Deutungsansatz zum *Goldenen Topf*. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 16 (2008), S. 70-81.

²¹ E. T. A. Hoffmann: Jacques Callot. In: Ders.: *Fantasiestücke*, S. 17-18. «Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren [...]. Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet». Ebd., S. 17.

²² Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 172. Mit *Prinzessin Brambilla* erreicht das manieristische Prinzip seinen Höhepunkt. Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Stuttgart: Reclam 1971.

²³ Ders., Jacques Callot, S. 17. In Callots Kunst findet Hoffmann auch das Groteske, das sich für die romantische Ironie eignet: «[S]o enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffne groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer, alle die ge-

sprechend betont auch der Untertitel der *Fantasiestücke, Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, das wahnsinnige bzw. phantastische Moment. Indem sich Hoffmann Callots bildnerische Kunstmanier als Schreibstil aneignet, verlässt er die Grenzziehung von Literatur, bildender Kunst und Musik²⁴ zugunsten einer romantischen Universalkunst bzw. progressiven Universalpoesie, welche jegliche Gattungsgrenzen aufhebt und an das Postulat einer *neuen Mythologie* erinnert²⁵:

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen?²⁶

Das erste Fantasiestück *Jacques Callot* fungiert demnach als poetologisches Programm, welches die phantastisch-romantische Schreibweise genauer definiert und einer klassisch-mimetischen Literatur expressis verbis opponiert²⁷.

Die Erzählung *Der goldene Topf* ist in zwölf Vigilien mit barockhaft anmutenden Untertiteln gegliedert. "Vigilie" (lateinisch "vigilia" = "Nachtwache") gemahnt an Bonaventuras Text *Nachtwachen*²⁸ (1804), in welchem ein Nachtwächter an seinem phantastischen Wahnsinn leidet. Auch

heimen Andeutungen». Ebd., S. 18. Zur Definition der Groteske vgl. Wolfgang Kayser: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken. In: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 173-179. Vgl. auch Dominique Iehl: Das Phantastische und das Groteske. Zu ihrem Zusammenwirken in E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Paul, Dimensionen des Phantastischen, S. 125-132.

²⁴ Fantasiestücke erleben im 18. und 19. Jahrhundert ihre Blüte als musikalische Gattung. Vgl. Robert Schumann: Fantasiestücke op. 12 (1837). Die Empfehlung der neuen Rechtschreibung, "phantastisch" mit "f-" zu schreiben, berücksichtigt leider nicht die in der alten Rechtschreibung gegebene semantische Differenzierung zwischen der musikalischen Gattung des *Fantasiestücks* und der literarischen Bezeichnung mit "ph-".

²⁵ Vgl. Herbert, Uerlings (Hg.): Theorie der Romantik. Stuttgart: Reclam 2000. – S. 51. Vgl. Andrea Hübener: Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker. Heidelberg: Winter 2004, S. 4. Kremer setzt einen anderen Akzent, wenn er behauptet, dass der Terminus "Fantasiestück" «einen literarischen Bezug Hoffmanns auf ein traditionell eingeführtes malerisches Genre von der Art des Seestücks» suggeriert. Kremer, Romantik, S. 172.

²⁶ Hoffmann, Jacques Callot, S. 18.

²⁷ Vgl. Kremer, Romantik, S. 172.

²⁸ Ernst August Friedrich Klingemann (Bonaventura): *Nachtwachen*. Leipzig: Reclam 1991.

kommt hinzu, dass die Zahl zwölf durch diesen Bezug an die Mitternachtsstunde gemahnt und somit auf die Romantik als „*Nachtseite* der Literatur“ verweist²⁹, welche sich vor allem mit Themen der menschlichen Schattenseite auseinandersetzt. In der ersten Vigilie wird der Grundstein für eine metafiktionale Lesart gelegt. Zum einen spielt hier die Begegnung des Studenten Anselmus mit einer alten Frau und zum anderen das initiatorische Erlebnis unter einem Holunderbaum für die künstlerische Entwicklung des Protagonisten eine große Rolle.

Der Zusammenstoß Anselmus' mit der alten Frau führt biblische Motive und eine groteske Darstellungsweise zusammen: «Am Himmelfahrtstage Nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durchs schwarze Tor und gerade zu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feil bot»³⁰. Die Begegnung wird an die Himmelfahrt Jesu Christi geknüpft, so dass ein transzendentaler Bezug gegeben ist, der auf das verlorene Paradies verweist. Verstärkt wird die christliche Motivik dadurch, dass „Anselmus“ der Name eines Kalenderheiligen im Christentum ist. Caroline Fischer erklärt, das schwarze Tor sei ein «Hinweis [...], daß Anselmus sich der Nachtseite des Lebens zuwendet»³¹. Damit zielt sie auf die Romantik als „*Nachtseite* der Literatur“ ab, was mit unserer Deutung der „*Vigilie*“ harmoniert. Christliche Transzendenz verbunden mit der romantischen Literatur stellt also das Eingangsmotiv der Erzählung dar. Dem christlichen Bezug kontrastieren die genauen Zeit- und Ortsangaben sowie die unheimliche Frau, in der Inge Stegmann die «Macht des Profanen, Alltäglichen [...] und die Verkörperung des Bösen» sieht³². Eine feindliche Prophezeiung etabliert das Kristall als ein Leitmotiv der Erzählung³³: «Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Krystall bald dein Fall – ins Krystall! – Die gellende, krächzende Stimme des Weibes hatte etwas entsetzliches»³⁴. Akustisch harmoniert der *Fall* ins *Kristall* ebenfalls mit dem Sünden*fall*. Die Äpfel der Frau verweisen hierbei als biblisches Symbol auf den Sündenfall, der für die Vertrei-

²⁹ Vgl. Gotthilf Heinrich von Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Darmstadt: WBG 1967.

³⁰ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 229.

³¹ Caroline Fischer: *Der Goldene Topf*. Als Geschichte einer Initiation. In: *Il Confronto Letterario* 13 (1990), S. 57-82, hier S. 67.

³² Inge Stegmann: Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95 (1976), S. 64-93, hier S. 83.

³³ Vgl. Robert Mühlher: *Dichtung in der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien: Herold 1951, S. 94.

³⁴ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 229.

bung aus dem Paradies steht. In dieser Szene vollzieht sich trotz der Motivik nicht der Sündenfall. Vielmehr handelt es sich bei der Äpfelfrau um eine Instanz, die stets an den Sündenfall gemahnt.

Um sich von dem unheimlichen Vorfall zu erholen, setzt sich der melancholische Anselmus unter einen Holunderbaum:

Dicht vor ihm plätscherten und rauschten die goldgelben Wellen des schönen Elbstroms, [...] der sich hinabsenkte auf die blumigten Wiesen und frisch grünenden Wälder und aus tiefer Dämmerung gaben die zackigten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande. [...] [Sein] Unmut wurde endlich laut.³⁵

Der klassische “locus amoenus” wird hier mit dem romantisch-melancholischen Künstlerideal verbunden. Entgegen der traditionellen Idealisierung des Hirten als einfacher, natürlicher und zufriedener Mensch, demontiert Hoffmann die originäre Auffassung von Arkadien, indem er einen gebildeten, an seinem alltäglichen Leben leidenden Studenten an die Stelle des stilisierten Hirten setzt³⁶. Der klassische “locus amoenus” erfährt eine romantische Transformation, welche mit der Darstellung einer personifizierten Natur einhergeht:

Hier wurde der Student [...] durch ein sonderbares Rieseln und Rascheln unterbrochen [...]. Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen. [...] Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten: Zwischen durch – zwischen ein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns.³⁷

Sprachlich wird die Naturpoesie onomatopoetisch ausgedrückt. «So erwachsen [...] erste Bedeutungen an der Grenze von Laut und Wort»³⁸. Plötzlich schaut Anselmus «auf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlingeln, die sich um die Zweige gewickelt hatten, und die Köpfchen der Abendsonne entgegenstreckten»³⁹. Auffällig ist die für das Phantastische typische Farbgestaltung grün-gold, wobei grün die Farbe der Natur ist und gold begrifflich an das Goldene Zeitalter erinnert⁴⁰. Die Zahl drei gemahnt

³⁵ Ebd., S. 231. Der Holunderbaum enthält dem Volksglauben nach magische Kräfte.

³⁶ Vgl. Theokrit: Sämtliche Dichtungen. Hg. v. Dietrich Ebener. Frankfurt am Main: Insel 1989.

³⁷ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 233.

³⁸ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 84f.

³⁹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 234.

⁴⁰ «Auch die grüngoldenen Schlangen korrespondieren mit dem Licht- und Feuer-

in Hinblick auf die christliche Eingangsszene an die drei christlichen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung – und an die heilige Dreifaltigkeit. Auch die Schlange als Symbol der Verführung ist in den christlichen Diskurs einzuordnen. Neben biblischen Elementen finden auch platonische Komponenten Eingang in den Text: Anselmus

starrte herauf und ein Paar herrliche dunkel**blaue** Augen blickten ihn mit unaussprechlicher Sehnsucht an, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. Und wie er voll heißen Verlangens immer die Augen anblickte, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Kristallglocken.⁴¹

Während «die wirkliche Welt [...] im Wesenlosen [versinkt], [erscheinen] die aus dem Unwirklichen herabstoßenden Schlangenaugen [...] als Chiffren der einzig wahren Welt»⁴². Die Augen sind der irdischen Welt verhaftet und spiegeln das Reich der Ideen, des absoluten Einen als Gutem und Schönem wider. Die platonistische Gottesschau wird insofern im romantischen Kontext zu einer transzendentalen Schau der verlorenen Urpoesie, als in der Naturpoesie die Ahnung des verlorenen Paradieses aufblitzt. Die blauen Augen tauchen auch in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*⁴³ als zentrales Motiv auf. Bei Novalis verweisen die Augen Mathildes auf die paradiesische blaue Blume, die zum Chiffre der Romantiker avanciert. Anselmus ist demnach «ganz dem platonisch-erotischen Idealbild der sublimen Serpentina ergeben [...] und [entwickelt] einen inneren Sinn»⁴⁴ für die Stimme der Natur: «Der Holunderbusch rührte sich und sprach: "Du lagst in meinem Schatten, mein Duft umfloß dich, aber du verstandest mich nicht. Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe

komplex. Wo immer sie auftauchen, werden sie mit einem Smaragd assoziiert. Die smaragdgrüne Schlange war Hoffmann aus Goethes *Märchen* bekannt, zumal im Zusammenhang mit Gold, dem phantastischen Gold der Irrlichter. Die grüngoldene Vision baut eine hintergründige Beziehung zu einem der hermetischen Basistexte auf, der Tabula Smaragdina des mythischen Hermes Trismegistos». Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 34.

⁴¹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 234 (Herv. v. J. R.). Kittler deutet die liebliche Initiation psychogenetisch als eine «halluzinatorische Audition des Muttermundes». Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 84.

⁴² Klaus Günther Just: *Die Blickführung in den Märchen novellen* E. T. A. Hoffmanns. In: Prang, E. T. A. Hoffmann, S. 292-306, hier S. 297.

⁴³ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: Ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. I. *Das dichterische Werk*. Hg. v. Richard H. Samuel / Paul Kluckhohn. Stuttgart: Kohlhammer 31977, S. 195-369.

⁴⁴ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 30.

entzündet.“⁴⁵. Die Natur spricht eine andere Sprache, die Anselmus noch nicht beherrscht, für die er aber empfänglich zu sein scheint. Auf diese Weise vermischen sich christliche und platonische Ansätze in der Naturdarstellung, so dass man von pantheistischen Zügen sprechen möchte. Als Anselmus eines Tages vom Archivarius Lindhorst, für den er als Kopierer bzw. Schreiber arbeiten soll, beim vermeintlichen Selbstgespräch entdeckt wird, berichtet Anselmus ihm von seinen Erlebnissen, wobei er wiederholt äußert, es handle sich nicht um einen Traum und er könne ihn ruhig wahnsinnig heißen⁴⁶. Lindhorst offenbart ihm, dass «die goldgrünen Schlangen, die Sie [...] in dem Holunderbusch gesehen, [...] nun eben meine drei Töchter [waren], und daß Sie sich in die blauen Augen der jüngsten, Serpentina genannt, gar sehr verliebt»⁴⁷. Auf diese Weise «macht ein Vaterwort aus der undifferenzierten Halluzination namenloser Stimmen, aus der schon eine Figur geworden ist, zu guter Letzt einen Namen und d.h. ein Liebesobjekt»⁴⁸. Erscheint Serpentina als biblische Schlange der Verführung, vertreibt sie Anselmus nicht aus dem Paradies, sondern weist ihm den naturpoetischen Weg zurück in das Paradies. Seit er sich in die Schlange verliebt hat, ist er nämlich von einer unstillbaren Sehnsucht nach einer Vereinigung getrieben. Der biblische Mythos unterliegt demnach einer ästhetischen Inversion im romantischen Sinne⁴⁹. «Wird die halluzinierte Frauengestalt [...] allegorisch [...] aufgefasst, so ist es möglich, [...] sie als “figura serpentina” zu lesen»⁵⁰. Von lateinisch “serpens” bezeichnet die “figura serpentina” in der Kunstgeschichte eine Form des Manierismus, die unter anderen bei Raffael eine große Rolle spielte. Interessant ist nun, dass die arabeske Figur, die eindeutig weiblich determiniert ist, als Objekt der Begierde erscheint. Damit fungiert «das Bild der Frau als Allegorie der künstlerischen Schrift, die gleichzeitig begehrt und spiritualisiert wird»⁵¹.

⁴⁵ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 234.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 252ff.

⁴⁷ Ebd., S. 255.

⁴⁸ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 86.

⁴⁹ Vgl. Pamela Tesch setzt Serpentina mit der “femme fatale” gleich. Vgl. Pamela Tesch: *Romantic Inscriptions of the Female Body in German Night and Fantasy Pieces*. In: *Neophilologus* 92 (2008), S. 681-697, hier S. 688. Vgl. auch James M. McGlathery: *The Suicide Motif in E. T. A. Hoffmann’s Der Goldne Topf*. In: *Monatshefte* 58 / 2 (1966), S. 115-123, hier S. 119.

⁵⁰ Frank Dengler: *Asthetische Subversionen des Wissens. Analysen zur Phantastik zwischen Der Goldene Topf und Matrix*. In: *Athenäum* 12 (2002), S. 155-173, hier S. 168. Vgl. Simonis, *Grenzüberschreitungen*, S. 133.

⁵¹ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 67.

Helfer bemerkt zu Recht, dass im «German Romantic discourse woman generally functions as the inspiration, source, and ground of poesy. [...] [W]oman and the feminine art troped as the originary condition of possibility of Romantic self-definition and Romantic artistic production»⁵². Auf diese Weise ist die von Kremer postulierte «symbolische Beschriftung der Frau»⁵³ nicht von der Hand zu weisen. Eine weitere interessante meta-fiktionale Deutung dieses Details erläutert Kittler: Serpentina bezeichnet «das Schlänglein einer schön gerundeten und zusammenhängenden Idealhandschrift von 1800. Sie geistert durch die Zeilen wie das erotische und d.h. sprechend machende Phantom der Bibliothek»⁵⁴. Die Antithese zur kalligraphischen Schlangenlinie bildet die englische Schreibmanier, die Anselmus schon beherrscht und die in Verbindung mit dem Bürgertum steht⁵⁵. Ob das aus gendertheoretischer Sicht weibliche Objekt der fetischisierten Position in einer patriarchalischen Kunstwelt verhaftet bleibt, scheint nicht nur für eine feministische Literaturwissenschaft interessant. Wenn Anselmus nach einer geistigen Vereinigung mit der arabesken Serpentina strebt, wird die Frage aufgeworfen, ob das Schreiben die begehrte geistige Kopulation sublimiere. Zunächst scheint genau das der Fall zu sein.

Dass Anselmus erst auf dem Weg ist, ein romantischer Künstler zu werden und das Paradies zu erreichen, wird durch den permanenten Perspektivenwechsel ersichtlich, der sich sowohl in der Kontrastierung von Philister- und Künstlerwelt sowie in der Figur Anselmus' selbst als auch in der Gegenüberstellung von Serpentina und dem Äpfelweib manifestiert. Der Perspektive Anselmus', der sich für eine Sprache der Natur öffnet, steht die Welt der Bürger entgegen: Er

hatte [...] den Stamm des Holunderbaumes umfaßt und rief unaufhörlich in die Zweige und Blätter hinein [...]. “Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste”, sagte die Bürgersfrau und dem Anselmus war es so, als würde er aus einem tiefen Traum gerüttelt oder gar mit eiskaltem Wasser begossen, um ja recht jähling zu erwachen. Nun sah er erst wieder deutlich wo er war, und besann sich, wie ein sonderbarer Spuk ihn geneckt und gar dazu getrieben habe, ganz allein für sich selbst, in lauten Worten auszubrechen.⁵⁶

⁵² Helfer, *The Male Muses*, S. 299.

⁵³ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 67.

⁵⁴ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 99.

⁵⁵ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 272.

⁵⁶ Ebd., S. 236.

Anselmus' Approximation an eine Naturpoesie ruft bei den Bürgern Befremden und Unverständnis hervor. Die Kommunikation des Studenten mit der Natur führen diese entweder auf Trunkenheit oder Wahnsinn zurück⁵⁷. Der Alkohol nimmt in Hoffmanns Text wie die gesteigerte Imagination eine ambivalente Stellung ein. Entweder führt er zu einer Steigerung der Schaffenskraft oder zu einer Blockade⁵⁸. «Der phantasievollen Aufgeschlossenheit des Anselmus für die höhere Welt wird hier der platte Rationalismus des Bürgers gegenübergestellt, der allzu rasch bereit ist, Imagination mit Wahn gleichzusetzen»⁵⁹. Anselmus' Wahrnehmungen oszillieren zwischen einer romantisch-phantastischen und einer nüchternen Perspektive: «Alles was er wunderbares gesehen, war ihm rein aus dem Gedächtnis geschwunden, und er besann sich nur, daß er unter dem Holunderbaum allerlei tolles Zeug ganz laut geschwatzb»⁶⁰. Das Phantastische ist an die Wahrnehmung gebunden, die wieder umschlägt, als Anselmus auf Einladung seines Freundes, dem Konrektor Paulmann, der von seinen zwei Töchtern begleitet wird, und dem Registrator Heerbrand über die Elbe fährt. Die Naturlaute kehren wieder, als Anselmus ein im Wasser reflektiertes Feuerwerk für die goldenen Schlangen hält⁶¹. Er bleibt der "realistischen" Weltansicht auch in diesem Fall noch verhaftet, denn ihm

vergingen beinahe die Sinne, denn in seinem Innern erhob sich ein toller Zwiespalt, den er vergebens beschwichtigen wollte. Er sah nun wohl deutlich, daß das, was er für das Leuchten der goldenen Schlinglein gehalten, nur der Widerschein des Feuerwerks bei Antons Garten war [...]. [Er] vernahm [...] ein heimliches Lispeln und Flüstern: [...] Anselmus! Siehst du nicht, wie wir stets vor dir herziehen? – Schwesterlein blickt dich wohl wieder an – glaube – glaube – glaube an Uns.⁶²

Mit der Aufforderung, an die Sprache der Natur zu glauben, wird das romantische Primat der Imagination an eine der drei christlichen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung – gebunden. An die Stelle höchster Er-

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 243. Vgl. auch ebd, S. 218.

⁵⁹ Schneider, Künstlerliebe, S. 201.

⁶⁰ Hoffmann, Der goldene Topf, S. 237.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 238. «Alles was er unter dem Holunderbaum seltsames geschaut, trat wieder lebendig in Sinn und Gedanken, und aufs neue ergriff ihn die unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches dort seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschütterb». Ebd.

⁶² Ebd., S. 238f. Vgl: «Anselmus wußte nun in der Tat selbst nicht, ob er betrunken, wahnwitzig oder krank gewesen». Ebd., S. 240f.

füllung und Erkenntnis rückt die phantastische Romantik, welche durch ihren transzendentalen Charakter – analog zur christlichen Theologie – auf ein verlorenes Paradies verweist. Der Konrektor dagegen verwirft die romantische Kunstauffassung, wenn er behauptet, er habe Anselmus «immer für einen soliden jungen Mann gehalten, aber träumen – mit hellen offenen Augen träumen und dann mit einem Mal ins Wasser springen wollen, das [...] können nur Wahnsinnige oder Narren!»⁶³. Paulmann fungiert als Repräsentant des Bürgertums, das jegliche Phantasterei als wahnsinnige Aberration deklariert. Auf Anselmus' Verteidigung durch den Registrator Heerbrand erwidert der Konrektor⁶⁴: «Sie haben immer solch einen Hang zu den Poeticis gehabt und da verfällt man leicht in das Fantastische und Romanhafte»⁶⁵. Heerbrand wird vor den Gefahren durch die phantastische Kunst gewarnt. Dieser ist zwar der bürgerlichen Welt zuzuordnen, nimmt aber eine Zwischenstellung ein, denn er setzt die «eigene beschränkte Welt nicht absolut»⁶⁶. Zum ersten Mal wird Anselmus' Imaginationsfähigkeit expressis verbis in Analogie zum Phantastischen gesetzt. In einer poetologischen Lesart treffen romantische und bürgerliche Kunstauffassung aufeinander. Anselmus dient dabei als Kristallisationspunkt der phantastischen Wahrnehmung⁶⁷. Helmut Prang begreift den Perspektivenwechsel als Instrumentarium der romantischen Ironie: «In *Der goldne Topf* macht sich die Anwendung der Ironie [...] in dem ständigen Wechsel von Phantasiewelt und Bürgerwelt bemerkbar [...]. Was eben vom Dichter poetisch aufgebaut wurde, wird sogleich wieder zerstört»⁶⁸.

Der Perspektivenwechsel wird außerdem durch die Gegenüberstellung von Serpentina und Äpfelweib manifest. Beide Figuren werden mit bestimmten an die Wahrnehmung gebundenen Attributen versehen. Serpentinias Mitgift stellt der goldene Topf dar⁶⁹, der als phantastischer Reflektor

⁶³ Ebd., S. 239.

⁶⁴ Der Registrator wird in Beziehung zu einer "lateinischen Frakturschrift" gesetzt. Vgl. Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 87ff.

⁶⁵ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 240.

⁶⁶ Rosemarie Hunter-Lougheed: Ehrenrettung des Herrn Registrators Heerbrand. In: *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 28 (1982), S. 12-18, hier S. 14.

⁶⁷ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 258.

⁶⁸ Helmut Prang: *Die romantische Ironie*. Darmstadt: WBG 1989, S. 56.

⁶⁹ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 275. Lindhorsts Ring, der für Anselmus zu einem «leuchtenden Krystallspiegel» wird, hat eine ähnliche Funktion. Darin erblickt der Student schließlich wieder seine geliebte Serpentina, welche sich an ihn wendet: Glaubst «du denn an mich, Anselmus? – nur in dem Glauben ist die Liebe – kannst du denn lieben?». Ebd., S. 256. Die spiegelnde Funktion des Ringes eröffnet einen phantastischen Raum.

in der sechsten Vigilie, d.h. genau in der Mitte der Erzählung, erwähnt wird. Als Kontrapunkt fungiert der “kleine runde hell polierte Metallspiegel”⁷⁰ der alten Frau⁷¹, der erstmals in der siebten Vigilie genannt wird. Während der goldene Topf eine transzendente Schau der Naturpoesie verspricht, repräsentiert der Metallspiegel die Ambivalenz phantastischer Imagination. Der für das Verstehen der Naturpoesie gefährlich bürgerlichen Wahrnehmung verfällt Anselmus, als sich in dem Metallspiegel die Identitäten von Serpentina und Veronika zu vermischen scheinen, was direkte Auswirkungen auf seine künstlerische Entwicklung – wie noch zu zeigen sein wird – hat⁷². Für die Philister dagegen kann eine phantastische Wahrnehmung den Verfall in den Wahnsinn bedeuten. Veronika «fühlte wie der Anblick des Gräßlichen, des Entsetzlichen, von dem sie umgeben, sie in unheilbaren zerstörenden Wahnsinn stürzen könne»⁷³. Die reflektierende Funktion im Text wird «zum Indikator [...] dafür [...], dass schöpferische Phantasie und zerrüttender Wahnsinn nahe beieinander liegen»⁷⁴ und unterschiedliche Auswirkungen auf Künstler und Philister haben können. In der Ambiguität der phantastischen Wahrnehmung ist das heterogene Prinzip Callots omnipräsent. Der Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit* verweist schon auf die Ambivalenz des gesamten Textes. Es handelt sich nicht um eine reine Form der Naturpoesie, vielmehr werden verschiedene naturpoetische Elemente – Märchen, Sage, Mythos, Arabeske – synthetisiert. Aufgrund des künstlichen Eklektizismus ist der Text der Kunstpoesie zugeordnet. Der Paratext postuliert eine neue Form romantischer Literatur durch die Koinzidenz von Naturpoesie (Märchen) und Kunstpoesie (neue Zeit)⁷⁵. Die Ironie des Perspektivenwechsels spiegelt

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 282.

⁷¹ Die groteske Beschreibung der alten Frau kennzeichnet sie als Hexe. Vgl. ebd., S. 264. Des Weiteren entpuppt sie sich als Betrügerin, wenn sie von ihren Äpfeln spricht, die, «wenn sie die Leute gekauft haben, ihnen wieder aus den Taschen in meinen Korb zurückrollen». Ebd., S. 266. Die Groteske «konstituiert sich als Spannungszustand zwischen Realität und Irrealität [...]. Die Wirklichkeit bleibt der Groteske [...] immanent, denn der groteske Effekt wirkt nur, wenn der Maßstab des Normalen konstitutiv bleibt. Die reale, normale Welt darf nicht nichtig werden, sie muß [...] der phantastischen Welt gegenüberstehen.» Schmidt, «Callots fantastisch karikierte Blätter», S. 128.

⁷² Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 295.

⁷³ Ebd., S. 281. Veronika hatte den Spiegel von der alten Frau geschenkt bekommen, welche sie aus Liebeskummer um Hilfe gebeten hatte: «[I]ch kenne das Mittel, das den Anselmus von der törichtigen Liebe zur grünen Schlange heilt und ihn als den liebenswürdigsten Hofrat in deine Arme führt». Ebd., S. 267.

⁷⁴ Schmitz-Emans, Einführung, S. 46.

⁷⁵ In Hoffmanns *Der Sandmann* gewinnt die autodestruktive Seite des Phantastischen,

auf der Textebene das wider, was das Phantastische dem Leser abverlangt, nämlich die Reflexion über das Verhältnis zwischen der innertextuellen phantastischen und der außertextuellen Welt. Zudem erfasst Hoffmann «die konstitutive Bedeutung des Blicks für das moderne Subjekt in ihrer ganzen Komplexität», wobei das Motiv der Wahrnehmung eingesetzt wird, «um die Erschütterung der Selbstgewissheit dieses Subjekts in nicht minder komplexer Weise zum Ausdruck zu bringen»⁷⁶. Um die Natursprache jedoch gänzlich verstehen zu können, muss Anselmus erst seine Lehrzeit beim Archivarius Lindhorst überstehen.

Lindhorst wird in Beziehung zu einem Chemiker gesetzt: «Es ist hier am Orte ein alter wunderlicher merkwürdiger Mann, man sagt, er treibe allerlei geheime Wissenschaften, da es nun aber dergleichen eigentlich nicht gibt, so halte ich ihn eher für einen forschenden Antiquar, auch wohl neben her für einen experimentierenden Chemiker»⁷⁷. Die Verbindung Alchemie-Archivar provoziert eine metafiktionale Lesart. Lindhorst wird als Geheimwissenschaftler beschrieben, der sich mit fremdartigen, gar hermetischen Texten, dem Arabischen und Frühägyptischen, auseinandersetzt. Den Alchemisten wurde die Fähigkeit zugesprochen, aus unedlen Metallen edlere Metalle gar Gold unter der Zufuhr von Feuer herzustellen. Die Experimente Lindhorsts indizieren ein poetologisches Programm, in welchem aus alten (archivierten) Formen neue Stoffe hervorgehen. Auf den Unterschied zwischen Alchemie und Poesie bei Hoffmann weist Kremer hin: «Beide experimentieren [...] mit einem Wechsel des Aggregatzustandes, die Alchemie so gut wie die Poesie, letztere allerdings mit einem für Hoffmanns Poetik charakteristischen ironischen Bruch, der die Versöh-

welches an das Perspektiv gebunden ist, die Oberhand. Die Funktion des Spiegels nimmt in *Der Goldene Topf* eine ähnliche Funktion ein wie das Perspektiv im *Sandmann*. Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 229. Zum Kunstmärchen in der Romantik vgl. Mathias Mayer / Jens Tismar: *Kunstmärchen*. Stuttgart: Metzler 42003.

⁷⁶ Schmitz-Emans, Einführung, S. 124.

⁷⁷ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 241. Weiter heißt es: «Er lebt wie Sie wissen einsam in seinem entlegenen alten Hause und wenn ihn der Dienst nicht beschäftigt, findet man ihn in seiner Bibliothek oder in seinem chemischen Laboratorio, wo er aber niemanden hinein läßt. Er besitzt außer vielen seltenen Büchern eine Anzahl zum Teil arabischer, koptischer und gar in sonderbaren Zeichen, die keiner bekannten Sprache angehören, geschriebener Manuskripte. Diese will er auf geschickte Weise kopieren lassen und es bedarf dazu eines Mannes, der sich darauf versteht mit der Feder zu zeichnen, um mit der höchsten Genauigkeit und Treue alle Zeichen auf Pergament und zwar mit Tusche übertragen zu können. [...] Aber hüten Sie sich ja für jedem Dinteflecken; fällt er auf die Abschrift, so müssen Sie ohne Gnade von vorne anfangen, fällt er auf das Original, so ist der Herr Archivarius im Stande, Sie zum Fenster hinauszuerwerfen». – Ebd., S. 242.

nungssemantik der Alchemie und anderer Hermetica letztlich neutralisiert»⁷⁸. Die arabeske Schrift des Arabischen und die Hieroglyphen-Schrift der Ägypter verkörpern das romantische Ideal einer Naturpoesie, deren Schriftbild auf eine ursprüngliche Natursprache zurückweist. Die in der Eingangsszene durch die Natur etablierte Onomatopoesie wird durch ein ikonisches Schriftbild komplettiert⁷⁹. Der Archivar tritt als Repräsentant der romantischen Naturpoesie auf. In seiner Figur ist das eklektizistisch reflektierende Moment der romantischen Poetologie demnach nominell angelegt. Der romantische Schriftsteller bedient sich aus dem literarischen Archiv und setzt unterschiedliche Elemente – in diesem Fall mythologische, biblische und kunsttheoretische Aspekte – in einen neuen Kontext. Mit dem inaugurierten Begriff der “bricolage” Claude Lévi-Strauss’, den er im Kontext seiner Mythenforschung geprägt hat, lässt sich diese Poetologie begrifflich konkretisieren⁸⁰. Die Bastelei zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass sie heterogene Formen aus dem Archiv in einen neuen Kontext setzt, und sie auf diese Weise eine neue Bedeutung erfahren⁸¹. Das poetologische Prinzip der “bricolage” steht wiederum in enger Verbindung mit dem Alchemisten, der unedle Stoffe in edlere verwandelt. In der Koinzidenz von Archivierung und Alchemie positioniert sich also das ästhetische Moment der Romantik.

Will man der These einer alchemistischen Poetologie folgen, lohnt ein Blick auf die von Lindhorst erdichtete Liebesgeschichte von Phosphorus und der Lilie in der dritten Vigilie⁸². Für Robert Mühlher stellt die mythologische Meta-Erzählung über Phosphorus «geradezu ein Paradigma romantischer Mythenbildung» dar⁸³. Die Vereinigung von Phosphorus und Feuerlilie fungiert sowohl in philosophischer als auch ästhetischer Hinsicht als symbolische Synthetisierung unter Einfluss des Elements Feuer. Bollnow liest den Anfang des Mythos als bewussten «Anklang an den biblischen Schöpfungsmythos [...]». So ist das Verhältnis von Geist und Was-

⁷⁸ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 86. «“Lindhorst” führt etymologisch über “Lindwurm” zurück auf altnordisch “linnr” für “Schlange, Drache”. “Horst” hat sich bis heute als Bezeichnung für ein Raubvogelnest gehalten». Ebd.

⁷⁹ Vgl. Horst Claussen: *Icon und Symbol bei Charles S. Peirce* und in den Kulturwissenschaften. *Probleme der Superisation*. In: Klaus Oehler (Hg.): *Zeichen und Realität*. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e. V. Hamburg 1981. Bd. III. Tübingen: Stauffenburg 1984, S. 1033-1039.

⁸⁰ Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 30f.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 244ff.

⁸³ Mühlher, *Dichtung in der Krise*, S. 64.

ser die Polarität von Geist und zunächst flüssig vorgestellter Materie»⁸⁴. Der Mythos weist typische Elemente der Naturphilosophie Schellings und Gotthilf Heinrich von Schuberts auf. Ebenso findet Schlegels ästhetische Programmatik hier ihre Umsetzung. Wenn Geist und Materie – Geist und Wasser sowie Phosphor und Pflanze – sich verbinden, ist das nichts Anderes als das romantische Ideal der Synthese, welches vor dem Sündenfall, dem Abfall der Ideen von Gott, situiert ist. Erinnern wir uns an die Schellingsche Identitätsphilosophie, können die sich offenbarenden Parallelen nicht von der Hand gewiesen werden. Die mythologische Geschichte führt das idealistische Prinzip der absoluten Identität, d.i. die Synthese jeglicher Differenz, vor, welches qua mise en abyme den Schluss der Geschichte über Anselmus, nicht jedoch der gesamten Erzählung Hoffmanns, wie sich noch im weiteren Verlauf der Analyse zeigen wird, antizipiert. Indem die metafiktionale Geschichte über Phosphorus in nuce die künstlerische und auch erotische Entwicklung Anselmus' enthält, wird das Postulat einer "Transzendentalpoesie" eingelöst. Die ideale Synthetisierung wird stets von dem Element Feuer begleitet. Auf diese Art werden romantische Ästhetik und Alchemie zusammengeführt: «Hoffmann hat seinen Phosphorus mit dem Motiv des Feuers assoziiert, das oberflächlich das Schmelzfeuer der Alchemistenküche bezeichnet, in dem sich die [...] Verwandlung des Körpers [...] in Geist [...] vollzieht»⁸⁵. Im Sinne dieser Deutung tritt romantisches Schreiben als alchemistische Poetologie hervor: «Im Prozeß der Verbrennung verbinden sich zwei heterogene Elemente zu einem Neuen»⁸⁶. Poetologisch betrachtet, findet das Callotsche Prinzip der Heterogenität hier seine Entsprechung. Die Sonderstellung des Archivarius wird offensichtlich, wenn man bedenkt, dass er als Lehrer Anselmus in das Reich der romantischen Poesie einführen wird. Seine Mittlerposition zwischen der Naturpoesie und der Welt der Menschen affirmiert seine Parallelisierung mit dem Feuersalamander⁸⁷. Anselmus' Lehrzeit bei Lindhorst steht demnach ganz unter dem Zeichen alchemistischer Transformation. Der Registrator Heerbrand hingegen wertet die Erzählung von Lindhorst als "orientalischen Schwulst" ab. Der Kontrast zwischen einer romantischen und bürgerlichen Kunst wird so gefestigt⁸⁸. Lindhorst durchbricht die Fiktionalität seiner Geschichte, indem er einen

⁸⁴ Bollnow, *Der Goldene Topf*, S. 211.

⁸⁵ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 33.

⁸⁶ Momberger, *Sonne und Punsch*, S. 70.

⁸⁷ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 288f. Vgl. Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 33.

⁸⁸ Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 246.

autobiographischen Bezug herstellt: Die Feuerlilie «ist meine Ur – ur – ur – urgroßmutter, weshalb ich denn auch eigentlich ein Prinz bin. [...] Euch mag wohl das [...] unsinnig und toll vorkommen, aber es ist dem unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint sondern buchstäblich wahr»⁸⁹. Mit der Absage an eine allegorische Lesart wird der Anspruch des Phantastischen auf Authentizität proklamiert. Klaus Günther Just schließt daraus, dass auch die optischen Vorgänge im «buchstäblichen Sinne [...] zu nehmen [sind], d.h.: wenn der Blick der Figuren auf Vorgänge gelenkt wird, denen keine reale Existenz eignet, so haben diese nichtsdestoweniger innerhalb des novellistischen Bereichs ihre eigene Wirklichkeit und ihre eigene Wahrheit»⁹⁰. Die Reaktion der Anwesenden auf die Geschichte verschärft die Differenz von Philister- und Künstlertum, denn einzig Anselmus reagiert mit Schauer auf die phantastische Geschichte des Archivarius, dessen «sonderbar metallartig tönende Stimme»⁹¹ ihm geheimnisvoll erscheint. Anselmus' Empfänglichkeit für die Naturpoesie hat die Holunderbaum-Szene zeigen können. «Während die Philister die andere Welt nicht wirklich wahrnehmen können – sie zweifeln an ihrer Existenz –, wechseln andere Figuren zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsebenen hin und her»⁹².

Der Leser wird ebenfalls aufgefordert, qua Imagination die fiktionalen Grenzen zu vergessen und einem romantischen Kunstverständnis die Tür zu öffnen:

Versuche es, geneigter Leser! in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die [...] bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wieder zu erkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meinstest.⁹³

Die Anrede des Lesers führt zu einer Transgression der Ebene der "histoire", was die Ausstellung der Fiktionalität impliziert: Die «Erzählertranszendierung führt auf die grundsätzliche Frage nach der Fiktivität des Erzählers» zurück⁹⁴ und ruft auf diese Weise zu einer metafikionalen Lesart auf. Das Problem der Authentizität wiederholt sich auf der Ebene der "histoire".

⁸⁹ Ebd., S. 247.

⁹⁰ Just, Die Blickführung, S. 300.

⁹¹ Hoffmann, Der goldene Topf, S. 248.

⁹² Dunker, Fantastische Literatur, S. 245. Vgl. Simonis, Grenzüberschreitungen, S. 128.

⁹³ Hoffmann, Der goldene Topf, S. 251f.

⁹⁴ Heine, Transzendentalpoesie, S. 155.

Wurde zuvor der Leser angesprochen, wird nun Anselmus auf seine imaginative Fähigkeit hin überprüft. Die Schlüsselszene hierfür stellt die Kopierszene dar, in der Schrift, weibliches Phantasma und Naturpoesie enggeführt werden⁹⁵. Nach der «mündlichen Initiation durch die Töchter folgt die schriftliche durch den Vater»⁹⁶. Den Besuch bei Lindhorst stört zunächst ein feindliches Prinzip: Als Anselmus

den Türklopfer ergreifen wollte, da verzog sich das metallne Gesicht im ekelhaften Spiel blauglühender Lichtblicke zum grinsenden Lächeln. Ach! es war ja das Äpfelweib vom schwarzen Tor! Die spitzi-gen Zähne klappten in dem schlaffen Maule zusammen [...] und durch das ganze öde Haus [...] spottete der Wiederhall: Bald dein Fall ins Krystall.⁹⁷

Interessant ist hier die Verbindung zwischen dem Äpfelweib, welche durch ihre wiederholte Prophezeiung das Stadium des Sündenfalls zementiert, und der Schlange, die hier – im Gegensatz zu dem biblischen Verständnis – als Verkörperung einer phantastischen Naturpoesie der Romantik fungiert. Anselmus steht also noch zwischen der bürgerlichen und der romantischen Welt. Beginnen soll Anselmus mit der Abschrift eines arabischen Originals:

Der Archivarius Lindhorst holte erst eine flüssige schwarze Masse, die einen ganz eigentümlichen Geruch verbreitete, sonderbar gefärbte scharf zugespitzte Federn und ein Blatt von besonderer Weiße und Glätte, dann aber ein arabisches Manuskript aus einem verschlossenen Schranke herbei, und so wie Anselmus sich zur Arbeit gesetzt, verließ er das Zimmer. Der Student Anselmus hatte schon öfters arabische Schrift kopiert, die erste Aufgabe schien ihm daher nicht so schwer zu lösen.⁹⁸

Nicht nur der Schrift der Araber schreibt F. Schlegel einen romantischen Charakter zu⁹⁹. Die arabische Kultur fungiert als Kontrapunkt zu ei-

⁹⁵ Im Gewächshaus erscheint Lindhorst Anselmus gar als Feuerlilienbusch. Vgl. Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 270.

⁹⁶ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 87.

⁹⁷ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 243f. Die Charakterisierung des “öden Hauses” erinnert an Hoffmanns eigene Erzählung *Das öde Haus*, in der die Wahrnehmung des Protagonisten ebenfalls thematisiert und mit einer phantasmatischen Frau verbunden wird. Die Erzählung erscheint allerdings erst 1817. Vgl. ders.: *Das öde Haus*. In: Ders.: *Nachtstücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2009, S. 163-198.

⁹⁸ Ders., *Der goldene Topf*, S. 273.

⁹⁹ «Die Araber sind eine höchst polemische Natur, die Annihilation unter den Natio-

ner abendländischen Ästhetik und repräsentiert das Andere schlechthin. Die Thematisierung von Schrift enthält eine magische Komponente, so dass der Bezug zum phantastischen Schreiben offengelegt wird. Dieser magische Prozess basiert jedoch «auf höchst materiellen Operationen und Hilfsmitteln [...]: auf Tinte, Feder und Papier, auf Schrift»¹⁰⁰. Der wunderbare Charakter verstärkt sich noch in dem Maße, als Serpentina ihm zu Hilfe eilt: «Und so wie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekanntenen Zeichen – [...] es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen»¹⁰¹. Wenn Anselmus mit Hilfe Serpentinias in die Welt der magischen Natur-Schrift eintaucht, kehrt er zugleich «zurück zu den Ursprüngen der Sprache selbst»¹⁰². Die arabeske Struktur ist durch eine Natürlichkeit determiniert, die indirekt stets auf die natürliche Ursprünglichkeit romantischer Formen wie die Sage, den Mythos oder die Oralität verweist. Auch darf nicht vergessen werden, dass die Arabeske nach F. Schlegel per se schon “transzendental-poetisch” anmutet: «Für das poetische Buch der Natur empfiehlt sich das Arabische und [...] das Indische aus dem einfachen Grund, daß es den hieroglyphischen Ursprung der Schrift markiert und dem romantischen Interesse am arabesken, nicht mit begrifflicher Semantik beladenen Ornament entgegenkommt»¹⁰³. Gemäß Annette Simonis bekunden

das Ornament und die Arabeske [...] erste Ansätze zu einer merklichen Selbstreflexion und poetologischen Wende des phantastischen Erzählens, in der die Materialität der Schrift in ihrer unmittelbaren ästhetischen Wirkung zum geheimen Träger und Garanten des Übergangs in die Sphäre des Phantastischen avanciert.¹⁰⁴

Am Anfang des Kopierens steht also die klassische *Imitatio* der arabesken Zeichen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Qua romantischer Imagination generieren die ornamentalen Zeichen einen anderen ästhetischen

nen. Ihre Liebhaberei, die Originale zu vertilgen, oder wegzuworfen, wenn die Übersetzung fertig war, charakterisiert den Geist ihrer Philosophie. Eben darum sind sie vielleicht unendlich kultivierter, aber bei aller Kultur rein barbarischer als die Europäer des Mittelalters. Barbarisch ist nämlich, was zugleich antiklassisch, und antiprogressiv ist». Schlegel, Athenäums-Fragmente, S. 103.

¹⁰⁰ Kremer, Hoffmann, S. 30.

¹⁰¹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 274.

¹⁰² Wühl, E. T. A. Hoffmann, S. 67. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Akademie-Verl. 1959.

¹⁰³ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 38.

¹⁰⁴ Simonis, *Grenzüberschreitungen*, S. 40.

Raum¹⁰⁵. Die Imitatio dekonstruiert – wie Löffler feststellt¹⁰⁶ – dabei aber «keineswegs die Grenzen romantischer Ästhetik»¹⁰⁷. Der mimetische Prozess reflektiert *eine* poetologische Voraussetzung romantischer Ästhetik, «die sich nicht nur in ein umfassendes Verhältnis [...] zur gesamten Schrifttradition rückt, sondern die diesen Vorgang immer auch selbst reflektiert und zum Ereignis des Textes werden läßt»¹⁰⁸. Dengler verweist in diesem Zusammenhang auf die Transformation innerhalb der Aufschreibesysteme:

Die Kopierszene kann [...] als Darstellung eines Schwellenerlebnisses interpretiert werden [...]; sie ist [...] kein mythologischer, sondern ein typographischer Rite de passage – nämlich die Einweisung des Anselmus in die ästhetische Logik des Aufschreibesystems 1800 – also die Differenzierung von gesprochener und geschriebener Sprache.¹⁰⁹

Das Prinzip der Imitatio integriert sich als eine reflektierte Vorstufe in die Poetologie romantischen Schreibens. Von dieser handwerklichen Grundlage ausgehend wird die Mimesis durch eine Poiesis substituiert¹¹⁰. Axel Dunker sieht die poetische und heterogene Schreibweise in bewusster Abgrenzung zur Frühromantik: Hoffmann reagiert

auf die steckengebliebene ästhetische Utopie der Frühromantik ebenso wie auf das Absinken ehemals völlig neuer Subjektivitätsempfänger, wie sie der Sturm und Drang entwickelt hatte [...]. Sie machen ihren literarischen Diskurs zu einem, in dem Originalität als Feier nicht mehr vorkommt.¹¹¹

Bedenken wir, dass sich die Abschrift aus einem «Zusammenspiel von weiblicher Stimme und männlicher Schrift» zusammensetzt¹¹², entsteht eine auf (weiblicher) Oralität basierende (männliche) Naturschrift, die als ein Produkt der Kunstpoesie betrachtet werden kann. Schneider konstatiert im Zuge dieser Feststellung, dass das «Kopieren [...] Sinnbild für das poetische Schaffen, die Mithilfe Serpentinās eine Umschreibung für die

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 132f.

¹⁰⁶ Vgl. Löffler, *Das Handwerk der Schrift*, S. 19.

¹⁰⁷ Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 30.

¹⁰⁸ Ders., *E. T. A. Hoffmann*, S. 37.

¹⁰⁹ Dengler, *Ästhetische Subversionen*, S. 168.

¹¹⁰ Vgl. Pollet, *Le propre et le figuré*, S. 112. Vgl. Helfer, *The Male Muses*, S. 309.

¹¹¹ Axel Dunker: *Der «preßhafte Autor»*. Biedermeier als Verfahren in E. T. A. Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen. In: Goethezeitportal. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker_biedermeier.pdf (21.3.10), S. 10.

¹¹² Vgl. Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 15.

Inspiration [ist]»¹¹³. Simonis betont auf ähnliche Weise den metafiktionalen Charakter dieser Szene, welcher auf die «zentrale Poetikkonzeption» Hoffmanns zurückweist¹¹⁴. In der Abschrift koinzidieren Naturpoesie und Kunstpoesie, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, klassische Imitatio und romantische Imagination. Die omnipräsente Akustik steht dabei immer in Zusammenhang mit der Naturpoesie und präsupponiert synästhetisch das Paradies der Indifferenz zwischen Signifikant und Signifikat: «Je geläufiger sich Anselmus in die Chiffrenschrift der Natursprache einarbeitet, desto deutlicher tönt sie ihm als Musik entgegen. In dieser Musiksprache ist der Gegensatz von [...] Zeichen und Bezeichnetem [aufgehoben]»¹¹⁵. Die Musik spielt im Vergleich mit anderen Romantikern vor allem bei Hoffmann eine entscheidende Rolle¹¹⁶. Der Semiotik der Musik entspricht im romantischen Sinne die natürliche Urpoesie, in der Signifikant und Signifikat zusammenfallen, was eine Annihilation einer durch Arbitrarität determinierten Sprache impliziert. Auf die Aporie romantischen Schreibens macht Kremer aufmerksam: Die Sprache

entkommt dem Zwang der sprachlichen Signifikanz letztlich nicht. Wo die Poesie auf die festgefügte Form der Schrift verwiesen ist, die bei aller Phantastik einer rationalen Ordnung und einer Bedeutungsfunktion untersteht, bedient sich die Musik einer asemantischen, unmittelbaren Ausdrucksweise. Ohne den Umweg über den Verstand gelingt es der Musik im romantischen Verständnis, das Geheimnis der Natur direkt und im Hinblick auf die Stimmung des Zuhörers zu vergegenwärtigen.¹¹⁷

Nachdem Anselmus bewiesen hat, die orientalische Schrift kopieren zu können, erlangt er eine höhere Stufe:

[W]ir müssen in das Zimmer, wo Bhogovotgita's Meister unser warten [...]. Der Archivarius [...] trat endlich in das azurblaue Zimmer; der Porphyrtisch mit dem goldenen Topf war verschwunden, statt dessen stand ein mit violetter Samt behangener Tisch, auf dem die dem

¹¹³ Schneider, *Künstlerliebe*, S. 213.

¹¹⁴ Vgl. Simonis, *Grenzüberschreitungen*, S. 132.

¹¹⁵ Nygaard, *Anselmus as Amanuensis*, S. 180. Vgl. Günter Peters: *Verfallsgeschichten vom Fortschritt der Kunst. Künstlerfigurationen bei Hoffmann, Diderot, Balzac, Poe und Grillparzer*. In: *Arcadia* 29/2 (1994), S. 161-181, hier S. 177.

¹¹⁶ Vgl. Uerlings (Hg.), *Theorie der Romantik*, S. 285ff. Vgl. dazu Erwin Rotermund: *Musikalische und dichterische Arabeske bei E. T. A. Hoffmann*. In: *Poetica* 2 (1968), S. 48-69.

¹¹⁷ Kremer, *Romantik*, S. 66.

Anselmus bekannten Schreibmaterialien befindlich, in der Mitte des Zimmers und ein eben so beschlagener Lehnstuhl vor demselben.¹¹⁸

Mit Bhogovotgita ist die Bhagavad Gita gemeint, ein altindischer Text, der von F. Schlegel übersetzt wurde. Die Schrift des Sanskrit galt in der Romantik als Ursprache der indogermanischen Sprachen¹¹⁹. In diesem ursprünglichen Zimmer erhält Anselmus die entscheidende Aufgabe: Das Wichtigste ist das

Abschreiben oder vielmehr Nachmalen gewisser in besonderen Zeichen geschriebener Werke, die ich hier in diesem Zimmer aufbewahre und die nur an Ort und Stelle kopiert werden können [...]; ein falscher Strich, oder was der Himmel verhüten möge, ein Tintenleck auf das Original gespritzt stürzt Sie ins Unglück.¹²⁰

Die Beschreibung des *blauen* Zimmers verweist auf das romantische Ideal, indem die Polysemie des Wortes "Blatt" eine entscheidende Stellung einnimmt: Aus «den goldnen Stämmen der Palmbäume [ragten] kleine smaragdgrüne Blätter heraus [...]; eins dieser Blätter erfaßte der Archivarius und Anselmus wurde gewahr, daß das Blatt eigentlich in einer Pergamentrolle bestand»¹²¹. Diese Polysemie impliziert das Spiel mit dem Signifikat und eignet damit dem Phantastischen¹²². Kittler macht auf das Detail im Rekurs auf die Aufschreibepaxis im 18. Jahrhundert aufmerksam:

Das Aufschreibesystem von 1800 nimmt die alte Rhetorenmetonymie Blatt / Blatt wörtlich. Weil sie zwischen Natur und Kultur oszilliert, ist die Urschrift sehr schwer nachzumalen [...]. Sie schafft ja den Zwang ab, die europäischen Buchstabenformen als Positivitäten hinzunehmen; alle Urschriftzeichen sind den komplizierten, aber vertrauten Wesen der Natur anverwandt.¹²³

¹¹⁸ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 285.

¹¹⁹ Vgl. Friedrich Schlegel: *Über die Sprache und Weisheit der Inder*. Heidelberg: Mohr und Zimmer 1808. Vgl. Franz Bopp: *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*. Frankfurt/M.: Andreaische Buchhandlung 1816.

¹²⁰ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 285f.

¹²¹ Ebd., S. 286.

¹²² Vgl. Momberger, *Sonne und Punsch*, S. 208.

¹²³ Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 92. Wenn im Anschluss an die Rede von «seltsam verschlungenen Zeichen» und «Schnörkel[n], die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten nachzuahmen schienen» (Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 286) ist, wird die «Motivik der Pflanzen- und Tierarabeske [...] fast wörtlich rekapituliert». Löffler, *Das Handwerk der Schrift*, S. 25.

Die homophone Konstituente des Lexems "Blatt" ist durch eine semantische Differenzierung charakterisiert, die dabei auf eine gemeinsame sprachliche Wurzel zurückgeht. In der romantischen Analogisierung von Natur und Schrift wird die semantische Differenzierung zugunsten einer naturpoetischen Programmatik im Sinne Schlegels getilgt. Die Palme, dem Volksglauben nach, ein Symbol für Erkenntnis, verstärkt den Wandel der Wahrnehmung Anselmus'. Während das Arabische als eine arabeske Schrift in Erscheinung tritt, das per se auf die natürliche Ursprache zurückweist, muss Anselmus nun das Sanskrit als Inbegriff der Ursprache, welches sich zur Urpoesie hin öffnet, abschreiben: Er «fühlt wie aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anders bedeuten könnten als die Worte: Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange»¹²⁴. Die Empathie erscheint als eine Bedingung der Imagination, wenn Anselmus die Bedeutung der Wörter *fühlt*. Serpentina konkretisiert die Imagination als «ein kindliches poetisches Gemüt»¹²⁵. Der Künstler wird in die Nähe der Naivität eines Kindes gerückt, die darin besteht, noch nicht «zwischen Phantastischem und Wirklichem [...] unterscheiden zu können»¹²⁶. Auf diese Weise wird die Kindheit als verlorenes Paradies stilisiert, die an die Arkadienkonzeption in Schillers Gedicht *Resignation*¹²⁷ gemahnt. Ziel der Romantiker ist es, in ein Stadium der Indifferenz zurückzukehren. Des Weiteren offenbart Serpentina Anselmus, dass «mein Vater aus dem wunderbaren Geschlecht der Salamander abstammt und daß ich mein Dasein seiner Liebe zur grünen Schlange verdanke. In uralter Zeit herrschte in dem Wunderlande Atlantis der mächtige Geisterfürst Phosphorus, dem die Elementar-Geister dienen»¹²⁸. Mit dem antiken Mythos von Atlantis wird der Topos des Goldenen Zeitalters aufgerufen¹²⁹. Außerdem verweist Atlantis intertextuell auf *Heinrich von Ofterdingen*, in dem die Sage von Atlantis mit der Synthese von Poesie und Natur verbunden wird. Louisa C. Nygaard stellt fest, dass poetisches «Schreiben [...] etwas Wunderbares

¹²⁴ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 287. Die Elementargeister «verweisen auf eine geheime, naturphilosophisch-kosmologische Ordnung oder einen ähnlichen Ursprung, deren kleinste Elemente oder repräsentativen Abbilder sie sind». Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München / Wien: Carl Hanser 1998, S. 25. Vgl. Tesch, *Romantic Inscriptions*, S. 686.

¹²⁵ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 291.

¹²⁶ Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 152.

¹²⁷ Friedrich Schiller: *Resignation*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Gedichte / Dramen I*. Hg. v. Gerhard Fricke. München: Hanser 1958, S. 130-133, hier S. 130.

¹²⁸ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 288.

¹²⁹ Vgl. Wührl, E. T. A. Hoffmann, S. 74.

[ist]: Es gibt darin keine Kluft zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten»¹³⁰ und das ist das Reich Atlantis. Das entspricht psychogenetisch betrachtet der Rückkehr in die Kindheit. Der mit dem Element Feuer mehrfach in Verbindung gesetzte Lindhorst wurde aus dem Reich der Urpoesie, Atlantis, verbannt¹³¹. Erst

wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein [...] wird, [...] entzündet sich der Feuerstoff des Salamanders aufs neue [...]. Aber nicht allein die Erinnerung an den Urzustand soll ihm bleiben, sondern er lebt auch wieder auf in der *heiligen Harmonie* mit der ganzen Natur.¹³²

Erlöst ist er erst, wenn er seine drei Töchter, die als Mitgift jeweils einen das Wunderreich spiegelnden goldenen Topf aufweisen, mit drei Jünglingen poetischen Gemüts verheiratet hat¹³³. Die Annihilation von These und Antithese führt zurück in das Paradies. Poetologisch gesprochen: In der Naturpoesie spiegelt sich das Reich der Urpoesie, das in der Tilgung der Unterschiede besteht.

Im Zuge der Lehrzeit wird – wie hier bereits zuvor angekündigt – Anselmus der Metallspiegel des Äpfelweibes zum Verhängnis. Er fällt vom Glauben an die das Paradies, d.i. die Synthese, versprechende Naturpoesie ab¹³⁴. Zugunsten Veronikas Liebe entlarvt der Spiegel Serpentina als phantasmatisches Wesen, indem er eine scheinbar realistische Wahrnehmung vortäuscht. Indem Anselmus die reale Veronika der phantasmatischen Serpentina vorzieht, verwirft er die erotische Oralität zugunsten einer die naturpoetischen Kunstformen verwerfenden bürgerlichen Kunstauffassung¹³⁵. Der Zweifel an der Naturpoesie hat direkte Auswirkungen auf sein Kopieren: Er

¹³⁰ Nygaard, Anselmus as Amanuensis, S. 180.

¹³¹ Aus der enttäuschten Liebe zu der grünen Schlange, die sich im Kelch der Lilie befand, verbrennt der Salamander letztlich alle Pflanzen, so dass als Strafe «sein Feuer [...] für jetzt erloschen ist». Hoffmann, Der goldene Topf, S. 289f.

¹³² Ebd., S. 290 (Herv. v. J. R.).

¹³³ Vgl. ebd., S. 291.

¹³⁴ «Veronika schlich sich leise hinter ihn, legte die Hand auf seinen Arm und schaute sich fest an ihn schmiegend ihm über die Schulter auch in den Spiegel. Da war es dem Anselmus als beginne ein Kampf in seinem Innern – Gedanken – Bilder – blitzten hervor und vergingen wieder – der Archivarius Lindhorst – Serpentina – die grüne Schlange – endlich wurde es ruhiger und alles Verworrene fügte und gestaltete sich zum deutlichen Bewußtsein». Ebd., S. 295.

¹³⁵ Vgl. Kittler, Aufschreibesysteme, S. 107f.

sah auf der Pergamentrolle so viele sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander, die ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben den Blick verwirrten, daß es ihm beinahe unmöglich schien das Alles genau nachzumalen. [...] Er [...] tunkte getrost die Feder ein, aber die Tinte wollte durchaus nicht fließen, er spritzte die Feder ungeduldig aus und – o Himmell! ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original.¹³⁶

Die real erfahrbare Tinte tritt in die imaginative Struktur überraschend ein. «Das Sakrileg der imaginativen Existenz ist unmittelbare Körperlichkeit»¹³⁷. Durch den Tintenklecks wird die magische «Korrespondenz zwischen Schrift und Welt» gestört¹³⁸. Die Folge der gebrochenen Imagination ist der Fall in das Kristall: Anselmus «saß in einer wohlverstopften Krystallflasche auf einem Repositorium im Bibliothekzimmer des Archivarius»¹³⁹. Für Fischer stellt der Fall ins Kristall keine Rückentwicklung dar, sondern «den regressus ad uterum, der auf der letzten Stufe der Initiation einer endgültigen Neugeburt vorausgeht»¹⁴⁰. Das kristallene Gefängnis symbolisiert die eingeschränkte Wahrnehmung einer realistischen Perspektive, die von einigen anderen in Flaschen Gefangenen nicht als begrenzt wahrgenommen wird: Nie «haben wir uns besser befunden als jetzt»¹⁴¹. Anselmus hingegen leidet unter der philisterhaften, eingengten Wahrnehmung: Die «schauten niemals die holde Serpentina, sie wissen nicht was Freiheit und Leben in Glauben und Liebe ist, deshalb spüren sie nicht den Druck des Gefängnisses»¹⁴². Der Fall in das Kristall bedeutet den Rückfall Anselmus' in das Stadium des Sündenfalls. Ihm bietet sich keine literarische bzw. naturpoetische Möglichkeit mehr, in das Paradies zurückzukehren. Wenn Serpentina ihm mit den Worten «glaube, liebe, hoffe» zur Seite steht, wird wieder im Bezug auf die theologischen Tugenden des Christentums das romantische Ideal betont. Zwar hat sich die Prophezeiung des Apfelweibes erfüllt, doch Anselmus' Glaube und seine Liebe zu Serpentina sind stärker: «[I]ch liebe ewiglich nur Serpentina»¹⁴³. Der sich anschließende Kampf um den goldenen Topf endet mit einer Niederlage für die Hexe und führt zu der Befreiung Anselmus': Ein

¹³⁶ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 301.

¹³⁷ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 31.

¹³⁸ Schmitz-Emans, *Einführung*, S. 40.

¹³⁹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 302.

¹⁴⁰ Fischer, *Der Goldene Topf*, S. 80.

¹⁴¹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 304.

¹⁴² Ebd., S. 305.

¹⁴³ Ebd., S. 306.

«feindliches Prinzip [...] war Schuld an deinem Unglauben. – Du hast deine Treue bewährt, sei frei und glücklich»¹⁴⁴.

Anselmus' Zweifel an der Naturpoesie bzw. am romantischen Ideal wiederholt sich auf der Erzähler-Ebene in der zwölften Vigilie:

Ich härmte mich recht ab, wenn ich die elf Vigilien, die ich glücklich zu Stande gebracht hab, durchlief und nun dachte, daß es mir niemals vergönnt sein werde die zwölfte als Schlußstein hinzuzufügen, denn so oft ich mich zur Nachtzeit hinsetzte um das Werk zu vollenden, war es, als hielten mir recht tückische Geister [...] ein glänzend poliertes Metall vor, in dem ich mein Ich erblickte, blaß, übernachtigt und melancholisch wie der Registrator Heerbrand nach dem Punsch-Rausch und nach allerlei Phrasen haschend um ein nie geschautes Eldorado zu malen.¹⁴⁵

Weil der Erzähler zunächst nicht mehr an das romantische Ideal bzw. die "Transzendentalpoesie" «glauben kann, wird sie ihm als Form problematisch: als Fiktionsproblem»¹⁴⁶. Doch gerade dieser Prozess reflektiert die "Transzendentalpoesie"; das Erzählte wird reflektierend dargestellt und die Reflexion wird wiederum selbst ein Erzähltes¹⁴⁷. Insofern wird mit dem romantischen Postulat nicht radikal gebrochen, sondern dieses wird vielmehr auf einen höchst artifiziellen Höhepunkt getrieben, indem «die Erzählsituation dieses als Ich auftretenden Erzählers die Medialität des

¹⁴⁴ Ebd., S. 309. Einige Deutungen sehen in dem folgenden Sturz von Anselmus in die Arme Serpentinias einen Suizid, denn zuvor ist die Rede davon, dass Anselmus auf der Elbbrücke steht und hinunter blickt. Vgl. Ebd., S. 305ff. Vgl. dazu Jutta Osinski: Poesie und Wahn. Aspekte des Phantastischen in romantischen Texten. In: Le Blanc / Twrsnick, Traumreich und Nachtseite, S. 12-27, hier S. 18. Vgl. Maria M. Tatar: Mesmerism, Madness, and Death in E. T. A. Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: *Studies in Romanticism* 14/4 (1975), S. 365-389. Nach der Niederlage der Hexe ist Veronika von der phantastischen Wahrnehmung befreit: «[I]ch schwöre allen Satanskünsten ab». Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 314. Die Angst ihres Vaters, sie sei wahnsinnig geworden, kann ihr designerter Gatte und Hofrat Heerbrand beschwichtigen: «Nun ist es auch nicht zu leugnen, daß es wirklich wohl geheime Künste gibt, [...] was aber [...] Veronika von dem Sieg des Salamanders und von der Verbindung des Anselmus mit der grünen Schlange gesprochen, ist wohl nur eine poetische Allegorie». Ebd., S. 314. Der phantastischen Imagination wird durch die Reduktion auf die allegorische Rezeption ihre Sprengkraft genommen.

¹⁴⁵ Ebd., S. 316.

¹⁴⁶ Heine, *Transzendentalpoesie*, S. 154.

¹⁴⁷ Vgl. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, S. 422. Vgl. Heine, *Transzendentalpoesie*, S. 166.

Erzählens zu einem Teil der Erzählung selbst macht»¹⁴⁸. Der Metallspiegel reflektiert für den romantischen Künstler einen nüchternen Blick, der jeglicher romantischer Imagination entbehrt, so dass der Erzähler nicht mehr schreiben kann. Der zweifelnde Erzähler erhält darauf einen Brief von Lindhorst: «Im blauen Palmenbaumzimmer, [...] finden Sie die gehörigen Schreibmaterialien und Sie können dann mit wenigen Worten den Leserkund tun was Sie geschaut»¹⁴⁹. Die Erzählebene, d.i. die “discours”-Ebene, vermischt sich mit der “histoire”-Ebene, der erzählten Geschichte des Erzählers. Der metaleptische Einschub reflektiert auf der Erzählebene ironisch die Eigenheit romantischen Schreibens. Lindhorst führt den Erzähler

in das azurblaue Zimmer, in welchem ich den violetten Schreibtisch erblickte, an welchem der Anselmus gearbeitet. [...] “Hier [...] bringe ich Ihnen das Lieblingsgetränk Ihres Freundes des Kapellmeisters Johannes Kreislers. – Es ist angezündeter Arrak in den ich einigen Zucker geworfen”¹⁵⁰.

Der Erzähler nimmt den Platz von Anselmus ein, so dass man von einer Nivellierung von Produktion und Produkt sprechen kann, wobei Arrak, Palmensaft, für Erkenntnis steht. Mit dem Kapellmeister Kreisler wird nicht nur auf Hoffmanns wichtige Figur in der *Kreisleriana*¹⁵¹, sondern auch auf das häufig verwendete Pseudonym Hoffmanns angespielt. Die Figur Kreisler sucht in der Musik das Absolute und wird wie Anselmus von seiner Umwelt als wahnsinnig bezeichnet. In *Der goldene Topf* wird der Erzähler nun Teil des Textes, er ist selbst «bereits Effekt einer Schreibweise, Signifikant unter Signifikanten: als solcher kann er die Synthese des Werks nicht mehr verbürgen»¹⁵². Die “transzendentalpoetische” Konstituente dekonstruiert auf diese Weise das geschlossene Kunstwerk der Klassik, denn der «Text gewinnt eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem Erzähler, überschreitet die Grenzen des geschlossenen Werks als Mimesis eines identischen Subjekts»¹⁵³. Wenn sich der Erzähler in seiner Geschichte wiederfindet, hat er den Glauben an die phantastische Imagination zurückgewonnen, so dass es ihm nicht mehr schwer fällt, seine Ge-

¹⁴⁸ Ebd., S. 180.

¹⁴⁹ Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 317.

¹⁵⁰ Ebd., S. 318.

¹⁵¹ Ders.: *Kreisleriana*. In: Ders.: *Fantasiestücke*, S. 32-82.

¹⁵² Momberger, *Sonne und Punsch*, S. 144.

¹⁵³ Ebd., S. 129.

schichte zu Ende zu bringen. Er geht damit denselben Weg, den sein Protagonist Anselmus gegangen ist.

Die zwölfte Vigilie lässt der Erzähler mit der Beschreibung der Vereinigung Anselmus' mit seiner Serpentina enden¹⁵⁴. Weibliche Stimme und männliche Schrift synthetisieren in der wieder erlangten Urpoesie. Die für die Epoche der Romantik spezifische Ausdifferenzierung der Wissenschaften tritt deutlich zu Tage: Die Kunst versteht sich nicht mehr als *ein* Bildungsgut von vielen, wie es noch in dem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lebrjahre* der Fall ist, sondern wird zum alleinigen Ziel und Zweck verabsolutiert¹⁵⁵. Die Vereinigung steht metonymisch für die Vervollkommnung des romantischen Künstlers, der durch die Naturpoesie in das Reich der Urpoesie, dem verlorenen Goldenen Zeitalter, zurückkehrt. Kremer konstituiert in diesem Zusammenhang wieder einen Bezug zu alchemistischen Verfahren: «Die Übersetzung des Schreibers in Poesie lehnt sich an das Bild einer Veränderung des Aggregatzustands im alchemistischen Experiment an. Der Körper des romantischen Schreibers [...] ist selbst Teil des Textes geworden, allerdings in einem anderen Aggregatzustand»¹⁵⁶. Anselmus' Lehrzeit begann unter der Obhut des *Feuersalamanders* Lindhorst als Schreiber bzw. Kopierer und endet mit der Entwicklung zum romantischen Schriftsteller. Zurück bleibt der melancholische Erzähler, der das romantische Ideal doch nicht mehr zu erreichen glaubt¹⁵⁷. Wellenberger schließt daraus, dass nicht die mangelnde Fähigkeit des Erzählers die Ursache seines Zweifels ist, sondern «die unermessliche Herrlichkeit jenes Wunderreichs»¹⁵⁸, das nur approximativ vermittelt wer-

¹⁵⁴ «Serpentina! – der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! – Du brachtest mir die Lilie [...] – sie ist die Erkenntnis des *heiligen Einklangs aller Wesen* und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit [...], denn wie Glauben und Liebe ist ewig die Erkenntnis.» Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 320 (Herv. v. J. R.).

¹⁵⁵ Es nimmt nicht wunder, dass die romantische Kunst dem Ästhetizismus Théophile Gautiers oder dem "l'art pour l'art" Charles Baudelaire's den Weg geebnet hat. Vgl. Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Paris: Corti 1968.

¹⁵⁶ Kremer, *Kabbalistische Signaturen*, S. 198.

¹⁵⁷ «Ach glücklicher Anselmus, der du die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen, der du in der Liebe zu der holden Serpentina die Schwingen rüstig rührtest und nun lebst in Wonne und Freude auf deinem Rittergut in Atlantis! – aber ich Armer! – bald – ja in wenigen Minuten bin ich selbst aus diesem schönen Saal, der noch lange kein Rittergut in Atlantis ist, versetzt in mein Dachstübchen und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn und mein Blick ist von tausend Unheil wie von dickem Nebel umhüllt, daß ich wohl niemals die Lilie schauen werde». Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 321.

¹⁵⁸ Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 164.

den kann. In Hoffmanns «Verwendung der mise en abîme [sic] verweist jeder Signifikant immer nur auf andere Signifikanten. Die Flut der Spiegelungen ist [...] unendlich»¹⁵⁹. Das Phantastische wird in seiner Fiktionalität ausgestellt, indem sich der Erzähler selbst in die Fiktion integriert¹⁶⁰. «Wirklichkeit und Phantasie werden gleichermaßen zu einer Angelegenheit der individuellen Wahrnehmung; das Phantastische [...] ist nichts anderes als das Erschriebene»¹⁶¹. Plötzlich

klopfte mir der Archivarius [...] leise auf die Achsel und sprach: Still still Verehrter! klagen Sie nicht so! – Waren Sie nicht so eben selbst in Atlantis und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das *Leben in der Poesie*, der sich der *heilige Einklang aller Wesen* als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?¹⁶²

Mit diesem Schlusssatz wird *expressis verbis* zu einer metafiktionalen Lesart aufgerufen¹⁶³. Die ironische Distanzierung durch den Erzähler stellt den utopischen Charakter der romantischen Ästhetiktheorie heraus. Einzig in der romantischen Literatur wird das Erleben des poetischen Paradieses möglich¹⁶⁴:

Der Poesie wird [...] die Rolle eines geeigneten Mittels der Annäherung an eine höhere Welt zugeschrieben, der auch die Kraft zukommt, das verloren geglaubte Goldene Zeitalter [...] durch die poetische Schau der Welt und der mehrschichtigen Wirklichkeit neu zu beleben oder heraufzubeschwören.¹⁶⁵

Das Ideal ist stets in einen kunstpoetischen Prozess eingebunden¹⁶⁶. Das verlorene Goldene Zeitalter kann durch das Leben *in der Poesie*, durch eine phantastische Imagination zeitweilig wiederkehren. Eine Realisierung der Neuen Mythologie kann nicht leiblich erfahren werden, weil

¹⁵⁹ Momberger, Sonne und Punsch, S. 159.

¹⁶⁰ Vgl. Stefanie Kreuzer: Märchenhafte Metatexte. Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur. In: Hauthal / Nadj, *Metaisierung in Literatur*, S. 282-302, hier S. 299.

¹⁶¹ Osinski, *Poesie und Wahn*, S. 19.

¹⁶² Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 321 (Herv. v. J. R.).

¹⁶³ Vgl. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, S. 422. Vgl. Prang, *Die romantische Ironie*, S. 63.

¹⁶⁴ Vgl. Kreuzer, *Märchenhafte Metatexte*, S. 297. Vgl. Fischer, *Der Goldene Topf*, S. 82.

¹⁶⁵ Kuper, *Auf den Spuren des Phantastischen*, S. 92f.

¹⁶⁶ Vgl. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 296f.

die Entdifferenzierung, die einen solchen Regress einleiten müsste, die Scheidung von Subjekt und Objekt, Signifikant und Signifikat zunichtemachen würde¹⁶⁷. Die absolute Synthese des Idealismus wird in Hoffmanns Erzählung mittels der Hinterfragung durch die Ästhetik zu einer kritischen. Die Modernität der romantischen Ästhetik tritt hier deutlich zu Tage. Für die literarische Frühromantik dagegen «ist die mögliche Einheit von Mensch und Natur, von Beseeltem und Unbeseeltem, keine unerreichbare Utopie»¹⁶⁸. Als Beispiel führt Kremer Novalis an: «Hoffmanns ironische Einführung eines Ritterguts deutet bereits an, daß die Option für Atlantis nicht, wie in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, im Sinne einer erklärenden, geschichtsphilosophischen Utopie zu verstehen ist»¹⁶⁹. Das Rittergut in Lindhorsts Erzählung ist nicht zufällig im Ur-Reich der Poesie situiert. Bekanntlich fungiert das Mittelalter in der Romantik als *eine* naturpoetische Quelle¹⁷⁰. Das Ende des *Goldenen Topfs* entspricht auf den ersten Blick dem 117. Fragment F. Schlegels, nach dem die Poesie auch immer ihre eigene Kritik implizieren müsse: «Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden»¹⁷¹. Eine Potenzierung dieser metafictionalen Komponente wird durch den kompositorischen Aufbau von drei textontologischen Ebenen – Salamander, Anselmus, Erzähler – initiiert. Hoffmann wird der postulierten Sympoesie gerecht, indem er ästhetische Theorie und literarische Praxis “transzendentalpoetisch” verbindet¹⁷². Somit bleibt Hoffmann zwar der romantischen Schreibweise verhaftet, die kritische Intention des Textes verweist dann aber auf die utopische Position des romantischen Ideals, so dass das kritische Moment *in* der Theorie der Romantik zu einer Kritik *an* der Theorie der Romantik wird. Einzig die Literatur, d.i. die Naturpoesie, kann die Unendlichkeit und Perfektibilität der Urpoesie vermitteln und führt zurück in das Paradies vor dem Sündenfall, in dem sich

¹⁶⁷ Vgl. Momberger, Sonne und Punsch, S. 143. Die Parallele zur christlichen Theologie tritt wiederum zu Tage.

¹⁶⁸ Schmitz, Gegenwelten, S. 91.

¹⁶⁹ Kremer, E. T. A. Hoffmann, S. 29.

¹⁷⁰ In Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* ist diese Verknüpfung Programm: «Es ist mit einem Wort, der seltene Sinn für das Romantische, der den gotischen Baumeister leiten muß, da hier von dem Schulgerechten, an das er sich bei der antiken Form halten kann, nicht die Rede ist». Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels*. München: dtv 1997, S. 156.

¹⁷¹ Uerlings (Hg.), *Theorie der Romantik*, S. 189. Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Zur Poetik der deutschen Romantik II. Die romantische Ironie*. In: Steffen, *Die deutsche Romantik*, S. 75-97, hier S. 91. Vgl. Schmidt: «Callots fantastisch karikierte Blätter», S. 85.

¹⁷² Vgl. Momberger, Sonne und Punsch, S. 169.

“der heilige Einklang aller Wesen” offenbart. Die postulierte Poetisierung der Welt muss dem Leben *in* der Poesie weichen.

Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*. Paris: Corti 1968.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München / Wien: Carl Hanser 1998.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Der Goldene Topf* und die Naturphilosophie der Romantik. In: Ders.: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*. Stuttgart: Kohlhammer 21958, S.207-226.
- Brittnacher, Hans Richard: Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King. In: Gerhard Bauer / Robert Stockhammer (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdt. Verlag 2000, S.36-60.
- Claussen, Horst: Icon und Symbol bei Charles S. Peirce und in den Kulturwissenschaften. Probleme der Superisation. In: Klaus Oehler (Hg.): *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e. V. Hamburg 1981*. Bd. III. Tübingen: Stauffenburg 1984, S. 1033-1039.
- Dengler, Frank: Asthetische Subversionen des Wissens. Analysen zur Phantastik zwischen *Der Goldene Topf* und *Matrix*. In: *Athenäum* 12 (2002), S.155-173.
- Dunker, Axel: Der “preßhafte Autor”. Biedermeier als Verfahren in E. T. A. Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen. In: *Goethezeitportal*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker_biedermeier.pdf (21.3.10)
- Ders.: *Fantastische Literatur*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S.240-247.
- Fink, Gonthier-Louis: Die narrativen Masken des romantischen Erzählers. Goethe, Novalis, Tieck, Hoffmann. Von der symbolischen zur phantastischen Erzählung. In: Jean-Marie Paul (Hg.): *Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann*. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.71-110.
- Fischer, Caroline: *Der Goldene Topf*. Als Geschichte einer Initiation. In: *Il Confronto Letterario* 13 (1990), S.57-82.
- Freund, Winfried: Chaos und Phantastik. Der phantastische Erzähler E. T. A. Hoffmann. In: *Die Horen* 4 (1992), S.77-85.
- Heine, Roland: *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*. Bonn: Bouvier 1974.
- Helfer, Martha B.: The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E. T. A. Hoffmann, and Eichendorff. In: *The German Quarterly* 78/3 (2005), S.299-319.

- Herder, Johann Gottfried von: Über den Ursprung der Sprache. Berlin: Akademie-Verl. 1959.
- Hoffmann, E. T. A.: Das öde Haus. In: Ders.: *Nachtstücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2009, S.163-198.
- Ders.: Der goldene Topf. In: Ders.: *Fantasiestücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006, S. 229-321.
- Ders.: Die Elixiere des Teufels. München: dtv 1997, S.156.
- Ders.: *Fantasiestücke*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 2006.
- Ders.: Jacques Callot. In: Ders.: *Fantasiestücke*, S.17-18.
- Ders.: Kreisleriana. In: Ders.: *Fantasiestücke*, S.32-82.
- Ders.: Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Stuttgart: Reclam 1971.
- Hübener, Andrea: Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker. Heidelberg: Winter 2004.
- Hunter-Lougheed, Rosemarie: Ehrenrettung des Herrn Registrators Heerbrand. In: *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 28 (1982), S.12-18.
- Iehl, Dominique: Das Phantastische und das Grotteske. Zu ihrem Zusammenwirken in E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Jean-Marie Paul (Hg.): *Dimensionen des Phantastischen*. Studien zu E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.125-132.
- Innerhofer, Roland: "Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen." Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Clemens Ruthner u.a. (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke 2006, S.119-133.
- Itälä, Marja-Leena: Studie zur fiktionalen Wirklichkeit am Beispiel ausgewählter Texte von E. T. A. Hoffmann. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 94/2 (1993), S.113-139.
- Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen *Der Goldne Topf*. In: Carl Gustav Jung: *Gestaltungen des Unbewussten*. Zürich: Rascher 1951, S.239-592.
- Just, Klaus Günther: Die Blickführung in den Märchen novellen E. T. A. Hoffmanns. In: Helmut Prang (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*. Darmstadt: WBG 1976, S.292-306.
- Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grottesken. In: Ulrich Weisstein (Hg.): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt 1992, S.173-179.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 1987.
- Klingemann, Ernst August Friedrich (Bonaventura): *Nachtwachen*. Leipzig: Reclam 1991.
- Kluwe, Sandra: E. T. A. Hoffmanns Kontrafakturprinzip. Ein Deutungsansatz zum *Goldenen Topf*. In: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 16 (2008), S.70-81.

- Kremer, Detlef: E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Ders.: Kabbalistische Signaturen. Sprachmagie als Brennpunkt romantischer Imagination bei E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim. In: Eveline Goodman-Thau (Hg.): Kabbala und die Literatur der Romantik. Tübingen: Niemeyer 1999, S.197-221.
- Ders.: Romantik. Stuttgart: Metzler 2003.
- Kreuzer, Stefanie: Märchenhafte Metatexte. Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur. In: Janine Hauthal / Julijana Nadj u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen. Berlin/NY: Walter de Gruyter 2007, S.282-302.
- Kuper, Michael: Auf den Spuren des Phantastischen. Die Semiotik der Initiation als künstlerischer Grundstruktur in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf*. In: Hans Schumacher (Hg.): Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung. Frankfurt/M.: Peter Lang 1993, S.75-97.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.
- Löffler, Jörg: Das Handwerk der Schrift. Autorschaft und Abschrift bei Hoffmann und Arnim. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 11 (2003), S.19-33.
- Mayer, Mathias / Jens Tismar: Kunstmärchen. Stuttgart: Metzler 2003.
- McGlathery, James M.: The Suicide Motif in E. T. A. Hoffmann's *Der Goldne Topf*. In: Monatshefte 58/2 (1966), S.115-123.
- Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann. München: Fink 1986.
- Mühlher, Robert: Dichtung in der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien: Herold 1951.
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. I. Das dichterische Werk. Hg. v. Richard H. Samuel / Paul Kluckhohn. Stuttgart: Kohlhammer 1977, S.195-369.
- Nygaard, Louisa C.: Anselmus as Amanuensis, The Motif of Copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: Seminar 19/1 (1983), S.79-104.
- Osinski, Jutta: Poesie und Wahn. Aspekte des Phantastischen in romantischen Texten. In: Thomas Le Blanc / Bettina Twrsnick (Hg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar 1995, S.12-27.
- Peters, Günter: Verfallsgeschichten vom Fortschritt der Kunst. Künstlerfigurationen bei Hoffmann, Diderot, Balzac, Poe und Grillparzer. In: Arcadia 29/2 (1994), S.161-181.
- Pollet, Jean-Jacques: Le propre et le figuré. Wort- und Bildsinn in Hoffmanns *Nachtstücken*. In: Jean-Marie Paul (Hg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.111-124.

- Ponnau, Gwenhaël: Erzählen als Inszenieren in Hoffmanns *Sandmann*. In: Jean-Marie Paul (Hg.): Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert: Röhrig 1998, S.153-162.
- Prang, Helmut: Die romantische Ironie. Darmstadt: WBG 1989.
- Rotermund, Erwin: Musikalische und dichterische Arabeske bei E. T. A. Hoffmann. In: *Poetica* 2 (1968), S.48-69.
- Rudtke, Tanja: Der kirschrote Almandin. Phantastische Mineralogie bei E. T. A. Hoffmann. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), S.109-120.
- Schelling, Friedrich Wilhelm: System des transzendentalen Idealismus. Hamburg: Felix Meiner ²2000.
- Schiller, Friedrich: Resignation. In: Ders.: Sämtliche Werke. Gedichte / Dramen I. Hg. v. Gerhard Fricke. München: Hanser, 1958 S.130-133.
- Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften. Auswahl u. Nachwort v. Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam 1978.
- Ders.: Über die Sprache und Weisheit der Inder. Heidelberg: Mohr und Zimmer 1808.
- Schmidt, Olaf: "Callots fantastisch karikierte Blätter". Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt 2003.
- Schmitz, Heinz: Gegenwelten. Mythologische Strukturen in E. T. A. Hoffmanns Traumwelten. Essen: Die Blaue Eule 1999.
- Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt: WBG ³2009.
- Schneider, Karl Ludwig: Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns. In: Hans Steffen (Hg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S.200-218.
- Schubert, Gotthilf Heinrich von: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Darmstadt: WBG 1967.
- Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann. In: Helmut Prang (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Darmstadt: WBG 1976, S.381-397.
- Stegmann, Inge: Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95 (1976), S.64-93.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Dies.: Zur Poetik der deutschen Romantik II. Die romantische Ironie. In: Hans Steffen (Hg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S.75-97.
- Tatar, Maria M.: Mesmerism, Madness, and Death in E. T. A. Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: *Studies in Romanticism* 14/4 (1975), S.365-389.
- Tesch, Pamela: Romantic Inscriptions of the Female Body in German Night and Fantasy Pieces. In: *Neophilologus* 92 (2008), S.681-697.

- Theokrit: Sämtliche Dichtungen. Hg. v. Dietrich Ebener. Frankfurt am Main: Insel 1989.
- Ulbrich, Arnold Hermann: Manieristische Züge in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf, Prinzessin Brambilla, Der Sandmann, Rat Krespel* und die *Abenteuer der Silvesternacht*. Massachusetts: University Microfilms 1969.
- Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Wellenberger, Georg: *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E. T. A. Hoffmann*. Marburg: Hitzeroth 1986.
- Wührl, Paul-Wolfgang: *E. T. A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn: Schöningh 1988.
- Wünsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink 1991.

* * *

Meike Dackweiler
(Düsseldorf)

Das Thema "Altern" in Arno Geigers Roman «Alles über Sally»

Abstract

Alles über Sally (*All about Sally*) is the fifth novel of the successful Austrian author Arno Geiger. While it was both praised and criticized for being a contemporary adaptation of the adultery novel, little importance was attached to the theme of ageing, which pervades the whole novel. Moreover, adulterous female characters over fifty are rare in contemporary German literature. Given these premises, this essay examines the composition of the ageing characters in the novel and provides a discussion of the social construction of images of ageing.

Wenige Autoren waren in den letzten Jahren im deutschsprachigen Raum so erfolgreich wie der Vorarlberger Arno Geiger. In seinen letzten beiden Publikationen, *Alles über Sally*¹ (2010) und der mehrfach ausgezeichneten Biographie *Der alte König in seinem Exil*² (2011), hat der heute 45-jährige Autor das Alter(n) zu seinem Thema gemacht. Entgegen dem Schreckbild einer überalterten Gesellschaft in der aktuellen Demographie-Debatte – Auflösung des Generationenvertrags, Abschaffung der Rente, Altersarmut – sind Geigers Werke von einem überwiegend positiv besetzten Bild der Alter(n)s geprägt.

Insbesondere *Alles über Sally* ist nicht nur ein «Abenteuerroman über die Ehe»³, sondern eine literarische Auseinandersetzung mit dem Eintritt in das Alter. Bei der Protagonistin handelt es sich um die titelgebende Sally, eine Englischlehrerin. In der Erzählgegenwart des Romans lebt sie mit ihrem Ehemann Alfred Fink, einem Museumskurator, und mit zweien ihrer drei Kinder in einem Eigenheim in der Wiener Vorstadt. Die Figur Sally

¹ Arno Geiger: *Alles über Sally. Roman*. München 2011. Im Folgenden zitiert mit der Sigle AüS.

² Arno Geiger: *Der alte König in seinem Exil*. München 2011.

³ Meike Feßmann: «Wo ist bloß die Postkarte aus Argentinien geblieben?». In: *Süddeutsche Zeitung* am 11.02.2010.

ist «zweiundfünfzig, nicht schön, aber auch nicht unattraktiv» (AüS 302). Alfred ist «siebenundfünfzig» (AüS 347) und betont erste Alterszeichen wie seine Krampfadern durch das Tragen eines medizinisch nicht notwendigen Kompressionsstrumpfs, das den Roman leitmotivisch durchzieht.

In den Kapiteln über die Vorgeschichte der dreißigjährigen Ehe der Finks wird Sallys Jugend von einer extradiegetischen Erzählinstanz erzählt. Aufgewachsen in dem von faschistischem Gedankengut, rigiden Moralvorstellungen und repressiven Rollenbildern geprägten Haushalt ihrer Großeltern flieht Sally mit Anfang zwanzig als Studentin aus Wien nach Kairo (AüS 28ff.). Während ihres zweijährigen Aufenthaltes lernt sie im Frühling 1977 Alfred kennen. Den Ausbruch aus der engen Welt der Großeltern empfindet Sally als Befreiungsschlag: «Kairo war für sie die Rettung» (AüS 30).

Teil dieser emotionalen Befreiung ist Sallys sexuelle Eroberungslust, die sie neben ihrer Ehe mit Alfred weiterhin mehr oder minder heimlich auslebt. Die Rückkehr nach Wien und die Familiengründung bedeuten für Sally auch die Rückkehr in bürgerlich-angepasste Verhältnisse, die sie durch Urlaubsaufzüge mit Alfred und ihre halboffiziellen Affären auflockert.

Der Roman beginnt mit einem eher trostlosen Wanderurlaub des Ehepaares in England, den sie aufgrund der Nachricht, dass in ihrem Haus eingebrochen worden ist, abbrechen. Der Zustand des verwüsteten Hauses ist eine Metapher für eine bevorstehende Umbruchssituation: Ihr Sohn befindet sich am Ende der Pubertät, die beiden älteren Töchter haben oder werden das Elternhaus zwecks Studium verlassen. Die Selbstständigkeit und der Auszug erwachsener Kinder bedeuten in der Regel das Ende der aktiven Elternrolle, die Loslösung von elterlichen Verpflichtungen und einen Zugewinn an räumlichen und zeitlichen Freiräumen. Das kann positiv aber auch als krisenhaft erlebt werden⁴. In *Alles über Sally* werden beide Reaktionen durch den Einbruch vorweggenommen und von jeweils einem der beiden Gatten verkörpert. Während Alfred schwermütig und ängstlich wird, reagiert Sally pragmatisch auf den Einbruch, indem sie das Haus aufräumt und teilweise renoviert.

Altersperformanz in «Alles über Sally»

Die Kapitel der Erzählgegenwart kreisen thematisch um die Verstrickungen der Protagonisten in eine Kleeblattbeziehung mit dem befreundeten Nachbarsehepaar Nadja und Erik Aulich. Während die Figur Sally durch

⁴ Vgl. Marjorie F. Lowenthal, David Chiriboga: Transition to the Empty Nest. In: *Readings in Adult Psychology*. Hrsg. von Lawrence R. Allmann. New York 1977, S. 296.

Attraktivität gepaart mit einem Hang zum Egoismus charakterisiert wird, fungiert Alfred bis zu seinem inneren Monolog im 10. Kapitel vorwiegend als Kontrastfigur. Er stellt Sallys Wohl und das seiner Kinder über sein eigenes, ist aber körperlich unattraktiv und unterstreicht seine Schutzbedürftigkeit durch das Tragen eines medizinisch nicht notwendigen Kompressionsstrumpfs. Felicitas von Lovenberg resümiert treffend: «Das Älteste an Sally ist ihr Mann, der trotz seiner siebenundfünfzig bereits etwas Gebrechliches ausstrahlt»⁵.

Ein direktes Zitat eines Tagebucheintrags Alfreds gibt seine Einschätzung zum Alter(n) der Eheleute wieder: «Man merkt, wir sind beide über fünfzig, aber Sally eindeutig auf der guten Seite des Jahrzehnts, ich schon eher auf der schlechtem»⁶ (AüS 11). Implizit bestätigt wird diese Einschätzung durch die Textabschnitte, zwischen denen der Tagebuchauszug notiert ist: Sally Fink besitzt aus der Perspektive ihres Mannes «noch immer einen Körper, auf den sie stolz sein kann, der Rücken gerade, der Hintern nicht zu groß». Dagegen ist Alfreds Körper aus der Perspektive Sallys im Wesentlichen durch seinen absoluten Mangel an Ästhetik (weiße Unterhose, verhornte Füße) und Vitalität (vergrauter Kompressionsstrumpf, Sitzen im Bett) gekennzeichnet (AüS 11). Sallys Assoziation des Strumpfes mit Alter und Krankheit (AüS 13) verweist auf eine Diskrepanz zwischen dem kalendarischen Alter Alfreds und seiner optischen Erscheinung, die ihr im negativen Sinn greisenhaft erscheint.

Die chronologisch um wenige Jahre jüngere Sally entspricht aus der Perspektive Alfreds nicht nur optisch in ihrer hübschen Sportlichkeit (AüS 18) dem positiven Altersbild einer attraktiven Frau im fünften Lebensjahrzehnt. Sowohl Fremd- als auch Selbstcharakterisierungen weisen Aktivität und Attraktivität als stabile Figureneigenschaften⁷ Sallys aus. Im Gegensatz zu Alfred, der sich schonen möchte, will Sally zu Beginn des Romans den im Vorjahr missglückten Ausflug zum Grab der Dichterin Sylvia Plath nachholen und bricht nach seiner Weigerung allein dorthin auf (AüS 17). Während Sally den gemeinsamen Urlaub vor allem zum Sammeln neuer

⁵ Felicitas von Lovenberg: Erst Dauer gibt dem Abenteuer Ehe einen seriösen Anstrich. In: *FAZ Online* am 5.2.2010. [<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/arno-geiger-alles-ueber-sally-erst-dauer-gibt-dem-abenteuer-ehe-einen-serioesen-anstrich-1657356.html>].

⁶ Kursiv im Original.

⁷ Eine Figureneigenschaft ist eine stabilere, nicht nur situativ bedingte Figureninformation wie z.B. "Schönheit" oder "Geiz". Vgl. Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin / New York 2008, S. 253.

Eindrücke und Erlebnisse nutzen möchte, sehnt sich Alfred nach dem Gewohnten und verharret in der Routine des Tagebuchschreibens (AüS 22).

Hinsichtlich ihres Alters korrelieren bei Sally drei soziologische Kategorien: Ihre "Altersperformanz" stimmt mit den "Alterserwartungscodes" ihres "sozialen Alters" überein. Was bedeutet das? Alterserwartungscodes konstruieren, modifizieren und produzieren «explizit oder beiläufig» Verpflichtungen, Erwartungen und Zeitdeutungen an alte(rnde) Menschen. Sie formulieren korrektes Verhalten, ideale Einstellungen und bieten als Muster sozialer Ordnung Orientierungschancen für jüngere Menschen. Sie wandeln sich daher inhaltlich mit den sozialen Ordnungen, deren «Regelungsbedürfnisse» für individuelles und kollektives Lebens sie erfüllen⁸.

Bei dem Begriff der Altersperformanz handelt es sich nach Miriam Haller um eine Kategorie der Performanz von Altersidentität⁹. In Anlehnung an Judith Butlers *Gender Theory*, die das anatomische Geschlecht (*sex*), die Geschlechtsidentität (*gender identity*) und deren Performanz (*gender performance*) unterscheidet, differenziert die Literaturwissenschaftlerin Miriam Haller zwischen dem biologischen und dem kalendarischen Alter sowie zwischen der Altersidentität und ihrer Performanz¹⁰. Demnach wird Alter «nicht nur kalendarisch bestimmt, individuell gefühlt und gesellschaftlich normiert, sondern [...] in besonderer Weise performativ inszeniert»¹¹. Handlungsweisen und Gesten älterer Menschen sind nicht natürlich gegeben, sondern soziale Konstrukte¹². In Handlungen, Gesten und Inszenierungen offenbart sich das Alter eines Menschen nicht, sie erzeugen vielmehr die Altersidentität, welche sie angeblich zum Ausdruck bringen¹³.

⁸ Vgl. Gerd Göckenjan: *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*. 1. Aufl. Frankfurt a.M. 2000, S. 25 sowie Ders.: Altersbilder und die Regulierung der Generationenbeziehung. Einige systematische Überlegungen. In: *Das Alter im Spiel der Generationen: historische und sozialwissenschaftliche Beiträge*. Hrsg. von Josef Ehmer / Peter Gutschner. Wien / Köln / Weimar 2000, S. 102.

⁹ Vgl. Miriam Haller: "Ageing trouble". Literarische Stereotype des Alter(n)s und Strategien ihrer performativen Neueinschreibung. In: *Altern ist anders. ALTERnativen. Schriftenreihe des InitiativForum Generationenvertrag*. Bd. 1. Münster 2004, S. 172.

¹⁰ Vgl. Haller, "Ageing trouble", S. 172.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. ebd. sowie Klaus R Schroeter / Harald Künemund: "Alter" als soziale Konstruktion eine soziologische Einführung. In: *Handbuch soziale Arbeit und Alter*. Hrsg. von Kirsten Aner / Ute Karl. Wiesbaden 2010, S. 393.

¹³ Vgl. ebd.

Altern ist ein fortlaufender Prozess interaktiver Präsentationen. Die Akteure zeigen sich durch symbolische Zuschreibungen gegenseitig ihre Altersgruppenzugehörigkeit an. Sie visualisieren und performieren ihr Alter. Und so lässt sich in Abänderung einer populären Alltagskenntnis auch sagen: *Man ist nicht nur so alt, wie man sich fühlt, sondern so alt, wie man sich darstellt und wie man handelt.*¹⁴

Am Beispiel der Figur Alfred aus dem Roman *Alles über Sally* lässt sich dieser Effekt sehr gut zeigen:

Durch eine Wolke halber Betäubung hörte sich Alfred das Gespräch an, sein großes, finsternes Gesicht war fahl, ein beinahe alter Mann, schockstarr in der Verwirrung, und doch im Bemühen, tief hinten, die Wunde mit dem Verstand zu bandagieren. (AüS 59)

In dieser Passage wird die Reaktion Alfreds auf die Spuren des Vandalismus der Einbrecher im Haus der Familie Fink erzählt. Alfred nimmt hier zwar eine «verlustorientierte Perspektive» ein, die sich auch bezüglich seines körperlichen Befindens im Tragen des Kompressionsstrumpfes manifestiert und die typischerweise erst in der nachberuflichen Lebensphase zwischen 65 und 70 Jahren auftritt¹⁵. Doch der Schock über das Chaos nach dem Einbruch ist nicht einer altersbedingten, erhöhten emotionalen Sensibilität¹⁶ geschuldet, sondern die emotionale Belastung ist vielmehr die Ursache dafür, dass Alfred als ein «beinah alter Mann» (AüS 59) erscheint. Ein ähnlicher Effekt lässt sich auch im Zusammenhang mit Sally erkennen, an deren Körper sich Alterserscheinungen quasi tageszeitenbedingt manifestieren: «Während Sally mit gewölbter Oberlippe Luft ausstößt, streicht sie sich über das morgendlich gealterte Gesicht, dann legt sie die Hand wieder ans Fensterbrett» (AüS 9).

Alter und Kapital

Gesellschaftlich relevante Bilder vom menschlichen Alter(n) lassen sich über die Erfüllung oder Nicht-Erfüllung von Alterserwartungscodes erfassen

¹⁴ Klaus R. Schroeter: Zur Symbolik des korporalen Kapitals in der "alterslosen Altersgesellschaft". In: *Altern in der Gesellschaft. Ageing – Diversity – Inclusion*. Hrsg. von Ursula Pasero / Gertrud M. Backes / Klaus R. Schroeter. Wiesbaden 2007, S. 134.

¹⁵ Vgl. Susanne Wurm / Oliver Huxhold: Individuelle Altersbilder. In: *Altern im Wandel. Befunde des Deutschen Alterssurveys (DEAS)*. Hrsg. von Andreas Motel-Klingebiel / Susanne Wurm / Clemens Tesch-Römer. 1. Aufl. Stuttgart 2010, S. 250.

¹⁶ «Gut belegt ist, daß ein emotional ausgelenkter älterer Mensch längere Zeit benötigt, um seine Ausgangslage wiederzuerlangen. Diese Aussage gilt allerdings nur für somatische Emotionsindikatoren». Michael Hüppe: *Emotion und Gedächtnis im Alter*. Göttingen et al. 1998, S. 175.

sen. So basiert das Motiv des verliebten Alten, der aufgrund seines Vermögens eine junge Frau freit, von ihr mit einem jüngeren Mann betrogen und dadurch sozial geächtet wird, auf dem Kontrast zum Ideal des asketischen, weisen Alten¹⁷. Das Figurenmotiv des reichen, aber moralisch fehlgeleiteten verliebten Alten verliert in der säkularen Gegenwartsgesellschaft jedoch zunehmend an Brisanz. Sexualmoralisches Fehlverhalten hat keine weitreichenden, sozialen Konsequenzen mehr. Das Verfügen über eine bestimmte Menge an – nicht nur finanziellem – Kapital ist dagegen zum Gradmesser sozialen Erfolges schlechthin avanciert. In seinem Essay *Über das Altern* (1968) hebt Jean Améry die Verknüpfung des chronologischen Alters einer Person mit dem von ihr erworbenen Besitz hervor:

Soferne es in unserer Zeit jenseits aller strukturellen, nationalen und individuellen Differenzen Kriterien gibt für das soziale Alter¹⁸, soferne wir die Nachbarschaft des Punktes eingrenzen können, an dem das gesellschaftliche Urteil volle Gültigkeit bekommt und die Welt uns eine Selbstüberschreitung auf das von uns ermessene Mögliche hin nicht mehr gestattet, finden wir Orientierung im Bereich des *Besitzes*, zu dem auch der Marktwert gehört, den wir allenfalls repräsentieren. [...] Was einer ist, wird bestimmt durch das, was er hat.¹⁹

Mit den Begriffen «Haben» und «Marktwert» formuliert Améry einen Alterserwartungscode, dem die Korrelation von Kapital und chronologischem Alter zugrunde liegt. In der zweiten Lebenshälfte dienen die berufliche Position, die familiäre Situation und Statussymbole wie das Reihenhaus oder der Sportwagen dem Individuum als Markierungen einer altersgerechten Performanz: «Die im Laufe der Sozialisation erworbenen Dispositionen und Kapitalien stellen dem Menschen dabei eine Verfügungsmasse zur Hand, die ihm je nach Verfügungsgewalt über sie soziale Optionen eröffnet oder verschließt»²⁰.

¹⁷ Vgl. Elisabeth Frenzel: Der verliebte Alte. In: Dies. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart 2008, S. 1-11.

¹⁸ Unter sozialem Alter versteht Améry ein Altersbild, das auf der Basis dessen entworfen wird, was ein alternder Mensch in seinem Leben bereits getan oder erreicht hat: «Die Anderen, so muß er [der alte Mensch, MD] erfahren, haben Bilanz gezogen, und ihm einen Saldo vorgelegt, der *er* ist. Er ist Elektroingenieur, er wird es bleiben. Er ist Postbeamter, nun ja, da kann er noch Vorstand seines Amtes werden mit etwas Fleiß und Glück, das ist schon alles». Jean Améry: *Über das Altern. Revolte und Resignation* [1968]. In: *Jean Améry. Werke*. Bd. 3. Hrsg. von Monique Boussart. Stuttgart 2005, S. 84.

¹⁹ Ebd., S. 89.

²⁰ Hans-Werner Prahl / Klaus R. Schroeter: *Soziologie des Alterns. Eine Einführung*. Paderborn et al. 1996, S. 242.

Diese Korrelation von Kapital und Alter haben Prahl und Schroeter bereits 1996 in ihrer Einführung in die *Soziologie des Alterns* vorgestellt²¹. Sie betrachten Pierre Bourdieus Konzept des dreifachen Kapitalbegriffs als ein «vielversprechendes Werkzeug», um zu überprüfen, welche Kapitalien älteren Menschen zur Verfügung stehen, wie deren «Schwundrisiken» geartet sind und

inwieweit sie noch über Sanktionsgewalt, Autonomie und soziale Kontrolle verfügen oder aber aufgrund von Abhängigkeiten, Fremdbestimmung, Rollen- und Kompetenzverlusten zum sozialen Rückzug mit entsprechenden Machtverlusten gedrängt werden.²²

Nach Prahl und Schroeter lässt sich die Position älterer Menschen in der Gesellschaft durch eine tausch- und konflikttheoretische Analyse im Hinblick auf das von ihnen erworbene Kapital eruieren²³. Nach Bourdieu existieren vier Formen des Kapitals: Das ökonomische Kapital, das direkt in Geld konvertierbar ist, das soziale Kapital, das in Form menschlicher Beziehungen (z.B. familiären) existiert und das kulturelle Kapital, das etwa in Form von Bildung und akademischen Titeln vorliegt²⁴. Hinzu kommt das symbolische Kapital als ein kollektiv wahrgenommenes und legitim anerkanntes Konglomerat der drei genannten Kapitalien, das sich in Form von Prestige, Renommee etc. manifestiert²⁵.

Entscheidend ist, dass die Akkumulation von Kapital Zeit benötigt. Das bedeutet, dass ein junger Mensch in der Regel erst mehrere Jahre seines Lebens in den Erwerb von sozialem und kulturellem Kapital investieren muss, um schließlich einen gut bezahlten Beruf zu bekommen, der ihm den Erwerb des ökonomischen Kapitals ermöglicht²⁶. Was der junge Mensch in dieser Zeit entwickelt bezeichnet der Begriff des „Habitus“. Dabei handelt es sich um ein in klassenabhängiger Sozialisation erworbenes Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmuster des Individuums, das in der Regel unbewusst wirkt und sich im Lebensstil ausdrückt²⁷. So entscheidet der Habitus beispielsweise darüber, ob die Lektüre literarischer

²¹ Vgl. ebd., S. 234-243.

²² Prahl, Schroeter, *Soziologie des Alterns*, S. 242f.

²³ Vgl. ebd., S. 242.

²⁴ Vgl. Améry, *Über das Altern*, S. 185f.

²⁵ Vgl. Pierre Bourdieu: *Sozialer Raum und „Klassen“*. Zwei Vorlesungen. [*Espace social et genèse de „classe“*. *Leçon sur la leçon*]. Frankfurt a.M. 1985 [1982], S. 10f.

²⁶ Vgl. Bourdieu, *Ökonomisches Kapital*, S. 198.

²⁷ Vgl. Markus Joch: *Literatursoziologie / Feldtheorie*. In: *Methodengeschichte der Germanistik*. Hrsg. von Jost Schneider. Berlin et al. 2009, S. 393.

Werke als ästhetischer Genuss oder als langweilig erlebt wird, welche Markenartikel bevorzugt werden oder, wen man heiraten kann.

Ein Blick auf die Ausstattung der Figur Alfred mit kulturellem Kapital zeigt die Erfüllung, wenn nicht sogar Übererfüllung, gesellschaftlicher Alterserwartungcodes seitens eines aus kleinbürgerlichen Verhältnissen (vgl. AÜS 132) stammenden Akademikers in der zweiten Lebenshälfte. Alfred kann nicht nur Fremdsprachenkenntnisse in Englisch und Arabisch vorweisen, sondern auch ein abgeschlossenes Studium inklusive einer beachtlichen Publikationsliste, eine Sammlung folkloristischer Dekorations- und Alltagsgegenstände *«von musealem Rang»* (AÜS 145) sowie seinen Posten als Museumskurator (AÜS 11, 76, 132).

Als Ehemann und Familienvater verfügt Alfred über ein hohes soziales Kapital²⁸: Dank seiner Nachsicht, die Sally häufig mit Kurzsichtigkeit verwechselt, ist er seit dreißig Jahren mit ihr verheiratet. Er ist Vater dreier Kinder und mit dem Nachbarn Erik befreundet. Ein Eigenheim in der Wiener Vorstadt, das er zusammen mit Sally besitzt, ist Bestandteil seines ökonomischen Kapitals.²⁹ Hinzu kommt das gehobene Einkommensniveau eines Doppelverdiener-Haushaltes bestehend aus zwei Akademikern, das im Roman jedoch nicht beziffert wird. Mit seinem psychosozialen Verhalten und seiner körperlichen Verfassung verstößt Alfred dennoch gegen Sallys ihre Vorstellung einer altersgerechten Performanz:

Sally findet es mit einem Mal anstrengend, wie Alfred auf ältliche Weise im Bett sitzt, ein überzeugender Beitrag zur Trostlosigkeit dieses Zimmers, Alfred, in seiner weichen Korpulenz, zwei Kissen im Rücken. Während des Schuljahres wäre Sally froh über die Ruhe, die ihr Alfreds Faulenzen lässt, aber jetzt, in den Ferien, sollte man meinen, ist es selbst für einen Mann in Alfreds Alter eine unnatürliche Sache, so viel herumzuliegen. (AÜS 8)

Die Fremdcharakterisierung Alfreds durch Sally erfolgt über einen Natürlichkeitsdiskurs, der die Einforderung einer normativen Altersperformanz legitimieren soll³⁰. Das geringe Niveau an körperlicher Aktivität wird in der erlebten Gedankenrede der Figur Sally als *«ältlich»* (AÜS 8) und damit *“unnatürlich”* *«für einen Mann in Alfreds Alter»* (AÜS 8) markiert.

²⁸ Vgl. Bourdieu, *Ökonomisches Kapital*, S. 190ff.

²⁹ Vgl. ebd., S. 196f.

³⁰ Vgl. Uta Müller: *Zum Verhältnis von Körperlichkeit und Körpernormen. Ethische Überlegungen*. In: *“Für dein Alter siehst du gut aus!”: Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. von Sabine Mehlmann / Sigrid Ruby. Bielefeld 2010, S. 160ff.

Auch seine Vorliebe für «Ritus und Wiederholung», die sich unter anderem in akribischer Tagebuchführung manifestiert, lassen Alfreds Performanz aus Sallys Perspektive als «schwer, altmodisch und bequem» (AüS 12) erscheinen. Insbesondere nach dem Einbruch in das Haus wird Alfred für Sally vollends zum invaliden «Stubenhocker» (AüS 76, 234), dessen Schutzbedürftigkeit mit ihrem Aktionismus kollidiert.

In einem Bewusstseinsbericht Alfreds fällt vor allem sein Mangel an Leidenschaft und Neugier auf: «Alfred schaute auf die geschlossene Tür, und ohne es präzise in Worte kleiden zu müssen, wusste er, dass die Ehe mit Sally das Einzige war, was noch die Fähigkeit besaß, seine Neugier in dieser Welt zu wecken» (AüS 133). Ein Indikator dafür ist beispielsweise Alfreds ungebrochenes sexuelles Interesse an Sally (AüS 10, 348 und häufiger). Mit seinem großen Ruhebedürfnis, der geringen Neugier und dem Tragen des Kompressionsstrumpfes verkörpert Alfred Merkmale der Altersgruppe 70 bis 85 Jahre und zwar «Rückzug und Hinfälligkeit»³¹. Im Hinblick auf seine Körperlichkeit und sein Aktivitätsniveau scheint Alfred zwei Altersphasen (55 bis 64 und 65 bis 70 Jahre) gewissermaßen übersprungen zu haben.

Sallys scharfer Blick auf die Alter(n)szeichen an Alfreds Körper und in seinem Verhalten ist psychologisch durch ihren inneren Dissens zwischen chronologischem und gefühltem Alter motiviert. Für Sally gilt in besonderem Maße, was Henriette Herwig über Selbst- und Fremdwahrnehmung des chronologischen Alters schreibt: «Die meisten Menschen fühlen sich subjektiv jünger, als sie sind, und nehmen Zeichen des Altersverfalls vor allem bei anderen wahr»³². Sally pflegt ein negatives Bild alter Menschen, das sie körperliche und lebensqualitative Einbußen im fortgeschrittenen Alter antizipieren³³ und auf Alfred projizieren lässt.

Indem Sally Alfred zu Verhaltensänderungen wie dem Ablegen des Kompressionsstrumpfes auffordert und zur operativen Entfernung seiner Krampfadern (AüS 357) anhält, verstärkt sie bewusst den sozialen Anpassungsdruck auf ihren Mann. Als Vertreter der chronologisch «mittleren Lebensphase» wird von Alfred die Bereitschaft erwartet, Gesundheit, Fit-

³¹ Martin Kohli: Der Alters-Survey als Instrument wissenschaftlicher Beobachtung. In: *Die zweite Lebenshälfte. Gesellschaftliche Lage und Partizipation im Spiegel des Alters-Survey*. 2., erw. Aufl. Opladen 2005 [2000], S. 14.

³² Henriette Herwig: Alte und junge Paare im Pflegeheimroman der Gegenwart: Annette Pehts "Haus der Schildkröten" und Jürg Schubigers "Haller und Helen" In: *Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s*. Hrsg. von Henriette Herwig. Bielefeld 2014 (im Druck).

³³ Vgl. Stefan Pohlmann: *Das Alter im Spiegel der Gesellschaft*. 1. Aufl. Idstein 2004, S. 113ff.

ness und Aktivität³⁴ möglichst lange zum zentralen Bestandteil seines Altersrollenverständnisses zu erheben³⁵. Gegenüber diesen Erwartungen zeigt er sich jedoch resistent, wenn er sich beispielsweise weigert, seine «Krampfähäckerchen» (AüS 14) operieren zu lassen. Aus Sallys Perspektive sind die Krampfänderer unästhetisch und diese Wahrnehmung wird durch das ständige Tragen des Kompressionsstrumpfs noch gesteigert.

Für Alfred ist der Strumpf aber nicht nur «angenehm» zu tragen und er erspart ihm den Anblick seiner Krampfänderer (AüS 13). Der Strumpf symbolisiert auch Alfreds Bedürfnis nach mütterlicher Zuwendung seitens seiner ihm gegenüber eher kühlen Partnerin sowie Schutzbedürftigkeit (AüS 16). Sally reagiert zwar meist aggressiv auf den Strumpf, zeitweise ist Alfred mit seiner symbolischen Kommunikation aber auch erfolgreich:

Er stand unbeholfen da, Sally sah, dass er den Gummistrumpf wieder trug, den Strumpf, der ihr vor zwei Tagen noch als Sinnbild der Urlaubssabotage erschienen war. Jetzt empfand sie bei seinem Anblick ein leises Gefühl der Zärtlichkeit, dieser nutzlose Schutz für ein Bein auf dem unangenehmen Heimweg. (AüS 25)

Alter und Geschlecht

Dem Geschlechterverhältnis kommt in Geigers narrativen Texten eine wichtige Bedeutung zu³⁶. An die Debatte um den Kompressionsstrumpf wird im Roman ein Geschlechterdiskurs angeknüpft, der die Inkongruenz von Alfreds Verhalten mit männlichem Rollenklischees wie Schmerzverleugnung und (körperlicher) Aktivität zum Thema hat: «Wenn man Sally fragte, besaß Alfred eine ganze Menge weiblicher Energie» (AüS 128). Insgesamt vertritt Alfred ein Bild von Körperlichkeit, das männlichem Machismo zuwiderläuft. Denn er stattet seinen Körper nicht mit Insignien männlicher Macht aus, wie z.B. den (Tarn-)Anzug, den Erik Aulich nach dem Sex mit Sally trägt³⁷, sondern mit medizinischen Hilfsmitteln.

Die Nachbarin Nadja Aulich wirbt im Gespräch mit Sally über deren Ehe um Verständnis für Alfreds Verhalten: «Ich glaube, Alfred ist nur nicht ultramännlich genug, um Tiefschläge wie den Einbruch wegzustecken,

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Schroeter, Zur Symbolik des korporalen Kapitals, S. 132f.

³⁶ Vgl. Christian Schlösser: Um eine leere Mitte gerollt – Anmerkungen zu einigen weiblichen Figuren im Erzählwerk Arno Geigers. In: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur, Autorengespräch, Kritik, Interpretation* 37 (2007) H. 1, S. 17.

³⁷ «Als sie ins Zimmer zurück trat, trug Erik seinen Anzug. Nach vollbrachter Tat sah der Anzug wie eine Tarnung aus» (AüS 113).

als wären sie natürliche Vorgänge"» (AüS 235). Sally reagiert darauf mit wütendem Sarkasmus, der sich auf Alfreds Hypochondrie bezieht und sie fordert indirekt eine "natürliche", normgerechte Performanz: «"Er hat sich ein ganzes Museum von Symptomen zugelegt und sich darin häuslich eingerichtet. Den Thrombosestrumpf trägt er jetzt täglich, er sagt, der Strumpf sei angenehm. Das ist doch nicht normal!"» (AüS 236). Die Verknüpfung der Unzulänglichkeiten von Körper und Geschlecht unterstreicht den Performanzcharakter beider Phänomene:

Der Körper wird, angesichts der Ambivalenzen der Moderne, in zunehmendem Maße bedeutsam als Mittel individueller Selbstvergewisserung, und er gewinnt, im Kontext einer Entwicklung der, "Inszenierungsgesellschaft" (Willems/Jurga 1998), an Bedeutung als Medium der Selbstdarstellung.³⁸

Während Sally Zeit, Geld und Arbeit in ihre sportlich-dynamische Selbstdarstellung zur Abgrenzung von der «verbitterte[n] Frau in den mittleren Jahren» (AüS 265) investiert, kultiviert Alfred seine Unzulänglichkeiten. Er verweigert sich dem Anpassungsdruck und sieht seinen Körper vorwiegend «als Mittel individueller Selbstvergewisserung»³⁹.

Die an Alfred vorgeführte Diskussion der Altersperformanz in Bezug auf soziale Alterserwartungscodes lässt sich auch an der Figur Sally darstellen: An ökonomischem Kapital besitzt sie gemeinsam mit Alfred ein Haus in der Wiener Vorstadt, zusammen repräsentieren sie einen modernen Doppelverdienerhaushalt⁴⁰. Sallys soziales Kapital besteht aus ihrer 30-jährigen Ehe mit Alfred und der Beziehung zu ihren drei fast erwachsenen Kindern. Sally verfügt über ein vergleichbares kulturelles Kapital wie ihr Ehemann: Nach ihrem abgeschlossenen Anglistikstudium ist sie als Lehrerin an einem Gymnasium beruflich erfolgreich und eine äußerst gefragte Kollegin (AüS 224).

Eine nicht markierte, intertextuelle Anspielung auf Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929) verweist auf Sallys feministische Einstellung, die sie an anderer Stelle auch gegenüber ihren SchülerInnen vertritt (AüS 243f.). Ihre Emanzipation ist eine stabile Figureneigenschaft die bereits in

³⁸ Michael Meuser: Dekonstruierte Männlichkeit und die (Wieder-)Aneignung des Geschlechts. In: *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*. Hrsg. von Cornelia Koppetsch. Konstanz 2000, S. 212.

³⁹ Meuser, Dekonstruierte Männlichkeit, S. 212.

⁴⁰ Vgl. Gisela Notz: Arbeit, Hausarbeit, Ehrenamt, Erwerbsarbeit. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 2., erw. und aktual. Aufl. Hrsg. von Ruth Becker et al. Wiesbaden 2008, S. 472.

der heimlichen Lektüre von Simone de Beauvoirs Werken als Jugendliche (AüS 29) angelegt ist. Dank der Verbindung von kulturellem, ökonomischem und sozialem Kapital in ihrem Beruf als Lehrerin verfügt Sally über ein hohes Maß an finanziellen und intellektuellen Freiheiten. Ebenso wie Erik Aulich, der seine Ehefrau Nadja für eine jüngere Geliebte verlässt, wäre es auch Sally möglich, ihren Ehemann Alfred zu verlassen.

Im Gegensatz zu Alfred verfügt Sally über ein hohes korporales Kapital⁴¹, das sie mithilfe von Sport und Make-up erhält und gezielt im Rahmen ihrer Affären einsetzt (AüS 356ff.). Anders als ihr Ehemann investiert Sally viel Zeit und Energie in den eigenen Körper, um gängigen Schönheitsidealen, Gesundheitsvorstellungen und «Fitnessfantasien» gerecht zu werden und um ihre Attraktivität im Alter zu erhalten⁴². Indem Sally in ihr korporales Kapital investiert, steigert sie das so genannte Beachtungskapital: «Attraktivität wird dann zu einem Beachtungskapital, wenn die Menge an Beachtung durch Dritte auch in die Wertschätzung eines anderen mit einfließt»⁴³. Die wohlwollende Beachtung durch Dritte steigert nicht nur Sallys Selbstbewusstsein, sondern fließt auch in die Wertschätzung Eriks von Sally als attraktiver Sexpartnerin ein.

Landläufig verstößt eine verheiratete, dreifache Mutter über fünfzig gegen soziale Konventionen, wenn sie heimlich und regelmäßig außereheliche Sexbeziehungen unterhält. Mit ihrer sexuellen Beziehung zu dem verheirateten Nachbarn Erik Aulich, unterläuft Sally die kulturell konstruierten «Normen für „altersgemäßes“ Verhalten, [...] in Bezug auf Sexualität»⁴⁴. Ihr Verhalten widerspricht dem Stereotyp der mit zunehmendem Alter steigenden «Asexualität»⁴⁵ älterer Menschen.

Dieser Verstoß ist zur Stabilisation von Sallys Selbstbewusstsein jedoch notwendig, weil die Umwandlung von (körperlicher) Attraktivität in «Auf-

⁴¹ Vgl. Schroeter, Symbolik des korporalen Kapitals, S. 131ff.

⁴² Schroeter, Symbolik des korporalen Kapitals, S. 132f.

⁴³ Cornelia Koppetsch: Die Verkörperung des schönen Selbst. Zur Statusrelevanz von Attraktivität. In: *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*. Hrsg. von ders. Konstanz 2000, S. 101.

⁴⁴ Vgl. Miriam Haller / Thomas Küpper: Kulturwissenschaftliche Altersstudien. In: *Handbuch soziale Arbeit und Alter*. Hrsg. von Kirsten Aner / Ute Karl. Wiesbaden 2010, S. 441 sowie Leopold Rosenmayr: *Altern im Lebenslauf. Soziale Position, Konflikt und Liebe in den späten Jahren*. Göttingen et al. 1995, S. 101ff.

⁴⁵ Lehr widerlegt dieses Stereotyp als Mythos, denn soziologische Untersuchungen haben viele Hinweise auf sexuelle Interessen und Aktivitäten älterer Frauen innerhalb und außerhalb der Ehe erbracht. Die weibliche Orgasmusfähigkeit lässt sich bis ins achte Lebensjahrzehnt nachweisen und besteht vermutlich noch länger. Vgl. Ursula Lehr: *Psychologie des Alterns*. 10., korr. Aufl. Wiebelsheim 2003 [1972], S. 167f.

merksamkeitskapital» in Form von «Reichtum an massenhafter Beachtung [...] an die Existenz eines Publikums gebunden ist»⁴⁶. Sally folgt dabei einer altersdiskriminierenden Gleichung: «Society fosters this attitude by encouraging the equation of beauty with youth, and beauty as a prerequisite for sex (although this is arguably a gendered equation)»⁴⁷. Heterosexuelles, männliches Publikum wird für Sally durch die Konkurrenz junger Frauen – im Roman ist es Sallys 22-jährige Tochter – jedoch zunehmend reduziert:

Am Aumannplatz war ihnen ein Mann in Sallys Alter entgegengekommen, und er hatte ausschließlich auf Emma geschaut. Sally und Emma sahen einander ähnlich, aber Sally war nur mehr eine etwas fade gewordene ältere Version der jungen. (AüS 301)

Mit einem alternden Körper ist Beachtungskapital in einer Gesellschaft mit jungem Schönheitsideal schwieriger zu bekommen. Deshalb modellieren Menschen in der zweiten Lebenshälfte verstärkt ihren Körper nach gesellschaftlichen Normvorstellungen, etwa indem sie ihr Haar färben, sich modisch kleiden und Sport treiben, um sich schlank zu halten⁴⁸. Was Sallys Sportlichkeit und ihren Wunsch nach körperlicher (und geistiger) Fitness betrifft, entspricht diese Altersrepräsentation aus soziologischer Perspektive der Rollenerwartung an ihre Altersgruppe. Fast alle älteren Menschen äußerten in einer Studie den Wunsch, «körperlich und geistig fit zu bleiben»⁴⁹. Dieser Wunsch führt die Rangliste der im Alter(n) begehrten Lebensgüter mit deutlichem Abstand an⁵⁰. Immerhin 54 Prozent der 40 bis 54-jährigen treiben laut dem *Alterssurvey* regelmäßig mehrmals wöchentlich Sport. Der Anteil von Menschen mit hohem Bildungsgrad und weiblichen Geschlechtsmerkmalen tut sich dabei besonders hervor⁵¹.

⁴⁶ Koppetsch, Die Verkörperung des schönen Selbst, S. 101.

⁴⁷ Zoe Brennan: *The Older Woman in Recent Fiction*. Jefferson 2005, S. 77.

⁴⁸ Vgl. Schroeter, Symbolik des korporalen Kapitals, S. 132f.

⁴⁹ Vgl. Jörg Ueltzhöffer: Ältere im Spiegel der Gesellschaft. Wandeln von Selbstbildern und Lebensstilen, neue Ansprache in der Werbung. In: *forum demographie und politik. Moderner Sozialstaat und alternde Gesellschaft* (Mai 1992) H. 1, S. 50 sowie Horst Becker et al.: Die Älteren – Zur Lebenssituation der 55- bis 70-jährigen. Eine Studie der Institute Infratest Sozialforschung, Sinus und Horst Becker. In: *Praktische Demokratie*. Hrsg. von Frank D. Karl. Bonn 1991, S. 28f.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Susanne Wurm / Ina Schöllgen / Clemens Tesch-Römer: Gesundheit. In: *Altern im Wandel. Befunde des Deutschen Alterssurveys (DEAS)*. Hrsg. von Andreas Motel-Klinenbergel / Susanne Wurm / Clemens Tesch-Römer. 1. Aufl. Stuttgart 2010, S. 110f.

Sallys Wunsch nach einem attraktiveren Partner, der sich in erlebter Gedankenrede mehrfach als Kritik an Alfreds Gewichtszunahme; seinem unmodernen Haarschnitt und seiner Lethargie (AüS 205) äußert, fordert auch von Alfred Arbeit an seinem Körper. Diese «mit der Ästhetisierung des männlichen Körpers einhergehende Normierung erhöht [...] die Anforderungen an eine kontrollierte Lebensweise»⁵², die körperliche Aktivität verlangt. Alfred ist aber erst zum Ende der Ehekrise bereit, in seinen Körper zu investieren, indem er sich einen neuen Haarschnitt zulegt (AüS 312) und die Bereitschaft zeigt, sich zumindest gedanklich auf eine Operation seiner Varizen einzulassen (AüS 357).

«*Alles über Sally*» als Roman des mittleren Lebensalters

Dass die Protagonisten des Romans über 50 Jahre alt sind, ist eher selten in der deutschen Literaturlandschaft, denn die «Probleme des mittleren Lebensalters stehen in der deutschsprachigen Literatur selten im Fokus des Interesses»⁵³. Wenn das höhere Lebensalter der Protagonisten eines Romans ein Disktinktionsmerkmal der Gegenwartsliteratur ist, wie lässt sich *Alles über Sally* dann innerhalb der Gattung Roman verorten?

Zu den Problemen des mittleren Lebensalters, die das ideelle Zentrum von *Alles über Sally* bilden, gehören die Auseinandersetzung mit dem eigenen, körperlichen Alternsprozess, die Schwierigkeiten einer jahrzehntelangen Partnerschaft und die Frage nach einer lebenswerten Altersidentität. Die Kulturkritikerin Margaret Morganroth Gullette hat für englischsprachige Romane mit dieser Schwerpunktsetzung die Kategorie der “midlife progress novel”⁵⁴ eingeführt und weist die Entwicklung dieses Genres seit 1975 nach. Im Gegensatz zur traditionellen “midlife decline novel” mit Fokus auf den Verfall ab den mittleren Lebensjahren, erzeugen “midlife progress novels” ein positiveres Bild des mittleren: «Progress narrative at minimum describes a self that overrides obstacles»⁵⁵. “Progress novels” thematisieren Ereignisse, die nicht unbedingt elegant oder befriedigend sind⁵⁶.

⁵² Meuser, Dekonstruierte Männlichkeit, S. 228.

⁵³ Miriam Seidler: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010, S. 123.

⁵⁴ Vgl. Margaret Morganroth Gullette: *Safe at Last in the Middle Years. The Invention of the Midlife progress novel: Saul Bellow, Margaret Drabble, Anne Tyler and John Updike*. Berkeley / Los Angeles 1988.

⁵⁵ Margaret Morganroth Gullette: Our Best and Longest Running Story. In: *Narratives of Life. Mediating Age*. Hrsg. von Heike Hartung / Roberta Maierhofer. Wien et al. 2009, S. 34.

⁵⁶ Vgl. Morganroth Gullette, Our Best and Longest Running Story, S. 23.

Sie können auch das Schicksal solcher Figuren erzählen, die in tiefer Armut⁵⁷ oder mit chronischen (Alters)Erkrankungen leben⁵⁸.

Die Protagonisten der "midlife progress novel" sind mindestens vierzig Jahre alt und haben noch nicht vor ihren alternden Körpern kapituliert. Auch wenn die Erzählung mit einer erneuten Heirat oder mit einer eheähnlichen Beziehung endet, tendiert das Genre generell zum offenen Ende. Die individualisierten Protagonisten haben sich zum Ende des Romans zwar weiterentwickelt und verfügen über eine bestimmte Grundhaltung, einer Zukunftsperspektive mit konkreten Inhalten wird jedoch nicht konstruiert⁵⁹.

Die formalen Kriterien der Zugehörigkeit zum Genre der "midlife progress novel" erfüllen beide Protagonisten in *Alles über Sally*: Sie sind beide jenseits der 50. Der «Stellungskampf» mit dem körperlichen Alterungsprozess wird von Sally mittels Sport, Kosmetik und wiederholten Reflexionen über ihren inneren Dissens zwischen chronologischem und gefühltem Alter ausgetragen (AüS 90f.).

Dieser Dissens wird im Roman mit dem Motiv des Spiegelblicks markiert. Das Spiegelmotiv ist ein zentrales Element der Erzählungen des mittleren Lebensalters⁶⁰: «Older characters frequently look in the mirror expecting to find the younger manifestation about which they have been day-dreaming and are shocked to find an old person's image staring back»⁶¹. Entsprechend häufig ist der Blick in den Spiegel mit negativen Altersbildern assoziiert. Der Alternsprozess wird von den Figuren als bedrohlich wahrgenommen, weil die Identifikation mit dem gealterten Spiegelbild (noch) nicht erfolgt ist⁶². Die Praxis des Schminkens hat deshalb einen hohen Stellenwert für die Figur Sally: «Und Sally? Die schminkte sich, damit ihr Selbstvertrauen und ihre Anziehungskraft auf Männer intakt blieben. Was gab es auf der Welt noch Intaktes?» (AüS 356 ff.). Schminken ist in der Inszenierung des medialen Mainstream ein wichtiges Merkmal heterosexueller Weiblichkeit⁶³. Sally reflektiert das tägliche Ritual des Schminkens dann, wenn sie sich alt fühlt: Vor ihrem letzten Treffen mit Erik wird

⁵⁷ Vgl. Morganroth Gullette, *Our Best and Longest Running Story*, S. 26ff.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 31.

⁵⁹ Vgl. Morganroth Gullette, *Safe at Last in the Middle Years*, S. xx.

⁶⁰ Vgl. Brennan, *The Older Woman*, S. 199.

⁶¹ Sally Chivers: *From Old Woman to Older Women. Contemporary Culture and Women's Narratives*. Columbus 2003, S. 2.

⁶² Chivers, *From Old Woman*, S. xlv.

⁶³ Vgl. Nina Degele: *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitsbehandeln*. 1. Aufl. Wiesbaden 2004, S. 125.

das Schminken zu einer theatralischen Inszenierung von Weiblichkeit, in deren Mittelpunkt das (alternde) Gesicht steht. Nach Susan Sonntag haben Frauen nicht einfach ein Gesicht, sie werden damit identifiziert⁶⁴. Der körperliche Alternsprozess führt bei Frauen früher und zu einem ungleich höheren Attraktivitätsverlust als bei Männern: «A man can remain eligible well into old age. Women, even good-looking women, become ineligible at a much younger age»⁶⁵.

Da männliche Attraktivität nicht ausschließlich körperlich definiert ist, macht Alfred seine körperliche Verfassung deutlich weniger zu schaffen als seiner Ehefrau. Er hadert zwar mit seinen Krampfadern, inszeniert sein latentes Bedürfnis nach mütterlicher Zuwendung aber als körperliches Leiden über den Kompressionsstrumpf (AüS 12ff.). Auch die Aspekte des offenen Endes und der nicht konkretisierten Zukunft nach der emotionalen Wiederannäherung des Ehepaares Fink am Ende des Romans sind gegeben. Die Protagonisten der von Morganroth Gullette untersuchten “midlife progress novels” zeichnen sich zudem durch äußerst heterogene Zukunftswünsche aus⁶⁶:

... midlife desire is not generic and “universal” [...] midlife desire risks idiosyncrasy. [...] It follows that the more highly developed protagonists are, the more individualized their desires – in short, the *older* they are, as fiction is constructing them – the more they may strain people’s ability to empathize with them.⁶⁷

Die Handlung der “midlife progress novel” bestätigt diese Sehnsüchte nicht nur, sie überhöht sie auch. Abweichendes, verheimlichtes und gesellschaftlich inakzeptables Begehren wird innerhalb der Erzählung als normal, harmlos, richtig und erfüllbar dargestellt⁶⁸. Mit der wiederholten Aufforderung an Alfred, sich seine Krampfadern operativ entfernen zu lassen (vgl. AüS 14, 355), formuliert Sally den Wunsch nach einem attraktiveren Partner. Alfred hingegen wünscht sich die Wiederherstellung seiner bildungsbürgerlichen Familienidylle mit Sally als liebender und ihn umsorgender Partnerin in der Sicherheit seines Eigenheims (AüS 203ff.). Die in *Alles über Sally* explizit oder implizit formulierten Begehren sind zwar indi-

⁶⁴ Susan Sonntag: The Double Standard of Aging (1972). In: *Readings in Adult Psychology*. Hrsg. von Lawrence R. Allmann / Dennis T. Jaffe. New York 1977, S. 290.

⁶⁵ Sonntag, *The Double Standard of Ageing*, S. 288.

⁶⁶ Vgl. Morganroth Gullette, *Safe at Last in the Middle Years*, S. 164.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 165.

vidualisiert, haben aber dennoch ein hohes Identifikationspotential für den Leser. So befriedigt Sally ihre Abenteuerlust mit gelegentlichen Ausbrüchen aus ihrer Rolle als Ehefrau durch Affären.

Diesbezüglich ist in *Alles über Sally* insbesondere die explizite Darstellung sexueller Akte alternder Figuren⁶⁹ zu berücksichtigen. Die Narration der Sexszenen zeichnet sich durch elliptisches Erzählen aus, was sich im Text graphisch in Form von Gedankenstrichen zeigt. Während die Menopause in medizinischen wie literarischen Diskursen zum weiblichen Altern einen zentralen Fixpunkt, wenn nicht die Schwelle zum Übertritt ins Alter darstellt⁷⁰, findet sie in *Alles über Sally* keine Erwähnung. Die Sexualität der Figur Sally ist demnach nicht über ihre potentielle Fortpflanzungsfähigkeit definiert. Im Gegensatz zu Morganroth Gullettes Feststellung, dass Sex in der "midlife progress novel" keine besonders wichtige Komponente intimer Beziehungen sei⁷¹, ist der Sex in der Affäre zwischen Erik und Sally das zentrale Element. In der Beziehung zu Alfred hingegen ist er eher – zumindest für Sally – zweitrangig: «Und sie glaubte wirklich, er hatte mehr Freude am Gedanken, Sex mit ihr zu haben – als am Sex selber – er quälte sich so sehr – richtig großartig war es meistens nicht – sie erkundeten das Terrain nur – oberflächlich» (AüS 218).

Sally genießt den Sex mit Erik ebenso uneingeschränkt (AüS 219) und ohne Gewissensbisse wie ihre «eheliche Nummer» (AüS 217) mit Alfred. Sex spielt als Mittel zur Selbstfindung und -bestätigung offenbar eine wesentlich größere Rolle als Sex als Bestandteil einer Liebesbeziehung. Darüber hinaus träumt Sally seit ihrem Kairo-Aufenthalt von einem neuen, weniger bürgerlichen Leben (AüS 362): «Sie peilte ein neues Leben an, während Alfred am alten hing» (AüS 77). Es bleibt allerdings offen wie dieses neue Leben aussehen soll. Denn abgesehen von der Affäre mit Erik unternimmt Sally im Roman keinen weiteren Gestaltungsversuch. Die Wiederannäherung von Alfred und Sally nach dem Ende der Affäre und am Schluss des Romans zeigt zum einen, dass mit dem Ehebruch im 21. Jahrhundert nicht die Auflösung der Ehe als Institution sozialer Stabilisierung einhergeht. Sogar Eheglück ist darin möglich. Zum anderen zeigt sich, dass Sallys hedonistischer Lebensstil neben und sogar mit Alfreds rückzugsorientierter Altersperformanz bestehen kann.

⁶⁹ Vgl. Morganroth Gullette, *Safe at Last in the Middle Years*, S. 65, 99, 134, 153f.

⁷⁰ Vgl. Henriette Herwig: Altersliebe, Krankheit und Tod in Thomas Manns Novellen *Die Betrogene* und *Der Tod in Venedig*. In: *Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2008 / 2009*. Hrsg. von Michael Piper. Düsseldorf 2009, S. 347f.

⁷¹ Ebd., S. 65.

Fazit

Mit 52 und 57 Jahren haben sich Alfred und Sally, die beide in ärmlichen Familienkonstellationen aufgewachsen sind⁷², ein vergleichsweise umfangreiches kulturelles, soziales und ökonomisches Kapital erarbeitet. Bei der Konkurrenz um Ressourcen verschaffen ihnen diese Kapitalien eine deutlich bessere Position, als jüngeren Menschen wie z.B. ihre eigenen Kinder⁷³. Das Ehepaar altert in dem Sinne "erfolgreich"⁷⁴, als sein Kapital in vollem Umfang den Alterserwartungscodes für die bildungsbürgerliche Schicht entspricht. Aus der Perspektive einer kapitalistischen Gesellschaft befinden sich Alfred und Sally damit in ihrem fünften Jahrzehnt in der Blüte ihres Lebens. Mit *Alles über Sally* hat Arno Geiger ein positives Bild vom Altern in der westlichen Welt geschaffen. Die Voraussetzungen für diesen «anti-resignativen Alterstraum heißen» freilich «Gesundheit und Geld»⁷⁵.

Der Roman lebt vom Spannungsverhältnis der kontrastierenden Altersperformanzen des Ehepaars Fink. Da der chronologische Altersunterschied zwischen den Gatten lediglich fünf Jahre beträgt, lassen Alfreds greisenhafte Attitüde und Sallys Konzentration auf die Kompensation körperlicher Alter(n)szeichen die Kontrastfiguren als Gegensatzpaar erscheinen: Alfred entspricht mit seiner Neigung zu «Ritus und Wiederholung» (AüS 12) sowie der Inszenierung körperlicher Gebrechen eher gesellschaftlichen Stereotypen hochaltriger Menschen.

Im Gegensatz zu Alfreds statisch konzipiertem Charakter steht das Figurenmerkmal der unberechenbaren Sprunghaftigkeit verkörpert durch Sally. Wie Christian Schlösser richtig bemerkt hat, sind es in «Arno Geigers Romanen [...] die Frauen, die für Bewegung sorgen, sei es als Peripetie, sei es als Initialzündung einer Handlung oder als deren Zielpunkt»⁷⁶. Sally ist eine Figur, die dem Bild der aktiven und körperlich fitten "Jungen

⁷² Der Alkoholismus von Alfreds Vater hat die Beziehung der Eltern stark belastet und zu dessen verhältnismäßig frühem Tod geführt (AüS 335f.).

⁷³ Die mittlere Tochter Emma verfügt im Alter von 22 Jahren lediglich über das Abitur, hat nur eine platonische Freundin und keine bekannte Liebesbeziehung (AüS 85f.). Ihre ältere Schwester Alice (26) hat trotz abgeschlossenem Studium bis zum Ende des Romans keine Arbeitsstelle und unterhält überwiegend Affären (AüS 84ff., 362f.).

⁷⁴ Vgl. Lehr, *Psychologie des Alterns*, S. 56ff.

⁷⁵ Helmuth Kiesel: *Das Alter in der Literatur*. In: *Was ist Alter(n)? Neue Antworten auf eine scheinbar einfache Frage*. Hrsg. von Ursula M. Staudinger / Heinz Häfner. Berlin / Heidelberg 2008, S. 187.

⁷⁶ Schlösser, *Um eine leere Mitte gerollt*, S. 18.

Alten"⁷⁷ entspricht. Die literarischen Rollenmodelle der "verliebten Alten" und der "Frau in den gefährlichen Jahren"⁷⁸ werden mit der Figur Sally zwar zitiert, aber ihre emanzipierte Altersrepräsentation lässt sie als individualisierte Frauenfigur erscheinen.

Während Frauen über fünfzig im «Zeitalter der Massenmedien, die einen manipulativen Schönheits- und Jugendkult zum allgegenwärtigen Richtmaß erheben, [...] tendenziell unsichtbar bzw. auf wenige Rollenmuster festgelegt»⁷⁹ sind, scheint die Figur Sally geradezu als Gegenentwurf zur medialen Unsichtbarkeit der Frau über fünfzig angelegt zu sein. Im Alter von 52 Jahren repräsentiert sie das Ideal einer attraktiven, lebenslustigen Frau, das bislang eher in der angloamerikanischen Literatur zu finden war. Den «Drohungen eines alternden Körpers»⁸⁰ begegnet Sally mit Sport, Make-up und ihrer ungebrochenen sexuellen Abenteuerlust. Arno Geiger kommentiert die Konzeption seiner Protagonistin in einem Interview folgendermaßen: «eines der Dinge, die mich im Vorfeld am meisten interessiert haben, ist, dass Frauen um die fünfzig in unserer Gesellschaft im positiven Sinn immer auffälliger werden: selbstbewusst, interessant, klug, sexy, lebenserfahren»⁸¹. Am Beispiel des Ehepaares Fink illustriert Arno Geiger in seinem Roman *Alles über Sally* zwei gegensätzliche Perspektiven auf das Alter(n): Während Alfred sich emotional bereits im Vorruhestand befindet, steht Sally für einen hedonistischen und zukunftsoptimistischen Lebensstil, den sie auch am Beginn des dritten Lebensalters kultiviert. «Isn't 50 "the new 30?"⁸², hat Margaret Morganroth Gullette einmal gefragt. Die Figur Sally kann als emphatische Bejahung dieser Frage gelesen werden.

Literatur

Améry, Jean: Über das Altern. Revolte und Resignation. In: *Jean Améry. Werke*. Bd. 3. Hrsg. von Monique Boussart. Stuttgart 2005, S. 7-172.

⁷⁷ Vgl. Barbara Pichler: Aktuelle Altersbilder: "junge Alter" und "alte Alte". In: *Handbuch soziale Arbeit und Alter*. Hrsg. von Kirsten Auer / Ute Karl. Wiesbaden 2010, S. 416ff.

⁷⁸ Vgl. Seidler, Figurenmodelle des Alters, S. 434f., 154.

⁷⁹ Vgl. Kuch, Alter, S. 7.

⁸⁰ Birgit Hoppe: Geschlechterdifferenz des Alterns. In: *Altern braucht Zukunft. Anthropologie, Perspektiven, Orientierung*. Hrsg. von Birgit Hoppe / Christian Wulf, S. 77.

⁸¹ Ulrich Rüdener: "Man macht sich jeden Tag ein bisschen schuldig". Interview mit Arno Geiger. In: *Börsenblatt* vom 7.01.2010.

⁸² Morganroth Gullette, Our Best and Longest Running Story, S. 25.

- Becker, Horst et al.: Die Älteren – Zur Lebenssituation der 55- bis 70-jährigen. Eine Studie der Institute Infratest Sozialforschung, Sinus und Horst Becker. In: *Praktische Demokratie*. Hrsg. von Frank D. Karl. Bonn 1991.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Raum und "Klassen". Zwei Vorlesungen*. [Espace social et genèse de "classe". Leçon sur la leçon] Frankfurt a.M. 1985 [1982].
- Brennan, Zoe: *The Older Woman in Recent Fiction*. Jefferson 2005.
- Chivers, Sally: *From Old Woman to Older Women. Contemporary Culture and Women's Narratives*. Columbus 2003.
- Degele, Nina: *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*. 1. Aufl. Wiesbaden 2004.
- Feßmann, Meike: «Wo ist bloß die Postkarte aus Argentinien geblieben?». In: *Süddeutsche Zeitung* am 11.02.2010.
- Frenzel, Elisabeth: Der verliebte Alte. In: dies. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart 2008, S. 1-11.
- Geiger, Arno: *Alles über Sally. Roman*. München 2011.
- Geiger, Arno: *Der alte König in seinem Exil*. München 2011.
- Göckenjan, Gerd: Altersbilder und die Regulierung der Generationenbeziehung. Einige systematische Überlegungen. In: *Das Alter im Spiel der Generationen: historische und sozialwissenschaftliche Beiträge*. Hrsg. von Josef Ehmer / Peter Gutschner. Wien / Köln / Weimar 2000, S. 93-108.
- Göckenjan, Gerd: *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*. 1. Aufl. Frankfurt a.M. 2000.
- Haller, Miriam: "Ageing trouble". Literarische Stereotype des Alter(n)s und Strategien ihrer performativen Neueinschreibung. In: *Altern ist anders. ALTERNativen. Schriftenreihe des InitiativForum Generationenvertrag*. Bd. 1. Münster 2004, S. 170-188.
- Haller, Miriam / Küpper, Thomas: Kulturwissenschaftliche Alternsstudien. In: *Handbuch soziale Arbeit und Alter*. Hrsg. von Kirsten Aner / Ute Karl. Wiesbaden 2010, S. 439-444.
- Herwig, Henriette: Alte und junge Paare im Pflegeheimroman der Gegenwart. In: *Liebe heute*. Hrsg. von ders. [Im Erscheinen].
- Herwig, Henriette: Altersliebe, Krankheit und Tod in Thomas Manns Novellen *Die Betrogene* und *Der Tod in Venedig*. In: *Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2008 / 2009*. Hrsg. von Michael Piper. Düsseldorf 2009, S. 345-359.
- Hoppe, Birgit: Geschlechterdifferenz des Alterns. In: *Altern braucht Zukunft. Anthropologie, Perspektiven, Orientierung*. Hrsg. von Birgit Hoppe / Christian Wulf. Hamburg 1996, S. 77-93.
- Hüppe, Michael: *Emotion und Gedächtnis im Alter*. Göttingen et al. 1998.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin / New York 2008.

- Joch, Markus: Literatursoziologie / Feldtheorie. In: *Methodengeschichte der Germanistik*. Hrsg. von Jost Schneider. Berlin et al. 2009, S. 385-420.
- Kiesel, Helmuth: Das Alter in der Literatur. In: *Was ist Alter(n)? Neue Antworten auf eine scheinbar einfache Frage*. Hrsg. von Ursula M. Staudinger / Heinz Häfner. Berlin / Heidelberg 2008, S. 173-189.
- Koppetsch, Cornelia: Die Verkörperung des schönen Selbst. Zur Statusrelevanz von Attraktivität. In: *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*. Hrsg. von ders. Konstanz 2000, S. 99-124.
- Lehr, Ursula: *Psychologie des Alterns*. 10., korr. Aufl. Wiebelsheim 2003 [1972].
- Lovenberg, Felicitas von: Erst Dauer gibt dem Abenteuer Ehe einen seriösen Anstrich. In: *FAZ Online* am 5.2.2010. [<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/arno-geiger-alles-ueber-sally-erst-dauer-gibt-dem-abenteuer-ehe-einen-serioesen-anstrich-1657356.html>].
- Lowenthal, Marjorie F. / Chiriboga, David: Transition to the Empty Nest. In: *Readings in Adult Psychology*. Hrsg. von Lawrence R. Allmann. New York 1977, S. 295-301.
- Meuser, Michael: Dekonstruierte Männlichkeit und die (Wieder-)Aneignung des Geschlechts. In: *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*. Hrsg. von Cornelia Koppetsch. Konstanz 2000, S. 211-236.
- Morganroth Gullette, Margaret: Our Best and Longest Running Story. In: *Narratives of Life. Mediating Age*. Hrsg. von Heike Hartung / Roberta Maierhofer. Wien et al. 2009, S. 21-36.
- Morganroth Gullette, Margaret: *Safe at Last in the Middle Years. The Invention of the Midlife progress novel: Saul Bellow, Margaret Drabble, Anne Tyler and John Updike*. Berkeley / Los Angeles 1988.
- Müller, Uta: Zum Verhältnis von Körperlichkeit und Körpernormen. Ethische Überlegungen. In: "Für dein Alter siehst du gut aus!" *Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. von Sabine Mehlmann / Sigrid Ruby. Bielefeld 2010, S. 154-176.
- Notz, Gisela: Arbeit, Hausarbeit, Ehrenamt, Erwerbsarbeit. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 2., erw. und aktual. Aufl. Hrsg. von Ruth Becker et al. Wiesbaden 2008, S. 472-480.
- Pichler, Barbara: Aktuelle Altersbilder: "junge Alter" und "alte Alte". In: *Handbuch soziale Arbeit und Alter*. Hrsg. von Kirsten Aner / Ute Karl. Wiesbaden 2010, S. 415-425.
- Pohlmann, Stefan: *Das Alter im Spiegel der Gesellschaft*. 1. Aufl. Idstein 2004.
- Prahl, Hans-Werner / Schroeter, Klaus R.: *Soziologie des Alterns*. Paderborn et al. 1996.
- Rosenmayr, Leopold: *Altern im Lebenslauf. Soziale Position, Konflikt und Liebe in den späten Jahren*. Göttingen et al. 1995.
- Rüdenauer, Ulrich: "Man macht sich jeden Tag ein bisschen schuldig". Interview mit Arno Geiger. In: *Börsenblatt* vom 7.01.2010.

- Seidler, Miriam: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010.
- Schlösser, Christian: Um eine leere Mitte gerollt – Anmerkungen zu einigen weiblichen Figuren im Erzählwerk Arno Geigers. In: *Deutsche Bücher: Forum für Literatur, Autorengespräch, Kritik, Interpretation* 37 (2007) H. 1, S. 17-26.
- Schroeter, Klaus R. / Künemund, Harald: "Alter" als soziale Konstruktion. Eine soziologische Einführung. In: *Handbuch soziale Arbeit und Alter*. Hrsg. von Kirsten Aner / Ute Karl. Wiesbaden 2010, S. 393-401.
- Schroeter, Klaus R.: Zur Symbolik des korporalen Kapitals in der "alterslosen Altersgesellschaft". In: *Altern in der Gesellschaft. Ageing – Diversity – Inclusion*. Hrsg. von Ursula Pasero / Gertrud M. Backes / Klaus R. Schroeter. Wiesbaden 2007, S. 129-148.
- Ueltzhöffer, Jörg: Ältere im Spiegel der Gesellschaft. Wandeln von Selbstbildern und Lebensstilen, neue Ansprache in der Werbung. In: *forum demographie und politik. Moderner Sozialstaat und alternde Gesellschaft* (Mai 1992) H. 1, S. 49-60.
- Wurm, Susanne / Schöllgen, Ina / Tesch-Römer, Clemens: Gesundheit. In: *Altern im Wandel. Befunde des Deutschen Alterssurveys (DEAS)*. Hrsg. von Andreas Motel-Klingebiel / Susanne Wurm / Clemens Tesch-Römer. 1. Aufl. Stuttgart 2010, S. 90-117.
- Wurm, Susanne / Huxhold, Oliver: Individuelle Altersbilder. In: *Altern im Wandel. Befunde des Deutschen Alterssurveys (DEAS)*. Hrsg. von Andreas Motel-Klingebiel / Susanne Wurm / Clemens Tesch-Römer. 1. Aufl. Stuttgart 2010, S. 246-262.

Marco Serio
(Trento)

*Il mito della “Rauchseele” in
«Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels» di Nelly Sachs*

Abstract

This essay investigates the poetic strategies that Nelly Sachs introduces into her lyrical drama *Eli* in order to solve the problem of the ethical limitations of Holocaust literary representation in the post-Auschwitz world. Sachs rejects Adorno's famous dictum and voices the “unspeakable” and the “unthinkable” through Romantic themes and the Jewish tradition. The shift from “visible” to “invisible” allows her to elaborate the Holocaust, to preserve collective memory, to confirm the destiny of the Jewish people, and to legitimate the role of literature after Auschwitz as a fusion of word and myth, functional to analyzing reality on a critical level.

Composto nelle terribili notti della fuga in Svezia del 1943, pubblicato in un'edizione a tiratura limitata nel febbraio 1951, trasmesso per la prima volta dal *Norddeutschen Rundfunk* il 21 maggio 1958 nella riduzione radiofonica di Alfred Andersch e dato alle stampe tedesche nel 1962, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* è il primo e il più lungo dei drammi lirico-visionari di Leonie Sachs (1891-1970). La sua prima rappresentazione teatrale risale al 1962 a Dortmund, mentre la versione operistica di Moses Pergament era stata trasmessa dalla radio svedese già nel 1959, cui era seguita una seconda nel 1967 a Dortmund, a cura di Walter Steffens, che, secondo il quotidiano «Die Welt» del 7 marzo 1967, fece registrare un «bestürzend große[n] Publikumserfolg».

La genesi dei poemetti scenici di Nelly Sachs, quattordici nel volume intitolato *Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs* (1962), si dispiega in un arco di tempo di tre periodi¹, scanditi rispettivamente dal

¹ Ehrhard Bahr, *Nelly Sachs*, Beck, Ed. text + kritik, München 1980, pp. 161-171 (qui pp. 161s.).

dramma lirico *Eli* (1943), dalla stesura di *Abram im Salz*, *Nachtwache* e *Simson fällt durch Jahrtausende* (1944-1955), nonché dalla composizione di scene mimiche (1955-1962). La tripartizione dei periodi corrisponde ai tre generi letterari con cui la poetessa dà voce al martirio del popolo ebraico consumato nella tragica esperienza dell'Olocausto, nonché al senso tragico della storia, quali elementi costitutivi certi di una scrittura in cui tutto il "resto"² altro non è che il prodotto di un profondo scavo interiore, compiuto in rapporto alla tradizione e mediante l'utilizzo di ardue operazioni ermeneutiche: la Sacra rappresentazione, l'antico teatro rituale e le scene mimiche. Il mancato successo delle opere teatrali di Nelly Sachs risiede nel fatto che nella Germania federale postbellica il dramma lirico aveva assunto essenzialmente l'etichetta di *Wiedergutmachungstheater*, del tutto privo di una consolidata tradizione teorica, ma corredato di riflessioni critiche in epistole private o al termine di ogni libretto. La stessa Sachs, nella lettera del 9 gennaio 1958 inviata all'amico Paul Celan, esternava le sue perplessità su un'eventuale messinscena dei suoi "esperimenti teatrali":

Im Manuskript habe ich Dramatische Versuche liegen, arbeite jetzt an einem weiteren dramatischen Versuch. Im *Abram im Salz* habe ich versucht das alte Kulttheater das Mim und Musik einschließt zu beleben. *Nachtwache* spielt das Thema Henker und Opfer herein, und nun in dem neuen führt Mythe und Heutiges zusammen. Alles Versuche die vielleicht unmöglich sind aufzuführen, die aber über den Rand der Lyrik hinauspringen wollten. Rudolf Sellner vom Darmstädter Schauspielhaus machte mir Mut.³

In questo contesto *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* ha rappresentato un'eccezione, sia per aver goduto di un'ampia diffusione sotto forma di *Hörspiel*, *Theaterstück* ed *Oper*⁴ a partire dagli anni Sessanta del Novecento, sia in virtù del fatto che la poetessa ha applicato la liturgia ebraica e il pensiero mistico chassidico a un genere letterario medievale e cristiano, quale la Sacra rappresentazione. Sorto in seno alla Chiesa nel complesso delle sue cerimonie simboliche, nel meccanismo delle sue funzioni misti-

² Cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Nachwort*, in Nelly Sachs, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main 1963, p. 86.

³ Paul Celan und Nelly Sachs, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, p. 14.

⁴ Sul rifacimento operistico di *Eli* cfr. Walter Steffens, *Eli – Das Mysterienspiel vom Leiden Israels als Oper*, in *Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966. Gedichte, Beiträge, Bibliographie*, a cura di Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, pp. 177-184.

che e nella magnificenza delle sue feste commemorative di santi e martiri, il dramma martirologico è stato sempre caratterizzato da due elementi imprescindibili: l'azione, ovvero gli atti, i gesti, i movimenti dell'officiante aventi lo scopo di illustrare agli occhi dei fedeli l'argomento della funzione sacra, e il dialogo, laddove la messa si configura come un ininterrotto colloquio fra il celebrante, i ministri che lo assistono e i fedeli. In una lettera inedita del 18 giugno 1966, inviata al drammaturgo Konrad Wünsche, Nelly Sachs scriveva:

Schwer, über das Theater von Morgen, was ich erträume, Bestimmtes zu sagen. [...] In der Frühzeit, der Antike, Mondkult in Ur, war die Bewegung der erste Ausdruck des Suchens, wofür man noch keine Sprache hatte; für mich ist [es] das Wort, das schöpferisch wird und nach seiner Ausatmung in Mimus und Musik verlängert wird. Auf der Bühne soll der ganze Mensch leben. Ohne das Wort zu stören, sollen diese Ausatmungen geschehen.

La Sacra rappresentazione di Nelly Sachs è dunque «Seelenraum» e «Totaltheater»⁵, data la spiccata tendenza della poetessa a scandagliare le latebre del cuore umano e a tradurre i moti dell'animo, secondo il profondo legame esistente tra la parola, il mimo e la musica. Se da un lato il teatro non può essere scisso dalla poesia, in ossequio all'idea di "unitarietà" dell'opera sachsiana⁶ che risale all'antica commistione biblica tra libro e scrittura, laddove il dettaglio concreto si trasmetterebbe fino a raggiungere una connessione cosmica, dall'altro esso non si esaurisce mai nella parola detta, ma abbraccia una molteplicità di piani comunicativi, quali la parola, la musica, il gesto, la danza, la luce, il colore, la spazialità scenografica⁷. Il ritmo fisiologico che scandisce la sua scrittura è il prezioso re-taggio che la poetessa ha ereditato dal padre autoritario, al contempo adorato e temuto, il quale le avrebbe trasmesso la profonda sensibilità per la musica e l'interesse per ogni forma di rappresentazione mimica e teatrale specialmente in gioventù, allorché la musica prodotta dal padre al piano-

⁵ Cfr. Bengt Holmqvist, *Die Sprache der Sehnsucht*, in *Das Buch der Nelly Sachs*, a cura di Bengt Holmqvist, Frankfurt am Main 1977, p. 54; Horst Bienek, *Sprache als Verwandlung der Welt. Die Lyrikerin Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., p. 83; Siegfried Melchinger, *Anmerkung zu den Spielen*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., pp. 161s.

⁶ Hans Magnus Enzensberger, *Prefazione*, in Nelly Sachs, *Al di là della polvere*, trad. it. di Ida Porena, Einaudi, Torino 1966, pp. 5-10.

⁷ Ida Porena, *Inattualità del reale in Nelly Sachs*, in «Studi germanici» VII (1969), pp. 63-76 (qui p. 74s.); Hellmut Geißner, *Sprache und Tanz (Versuch über szenische Dichtungen der Nelly Sachs)*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., p. 367.

forte cadenzava gli esercizi di libera improvvisazione di danza della piccola Nelly. Il ricorso alla musica, alla danza, alla mimica e alla tecnica illusionistica è sempre più frequente nella sua opera, non appena la scrittura si emancipa dal dato oggettivo e diviene astratta, impalpabile, sebbene il simbolo teatrale, storicamente legato alla tradizione ebraica del chassidismo e profondamente intriso di realtà, le faccia da strutturale contrappeso. Tuttavia, come ha affermato Luciano Zagari⁸, «l'adesione alla storicità mistica di Israele è stata per lei prima di tutto ricerca di universalità umana, liberazione dallo *Zwang* di una limitata situazione storica che non le offriva vie di scampo realistiche» e culla del germe dell'atemporalità.

Proprio della produzione lirica e teatrale di Nelly Sachs è il rapporto di mutua interdipendenza fra l'indecifrabilità del senso e l'intelligibilità del riferimento oggettivo alla situazione storico-sociale. La trasfigurazione poetica del genocidio, intrisa di simbolismo biblico, cristiano e chassidico, non nasce soltanto dal bisogno vitale della poetessa di elaborare psicicamente il massacro, bensì risponde al triplice imperativo morale di tutelare la memoria collettiva, perpetuando il ricordo delle vittime; di inserire il dolore dello sterminio nella dimensione cosmica del destino del popolo d'Israele; di legittimare l'esercizio della letteratura dopo Auschwitz che, delineandosi quale fusione di parola e mito, si riappropria della sua tradizionale funzione di strumento critico della realtà all'indomani della celebre condanna adorniana, secondo la quale scrivere poesia dopo Auschwitz significherebbe compiere un atto di barbarie⁹. Il problema dei limiti della rappresentabilità storica e artistica del genocidio¹⁰, sollevato da un'opinione pubblica

⁸ Luciano Zagari, Recensione a Olof Lagercrantz, *Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, in «Studi germanici» V, 3 (1967), p. 486.

⁹ «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich war, heute Gedichte zu schreiben», Theodor Wiesengrund Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in P. Kiedaisch, a cura di, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995, p. 49.

¹⁰ Su tale questione si cfr. il lumeggiante saggio di Ehrhard Bahr, «*Meine Metaphern sind meine Wunden*». *Nelly Sachs und die Grenzen der poetischen Metapher*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen*, a cura di Michael Kessler und Jürgen Wertheimer, Stauffenburg, Tübingen 1994, pp. 3-18. In particolare, si sottolinea il fatto che il genocidio nazista abbia messo in discussione, oltre alla forza rappresentativa storica, la capacità di immaginazione poetica. Più che legittimare l'uso della lingua e il "diritto all'espressione" si discutono le modalità in cui la realtà disumana del genocidio venga tradotta in un linguaggio artistico senza alterare la realtà, senza contraffarla, estetizzarla o sentimentalizzarla. Analogamente a Bahr, Reinhard Baumgart sottolinea che ogni forma artistica falsifica la reale rappresentazione del genocidio, non appena si prefigge l'obiettivo di illustrare la tematica prescelta da una

desiderosa di spiare il proprio passato e ansiosa di riconciliazione, viene eluso dalla Sachs mediante il rifacimento costante al Romanticismo tedesco (Novalis, Hölderlin, Schubert) e alla tradizione ebraica chassidica, caratterizzata da forme di religiosità popolare e spiritualità estrema. Pur essendo impalpabile, oscura e attiva solo nell'atto di estinguersi, la memoria letteraria sachiana non è mai neutra. Tradotta in un linguaggio allegorico cifrato¹¹, frutto dell'inserzione del fatto concreto entro il patrimonio consolidato di tradizioni e immagini, e rintracciabile in motivi ricorrenti di straordinaria potenza evocativa, la poesia sachiana cristallizza l'attimo, scardina l'hegeliana linearità del tempo e destruttura il corso della storia, rendendo presente il passato. La lirica espande il suo spettro di significazione, trasfigura la realtà e realizza l'auspicato passaggio dal visibile all'invisibile, quale messianica metamorfosi dal primitivo stato di *Sehnsucht* in ultraterreno *Trieb*, laddove la nostalgia e lo struggimento di ogni entità cosmica divengono impulso, possibilità, anelito di rinascita, nonché ricongiungimento e *unio mystica*. Incardinati in una visione del mondo teologica e teleologica, il genocidio e il "male di vivere" acquistano una giustificazione metafisica e quella dignità di sacrificio propedeutica al ricongiungimento con Dio.

La perdita del carattere romantico e idillico a vantaggio di un diretto confronto con gli elementi di *Dissonanz* ed *Häßlichkeit*, costitutivi di una letteratura privata del solido vincolo della tradizione, è la cifra distintiva della scrittura di Nelly Sachs a partire dagli anni Trenta del Novecento. La curvatura tipicamente moderna della sua poesia non è certamente il prodotto dei fermenti letterari e culturali d'avanguardia di quel periodo (Espressionismo, Surrealismo, Dadaismo), ai quali la poetessa fu del tutto estranea, sia per il suo carattere schivo e ritirato sia a causa della sua salute cagionevole che la costrinse a ricevere un'istruzione privata nell'ambiente domestico, colto e non osservante; essa è semmai l'effetto dell'indicibile minaccia dei campi di sterminio hitleriano che segnò profondamente tutta la sua esistenza:

[...] die furchtbaren Erlebnisse, die mich selbst an den Rand des Todes und der Verdunkelung gebracht haben, sind meine Lehrmeister gewesen. Hätte ich nicht schreiben können, so hätte ich nicht überlebt. Der Tod war mein Lehrmeister. Wie hätte ich mich mit etwas

prospettiva estetica. Cfr. *Unmenschlichkeit beschreiben*, in *Literatur für Zeitgenossen: Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961, p. 35.

¹¹ Cfr. Ehrhard Bahr, «*Meine Metaphern sind meine Wunden*» cit., p. 5.

anderem beschäftigen können, meine Metaphern sind meine Wunden. Nur daraus ist mein Werk zu verstehen.¹²

La morte è dunque il punto di partenza per interpretare l'intera produzione poetica di Nelly Sachs: la morte del suo primo e unico grande amore per mano dei nazisti, in quanto fervido oppositore del regime; la morte del padre nel 1930, che coincise con l'avvento del regime nazista e l'introduzione delle leggi razziali; la morte di familiari e amici nei campi di sterminio; la morte della madre nel 1950, a seguito della quale la poetessa cadde vittima di un grave episodio psicotico. Sotto forma di sterminio di massa perpetrato dal regime hitleriano, la morte è inserita nella più ampia cornice di senso del rapporto fra vittima e carnefice (*Opfer-Henker-Verhältnis*) e soltanto nella *Sehnsucht* riscopre il nobile impulso metamorfico dalla realtà fenomenica, visibile e peritura, all'universo trascendente, fatto di luce e musica¹³. Tuttavia, se l'ineffabilità del dolore fisico e spirituale dello sterminio è sperimentata dalla Sachs senza ambagi e velami nella prosa giovanile *Leben unter Bedrohung*¹⁴, sul finire del suo mandato poetico il carattere metaforico della scrittura libera la sua esperienza di vittima dai nessi che la vincolano al dato oggettivo e palpabile, confinandola nella pura espressione linguistica. La "terra" è dunque al contempo «Zwischenreich» e «Unterwegs», in quanto dimora provvisoria in cui si compie la trasformazione della "polvere" terrena in "luce" e "musica" metafisiche¹⁵. In virtù di questa perenne

¹² Lettera della Sachs a Gisela Dischner del 12 luglio 1966, citata in Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., p. 311.

¹³ «Die Sehnsucht, die immer Sehnsucht aus dem Irdisch-Vergänglichlichen ins Unsichtbaren, Unvergängliche ist und die im Bilde der Musik und des Lichts den Übergang in kosmische Beziehungen herstellt, diese Sehnsucht ist der Impuls für das ständige Transzendieren realer Dinge und Personen ins Transreale», *Ibidem*, p. 312.

¹⁴ «Es kamen Schritte. Starke Schritte. Schritte, in denen das Recht sich häuslich niedergelassen hatte. Schritte stießen an die Tür ... Die Tür war die erste Haut, die aufgerissen wurde ... Dann fuhr das Trennungsmesser tiefer ... Das Gehirn faßt nichts mehr. Die letzten Gedanken kreisten um den schwarzgefärbten Handschuh, der die Eintrittsnummer zur Gestapo verdunkelte und fast das Leben kostete», Nelly Sachs, *Leben unter Bedrohung*, in «Ariel» Heft 3, Darmstadt 1956.

¹⁵ Sempre nella lettera del 9 gennaio 1958, indirizzata a Paul Celan, Nelly Sachs affermava: «Es gibt und gab und ist mit jedem Atemzug in mir der Glaube an die Durchschmerzungen, an die Durchseelung des Staubes als an eine Tätigkeit wozu wir angetreten. Ich glaube an ein unsichtbares Universum darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichtes die den Stein in Musik aufbrechen läßt, und ich leide an der Pfeilspitze der Sehnsucht die uns von Anbeginn zu Tode trifft und die uns stößt, außerhalb zu suchen, dort wo die Unsicherheit zu spülen beginnt. Vom eignen Volk kam mir die chassidische Mystik zu Hilfe, die eng im Zusammenhang mit aller My-

tensione all'infinito, l'esistenza terrena è paragonabile ad un aggregato immutabile di elementi, che per effetto di forze arcane e misteriose si volatilizza in un invisibile cosmico¹⁶. Infine, evocando il destino di esilio e persecuzione degli ebrei nel Terzo Reich, Nelly Sachs astrae le sofferenze patite dal popolo di Israele dalla tragica realtà dell'Olocausto e le colloca nell'universo del mito biblico dei profeti e in quello poetico del ricordo:

O Erde, Erde
 ... Ist niemand auf dir, der sich erinnert an deine Jugend?
 Niemand, der sich hingibt als Schwimmer
 Den Meeren von Tod?
 Ist niemandes Sehnsucht reif geworden
 Daß sie sich erhebt wie der engelhaft fliegende Samen
 Der Löwenzahnblüte? ...¹⁷

Alla terra, quale regno abitato dalle vittime e dai perseguitati, si contrappone la morte, metafora degli aguzzini, sulle cui mani «die kleinen Toden» crescono come funghi:

Erde,
 alle Saiten deines Todes haben sie angezogen,
 zu Ende haben sie deinen Sand geküßt;
 der ist schwarz geworden
 von soviel Abschied und soviel Tod bereiten.

stik sich ihren Wohnort weit fort von allen Dogmen und Institutionen immer aufs neue in Geburtswehen schaffen muß», Paul Celan und Nelly Sachs, *Briefwechsel* cit., p. 13.

¹⁶ Cfr. Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., p. 313. Evidenti sono i rimandi tematici e stilistici a Rilke: la totalità vita-morte, Dio come infinita metamorfosi, l'approdo cosmico, la metafora di derivazione mistica, l'invocazione indiretta, la sospensione estatica (cfr. Ida Porena, *Inattualità del reale in Nelly Sachs* cit., p. 69). L'unità inscindibile di parola e silenzio, di visibile e invisibile e di vita e morte, raggiunta dallo *Streben* rilkiano, colmava di fatto quel vuoto di significato derivante dalla perdita di totalità di vita e forma, tipica della *Nervenkunst*. Come sottolinea Massimo Cacciari, il massimo potere del linguaggio, che si esplica nella sua illimitata possibilità di nominare le cose, collima paradossalmente con l'assenza di ogni rapporto semantico e con la riduzione di ogni "esserci" nelle cose a mera forma del ricordo. Il solo fatto di nominare le cose significa cioè privarle del loro alto potenziale connotativo e della miriade di sfumature di significato, ogniqualvolta si stabilisce una relazione logica fra la cosa reale e la parola che la denota. Cfr. *Sprachliches. Aspetti del «linguaggio viennese» all'epoca della finis Austriae*, in *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 159-170.

¹⁷ Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961, p. 60.

... Aber wie Pilze wachsen die kleinen Toden
 an ihren Händen,
 damit löschen sie deine Leuchten,
 schließen die Wächteraugen der Cherubim ...¹⁸

La specificità della lirica di Nelly Sachs, che contraddistingue in parte anche tutte le scrittrici tedesche di origine ebraica, risiede nel nesso causale esistente tra i segni indelebili di una crisi poetologica e lo sfondo biografico-psicologico che le contraddistingue¹⁹. Con Else Lasker-Schüler (1869-1945), Rose Ausländer (1901-1988) e Gertrud Kolmar (1894-1943), Nelly Sachs si annovera fra coloro che hanno preferito la parola al silenzio, per non dimenticare ed esorcizzare l'assenza di comunicazione che, secondo Primo Levi²⁰, ha rappresentato uno dei traumi più importanti dell'Olocausto. Le liriche sachsiane sarebbero dunque testimonianza concreta del mito della *Rauchseele*²¹, ovvero del mito dell'anima che, purificata dalla sofferenza, rende trasparente il corpo e lo trasforma in fumo che sale verso l'alto; inoltre, necessaria alla purificazione, la sofferenza²² non ammette né condanna né perdono per gli oppressori, semmai comunione e *unio mystica* con le vittime attraverso il mistero della parola.

Se da un lato non si può negare che ogni tentativo di articolazione linguistica sarebbe inadeguato a tradurre fedelmente l'incommensurabile portata del genocidio²³, dall'altro è pur vero che ciò che ha spinto la poetessa a farsi carico delle sofferenze patite dal popolo ebraico è stato il suo bisogno di prestare testimonianza sulle atrocità naziste e dar voce al silenzio delle

¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹ Annette Jael Lehmann, *Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs*, Stauffenburg, Tübingen 1999, p. 50. Secondo Jürgen Wertheimer non ha senso cercare di risolvere la dicotomia tra "riflessione estetica" e "esperienza esistenziale", semmai sarebbe più opportuno constatare l'esistenza di due distinte realtà parallele e complementari: «die der empirischen, historischen Erfahrung und die ihrer ästhetischen Kodierung», *Ich und Du. Zum dialogischen Prinzip bei Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., p. 77.

²⁰ Annette Jael Lehmann, *Im Zeichen der Shoah*. cit.

²¹ Cfr. Ida Porena, *Paul Celan. Preliminari per un'indagine*, in «Studi germanici» 2 (1965), p. 243.

²² Cfr. Nelly Sachs, *Anhang*, in *Zeichen im Sand* cit., p. 353.

²³ Nell'immaginario collettivo Auschwitz trascende sia la sfera del linguaggio, sia quella della razionalità umana. Cfr. George Steiner, *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und Unmenschlichkeit*, Frankfurt am Main 1969; Wolfgang Hildesheimer, *Interpretationen: Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag der Schriftsteller vor der Realität*, Frankfurt am Main 1969, p. 64.

vittime, «prä-logisches Schweigen»²⁴, cui sono state condannate dal trauma delle persecuzioni. La sua voce poetica è duplice testimonianza dei morti e di una ricerca soggettiva di trascendenza, che è al tempo stesso istinto di conservazione²⁵, non appena la Sachs accorcia il divario esistente tra le voci immaginate dei defunti e la propria voce lirica. Al dovere morale di rendere giustizia alle vittime dell'Olocausto è legato infine il suo profondo senso di colpa, provato per essere sopravvissuta al massacro, privilegio che le impedisce di comporre poesie da una prospettiva soggettiva e la obbliga invece ad assumere su di sé il destino collettivo²⁶: ricevuto l'ordine di presentarsi in un campo di lavoro nel 1940, Nelly Sachs ripara infatti con sua madre a Stoccolma grazie all'intervento delle amiche Gudrun Harlan (poi Dähnert), recatasi di persona in Svezia per sollecitare la scrittrice Selma Lagerlöf (premio Nobel nel 1909) a chiedere un permesso di immigrazione per la poetessa, e Vera Lachmann che, rifugiatasi negli Stati Uniti, procurò loro gli indispensabili visti.

Das Wort, das sich gegen das tödliche Schweigen schwach und leise behauptet, und das nur echohaft als Ahnung in der Dichtung fixiert werden kann, steht, mit deutlich religiösem Bezug, im Mittelpunkt der Dichtung von Nelly Sachs. Es ist ständig vom Schweigen bedroht; Schweigen bedeutet: sprachlose Erstarrung im Tode. Es ist das Wort der Liebe,

*das die verstümmelten Silben zusammenfügt
... darin die Ideogramme sich küssen und beilen.*

Es ist das Wort, das am Anfang war und das wiedergefunden werden kann, wenn «die Geistergeologie der Liebe aufgerissen» ist und sichtbar wird.²⁷

La tendenza dei Moderni ad epurare il patrimonio linguistico dalle contaminazioni ideologiche della propaganda nazista aveva generato una poesia alle soglie del silenzio²⁸ ed era incorsa pur sempre nel pericolo di ideo-

²⁴ Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, p. 197. Sulla problematica del silenzio sachsiano cfr. anche Klaus Jeziorkowski, *Das geschriebene Schweigen der Opfer. Zum Werk der Nelly Sachs*, in «Neue deutsche Literatur» 42 (1994), 1, pp. 140-155.

²⁵ Cfr. Annette Jael Lehmann, *Im Zeichen der Shoah*, cit., pp. 8s.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., pp. 324s.

²⁸ Nel discorso *Der Meridian*, tenuto in occasione del conferimento del premio Büchner nel 1960, Paul Celan aveva sintetizzato nella «Neigung zum Verstummen» la situa-

logizzare la lingua tedesca, tabuizzando repertori linguistici (il paesaggio, il sentimento, la religione) e approfondendo motivi e temi tipici della *Holocaust-Literatur*²⁹ (la soppressione dello spirito vitale a vantaggio di una perenne consapevolezza della morte, lo sgretolamento delle normali aspettative di vita, l'ottundimento della ragione, la perdita del linguaggio, l'imbarbarimento dell'uomo, la disperata fuga nella follia, la distruzione del senso del tempo, l'infanticidio, la negazione dell'infanzia). Pur condividendo tali tematiche, la Sachs sposa invece la causa di un lessico tabuizzato e legittima nuovamente l'utilizzo di vocaboli quali *Liebe, Sehnsucht, Stern, Mond, Gott, Auferstehung, Heimat*, nel tentativo di estrapolarvi la purezza originaria e un "alfabeto perduto" che sia in grado di ristabilire l'ordine divino del creato³⁰. Molteplici sono le definizioni proposte del suo poetare, ancorché costante sia il riferimento al sostrato cosmico-trascendente delle sue metafore e al motivo cabbalistico dell'esilio-resurrezione:

zione di tutta l'arte contemporanea, lacerata dalle profonde ferite riportate dal nazismo: "Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt [...], das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich [...] am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück". Pertanto, la sua poesia del silenzio non è sterile ammutolirsi, bensì calarsi dell'essere nella parola, giacché la lingua detiene per lui un primato di oggettività, indipendente sia dalla propria arbitraria volontà espressiva sia dalla concezione della lingua come fatto puramente materico. Essendo «[...] aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation», la lingua si inserisce nel circuito oggettivo della comunicazione ma, al contempo, è governata dalle oscure leggi della creatività primordiale, alle quali lo stesso poeta deve attenersi. *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner Preises 1960*, Frankfurt am Main 1961, p. 17; cfr. Klaus Müller-Richter, *Tendenz zum Verstummen – Rückkehr des sagbaren. Zur poetologischen Reflexion der Zeichenkrise in der Klassischen Moderne und in der Literatur der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts*, in «Sprachkunst» 27 (1996), pp. 67-85.

²⁹ Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1975, p. xii.

³⁰ Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., p. 329. In una lettera inedita del 30 ottobre 1951 inviata a Walter A. Berendsohn, la Sachs avrebbe citato altresì tanto il titolo della celebre monografia di Hugo Friedrich sulla «struttura della lirica moderna», quanto un'osservazione di Hugo von Hofmannsthal sui «kreativen Individuen, die sich in die Sprache selbst werfen», pronunciata in merito alla lirica di Saint-John Perse, in cui la poetessa ha ammesso di identificarsi appieno: «Wie sehr gelten Hofmannsthal's Worte für die heutige Situation der modernen Lyrik noch. (Übrigens machte mir ein bekannter Verleger auch den Vorwurf, daß ich mich direkt in die Sprache werfe), aber auch sonst fühle ich mich diesem Streben [...] sehr verwandt», cfr. Ehrhard Bahr, *Nelly Sachs* cit., pp. 118s.

«Wiederaufnahme der kosmischen Dichtung mit modernen Mitteln»³¹, «Sprache der Sehnsucht nach Neuem»³², «erneuerte Schöpfungs-Tagen»³³, «Sehnsucht nach einer entmaterialisierenden Verwandlung der diesseitigen Wirklichkeit in eine Jenseitswelt der Vereinigung von Geburt und Tod»³⁴, «Kosmierung»³⁵, «[Glauben] an die Möglichkeit, die verhärtete Welt zu verwandeln»³⁶, «transzendierende[s] Verwandeln, Entgrenzen und Kosmieren, das in einen surreal-apokalyptoiden Raum [hineinführe]»³⁷, «Sprache als Heimat. Sprache als Verwandlung der Welt»³⁸. Quella sachsiana è dunque una lingua salvifica, che porta a termine brillantemente la sua missione redentrice del mondo mediante il continuo ricorso ai salmi e alla *Torah*, ai libri sacri dei profeti e alle leggende chassidiche; una lingua che altresì risente dell'influenza iconografica del Surrealismo e di un moderno linguaggio svedese delle forme. Unica erede dell'Espressionismo di Gottfried Benn, Nelly Sachs interiorizza questo canone linguistico al punto tale da sottoporlo a svariate metamorfosi, dalle quali emerge intatto quel «cosmico suono delle stelle», che investe le sue liriche di un'aura intuitiva, estatica, visionaria e non priva peraltro di marcati accenti religiosi, sino a renderle vere e proprie «invocazioni».

Un primo vero confronto della Sachs con le tematiche del genocidio e della persecuzione si evince dalla prima raccolta di liriche *In den Wohnungen des Todes* (1947), in cui il continuo rimando alla tradizione ebraica «non è utilizzato tanto come forma del rendiconto autobiografico, quanto come struttura onnicomprensiva – teologica come morale, cosmologica come stilistica e poetica – entro cui dare voce al destino occulto delle vittime»³⁹. Benché la critica sia stata relativamente unanime nel definire la Sachs «jüdische Dichterin», «Dichterin der Shoa» e «Verkünderin einer Versöh-

³¹ Beda Allemann, *Hinweis auf einen Gedicht-Raum*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., p. 293.

³² Rolf Hochhuth e Herbert Reinsoß, a cura di, *Ruhm und Ehre*, Beterlsmann, Gütersloh 1970, p. 904.

³³ Olof Lagercrantz, *Die fortdauernde Schöpfung. Über Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs*, a cura di Heinz Ludwig Arnold, München 1969, p. 4.

³⁴ Paul Kersten, *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie*, Hartmut Lüdke, Hamburg 1970, p. 57.

³⁵ Käte Hamburger, *Das transzendierende Ich*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., p. 52.

³⁶ Luzia Hardegger, *Nelly Sachs und die Verwandlung der Welt*, Lang, Bern-Frankfurt 1975, p. 27.

³⁷ Matthias Krieg, *Schmetterlingsweisheit. Die Todesbilder der Nelly Sachs*, Berlin 1983, p. 10.

³⁸ Horst Bienek, *Sprache als Verwandlung der Welt*. cit., pp. 79-86 (qui p. 86).

³⁹ Maurizio Pirro, *Il motivo dell'angelo nella raccolta «Fabrt ins Staublose» di Nelly Sachs*, in *Studi in onore di Giosuè Musca*, a cura di Cosimo Damiano Fonseca e Vito Sivo, Dedalo, Bari 2000, pp. 387-415 (qui p. 392).

nung, ja sogar Verzeihung»⁴⁰, la lezione ebraica impartita dalle suggestioni figurative del trattato teosofico dello *Zohar* e dei racconti chassidici, nonché dai nessi speculativi fra parola e creazione sottesi tanto alla *Torah* quanto al simbolismo magico delle *Sefiròth*, ha permesso alla poetessa di inserire la problematica dello sterminio nella cornice universale ed epica del destino individuale e collettivo delle vittime, legittimando la pratica della letteratura come commistione di parola e mito a fronte della cattiva condotta demagogica della dittatura nazista. «Ancor più che strumento di consolazione o di estasi, questa immediata adesione rappresenta quindi per la Sachs l'accesso a un traboccante tesoro di visioni, di illuminazioni, di figurazioni, di possibilità metafisiche, preziose non per il loro valore religioso o per il loro splendore estetico ma per la loro funzione di "dicibilità"»⁴¹. La tutela della memoria collettiva è dunque strettamente connessa al problema dell'effabilità stessa del genocidio, ovviato dalla poetessa mediante la perpetua oscillazione dal visibile all'in-visibile, dalla terra al cielo, dal microcosmo concreto della tragedia al macrocosmo trascendentale in cui ha luogo la mistica trasfigurazione delle vittime. Le "abitazioni della morte" sono allora punto di incontro di singoli elementi, che costituiscono vere e proprie «stazioni di una progressiva escatologia»⁴²: «das Feuer als Flammensprache, als sprechendes Licht der Kerze, von der Luft bewegt, das Wasser als salzige Tränenflut, die Erde als Grabstaub»⁴³.

O ihr Finger,
Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,
Morgen schon werdet ihr Staub sein
In den Schuhen Kommender!⁴⁴

Più vivace della fiamma e più fugace dell'aria, della polvere e delle lacrime, la morte dimora in una zona intermedia che si nutre dello scambio e del congedo di attributi privilegiati: il vento, la polvere, la sabbia. La riacquisizione della pienezza di senso si deve pertanto al compimento di

⁴⁰ Margarita Pazi, *Jüdische Aspekte und Elemente im Werk von Nelly Sachs und ihre Wirkungen*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., p. 153.

⁴¹ Luciano Zagari, *Realtà e linguaggio nella poesia di Nelly Sachs*, in *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1968, p. 691.

⁴² Maurizio Pirro, *Il motivo dell'angelo nella raccolta «Fabrt ins Staublose» di Nelly Sachs* cit., p. 395.

⁴³ Beda Allemann, *Hinweis auf einen Gedicht-Raum*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., pp. 291-308 (qui p. 294).

⁴⁴ Nelly Sachs, *Fabrt ins Staublose*. cit., p. 11.

una ciclica identità degli opposti, che ha come conseguenza la visione dello sterminio in un'ottica di "eterno ritorno" del destino umano: al «falscher Tod», o «Treibhausungeheuer Tod», quale morte impura e brutale, effetto delle ciminiere dei forni crematori, del colpo alla nuca inferto alle vittime e dei tormenti patiti dai perseguitati, si contrappone l'«echte Todesstunde», o «Wiegenkämille Tod», quale morte autentica e naturale, che offre all'uomo la possibilità del riscatto messianico e della riconciliazione col cosmo, incontaminato dalle aberrazioni della storia. Sposando la tesi di Olof Lagercrantz, che ancora il pensiero della poetessa alla tradizione ebraico-cabalistica, Nelly Sachs avrebbe creato un «Golem Tod», una figura cioè «in cui tanti autori cercarono di vedere un simbolo di quelle lotte e quei conflitti che più stavano loro a cuore»⁴⁵; una creatura artificiale o magica, un *homunculus*, una massa grezza e informe di argilla, la parte più pura della terra prelevata dall'ombelico del mondo; l'Adamo che, secondo un famoso passo del Talmud⁴⁶, non è stato ancora raggiunto dal soffio di Dio, ma al quale Egli ha mostrato la visione complessiva della storia del creato; uno spirito tellurico e una potenza vitale insita nella terra, piuttosto che uno pneuma insufflato dall'alto secondo la combinazione delle ventidue consonanti dell'alfabeto ebraico e i nomi di Dio, quali vere segnature del creato. In quanto morte "artificiale", il «Golem Tod» diverrebbe metafora dello sterminio di massa perpetrato dai nazisti, nonché il frutto del diabolico complesso di macchinazioni ordite da Hitler, simboleggiante la bestialità e l'imbarbarimento dell'uomo agli inizi del Novecento⁴⁷.

La compensazione ultraterrena ipotizzata dalla poetessa si configura come recupero della totalità infranta, sia dal punto di vista del singolo, che vede reintegrata, e ad un più alto grado di consistenza, la propria soggettività dispersa, sia da quello della comunità, che, riaggregata dal dovere della memoria e della conservazione, riformula la propria identità degradata dall'abbandono alla deriva totalitaria, sia

⁴⁵ Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 1980, p. 201.

⁴⁶ «Aha bar Hanina ha detto: dodici ore ebbe il giorno. Nella prima ora fu ammucchiata la terra; nella seconda ora egli divenne un Golem, una massa ancora informe; nella terza furono stese le sue membra; nella quarta fu infusa in lui l'anima; nella quinta si alzò in piedi; nella sesta diede un nome [a ogni essere vivente]; nella settima ora gli fu data in compagnia Eva; nell'ottava si misero a letto in due e lo lasciarono in quattro; nella nona gli fu impartito il divieto; nella decima lo violò; nell'undicesima fu giudicato; nella dodicesima fu scacciato e uscì dal paradiso, come si dice nel Salmo 49.13: E Adamo non resta nel suo splendore per una sola notte», *ivi*, p. 205.

⁴⁷ Cfr. Olof Lagercrantz, *Die Wunde zwischen Nacht und Tag*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., p. 43.

infine da quello più ampio della storia, che ascende ad una vera e propria seconda creazione, sancita dal potere di fondazione esercitato dalla memoria. Il duplice orientamento del ricordo, poi, rivolto al passato come anamnesi dell'unità preesistenziale e insieme al futuro come tensione al recupero di quell'unità, riconduce tutti i membri implicati nel circuito delle metamorfosi all'*unum* dello spazio poetico, suggerendo un'immediata identificazione di demiurgia del ricordo e demiurgia dell'operazione poetica. Il centro di quest'ampio sistema di rapporti fra storia, senso e memoria è presidiato dall'imponente figura dell'angelo.⁴⁸

Nunzio di una nuova dimensione del tempo, quella delle vittime, l'angelo perpetua il ricordo delle atrocità dei carnefici e promuove l'eterna contemplazione del dolore, analogamente all'immagine della ferita aperta, che non può guarire, affinché preservi le vittime da un precoce oblio e da una falsa consolazione⁴⁹. Inoltre, dotato di un'infinita memoria, l'angelo annulla la fissità del tempo storico e abbraccia contemporaneamente il presente, il passato e il futuro⁵⁰. Ne consegue allora che il culto della memoria, riposto nella trasposizione mistica dalla materia al divino, è vigilato dalla figura del cherubino, abitatore dei cieli e dei mari che, con la sua spiccata capacità di metaforizzare la realtà sensibile, nobilita all'estrema purezza l'essenza segreta delle cose:

KLAGEMAUER NACHT!
 Eingegraben in dir sind die Psalmen des Schweigens.
 Die Fußspuren, die sich füllten mit Tod
 Wie reifende Äpfel
 Haben bei dir nach Hause gefunden.
 Die Tränen, die dein schwarzes Moos feuchten
 Werden schon eingesammelt.

Denn der Engel mit den Körben
 Für die unsichtbaren Dinge ist gekommen.
 O die Blicke der auseinandergerissenen Liebenden

⁴⁸ Maurizio Pirro, *Il motivo dell'angelo nella raccolta «Fabrt ins Staublose» di Nelly Sachs* cit., pp. 396s. Cfr. anche Jürgen P. Wallmann, *Engel mit blutenden Schwingen. Zu einem Motiv in der Lyrik von Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., pp. 93-105.

⁴⁹ Ehrhard Bahr, *Nelly Sachs* cit., p. 77.

⁵⁰ «[...] In der Tiefe des Hohlwegs / Zwischen Gestern und Morgen / Steht der Cherub / Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer / Seine Hände aber halten die Felsen auseinander / Von Gestern und Morgen / Wie die Ränder einer Wunde / Die offenbleiben soll / Die noch nicht heilen darf. // Nicht einschlafen lassen die Blitze der Trauer / Das Feld des Vergessens», Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose* cit., p. 65.

Die Himmelschaffenden, die Weltengebärenden
 Wie werden sie sanft für die Ewigkeit gepflückt
 Und gedeckt mit dem Schlaf des gemordeten Kindes,
 In dessen warmen Dunkel
 Die Sehnsüchte neuer Herrlichkeiten keimen.⁵¹

Nella raccolta *Sternverdunkelung* (1949) l'elevato potenziale mitopoietico racchiuso nella figura dell'angelo si riflette totalmente nella tessitura del procedimento lirico. Alla trattazione di singoli motivi, saldamente ancorati alla contingenza dell'evento storico, la Sachs antepone la ricchezza delle corrispondenze simboliche protese all'astrazione e alla trasfigurazione spirituale dell'immagine concreta nel regno della possibilità. Oltre agli animali, che empaticamente interiorizzano il dolore cosmico del genocidio⁵², i personaggi biblici attinti dal canone delle Sacre Scritture, e *in primis* la *Heimat* di Israele⁵³, sono i veicoli attraverso i quali la poetessa riesce ad affermare, da una prospettiva del tutto "impolitica", il potere metamorfico della *Sehnsucht*, pur rimanendo fedele alla tradizione dei padri.

A delineare le raccolte successive, *Und niemand weiß weiter* (1957), *Flucht und Verwandlung* (1959) e *Noch feiert Tod das Leben* (1961), è pur sempre il carattere inattuale della *Sehnsucht*, votato al compimento dello slancio metamorfico in uno spazio metafisico, rigorosamente protetto dalle contaminazioni della storia. La riconquista del senso perduto avviene, ancora una volta, mediante l'inserimento testuale di immagini simboliche tratte dall'universo composito della mistica ebraica. Il simbolismo allegorico è caratterizzato da un alto indice di oscurità, giacché l'indecifrabilità del messaggio poetico permette di affrancare il segno linguistico dalle catene della logica fenomenica, nonché di esprimere tutto il suo potenziale evocativo nella magica riconciliazione degli opposti (parola e silenzio, nascita e morte, lu-

⁵¹ *Ibidem*, p. 62.

⁵² «O IHR TIERE! / Euer Schicksal dreht sich wie der Sekundenzeiger / mit kleinen Schritten / in der Menschheit unerlösten Stunde. // Und nur der Hahenschrei, / mondaufgezogen, / weiß vielleicht / eure uralte Zeit! // Wie mit Steinen zugedeckt ist uns / eure reiße Sehnsucht / und wissen nicht was brüllt / im abschiedrauchenden Stall, / wenn das Kalb von der Mutter / gerissen wird. // Was schweigt im Element des Leidens / der Fisch zappelnd zwischen Wasser und Land? // Wieviel kriechender und geflügelter Staub / an unseren Schuhsohlen, / die stehn wie offene Gräber am Abend? // O der kriegszerrissene Leib des Pferdes / an dem fraglos die Fliegen stechen / und die Ackerblume durch die leere Augenhöhle wächst! // Nicht der sterndeutende Bileam / wußte von eurem Geheimnis, als seine Eselin / den Engel im Auge behielt!», *ibidem*, pp. 82s.

⁵³ Cfr. Mark H. Gelber, *Nelly Sachs und das Land Israel. Die mystisch-poetischen Funktionen der geographisch-räumlichen Assoziationen*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., pp. 169-178.

ce e tenebra, visibile e invisibile), propria di una totalità preesistenziale⁵⁴. Il ricongiungimento mistico dei contrari può realizzarsi ora esclusivamente in uno stato onirico di torpore ed oblio, giammai di silenzio, poiché il richiamo al simbolo⁵⁵ di queste raccolte si esplica appieno nelle facoltà profetiche del linguaggio, che fondono parola e cosa nell'universo archetipico e indifferenziato delle origini. La ricerca di una *Erlösung* messianica è affidata qui agli amanti⁵⁶ e all'angelo "pietrificato" dal dolore cosmico, quale riflesso di una soggettività alienata tanto nella dimensione del tempo storico quanto in quella dell'eternità:

DER VERSTEINERTE ENGEL

noch von Erinnerung träufend
 von einem früheren Weltall
 ohne Zeit
 in der Frauenstation wandernd
 im Bernsteinlicht
 eingeschlossen mit dem Besuch einer Stimme
 vorweltlich ohne Apfelbiß
 singend im Morgenrot
 vor Wahrheit –

Und die anderen kämten die Haare vor Unglück
 und weinen
 wenn die Raben draußen
 ihre Schwärze entfalten zur Mitternacht.⁵⁷

Il poema scenico *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* consta di diciassette quadri, legati fra loro da una catena di eventi, il cui *incipit* è sancito dall'assassinio di Eli, un fanciullo di otto anni, che col suono del suo flauto supplica Dio affinché riporti indietro i suoi genitori, deportati in un campo di concentramento nazista. Un soldato tedesco scambia il suono emesso

⁵⁴ «SPÄTER ERSTLING! / Mit dem Spaten heimgekommen / ins Ungeschachtete, / Ungezimmerte, / nur in die Linie, / die läuft wieder / durch die Synagoge der Sehnsucht / von Tod in Geburt», Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose* cit., p. 200.

⁵⁵ «[...] Wie leicht / wird Erde sein / nur eine Wolke Abendliebe / wenn Sternenhafes schwand / mit einem Rosenkuß / aus Nichts», *ibidem*, pp. 256s.

⁵⁶ «SCHLAF WEBT das Atemnetz / heilige Schrift / aber niemand ist hier lesekundig / außer den Liebenden / die flüchten hinaus / durch die singend kreisenden / Kerker der Nächte / traumgebunden die Gebirge / der Toten / übersteigend // um dann nur noch / in Geburt zu baden / ihrer eigenen / hervorgetöpferen Sonne →», *ibidem*, p. 296.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 345.

dal flauto per un segnale di allarme inviato in codice dalle truppe militari e uccide il bambino con un calcio di fucile. Il calzolaio ebreo Michael parte alla ricerca dell'assassino, lo trova, ma non esige vendetta, giacché dinanzi al suo volto radioso, secondo la mistica chassidica, l'assassino si disfa in polvere, lacerato dalla paura e dai sensi di colpa.

Il dramma lirico è ambientato in una cittadina di provincia polacca, ridotta in macerie dai bombardamenti del Secondo conflitto mondiale. Alquanto scarse sono le indicazioni di regia riferite al tempo e al luogo dell'azione: «Nach dem Martyrium» è l'unico dettaglio, indicativo del fatto che essa si svolge all'indomani del genocidio degli ebrei perpetrato dai nazisti, mentre non ci è dato sapere né la provenienza dei soldati né la nazionalità dei paesi confinanti col piccolo centro polacco. È lungi dalla poetessa delineare il contesto politico di quegli anni, semmai è vivo in lei l'imperativo morale di dar voce ai disagi individuali e collettivi di un popolo che ha patito indicibili sofferenze.

Prima del 1939, nella cittadina polacca risiedevano circa trenta milioni di abitanti, dei quali tre milioni erano ebrei, insediatisi a partire dal XIV secolo, allorquando immigrarono dalla Germania per sfuggire ai terribili pogrom, effetto delle crociate. Qui gli ebrei costituivano il ceto medio, tra la nobiltà e i contadini, dedito alle più svariate occupazioni borghesi, prima fra tutte l'artigianato. Oltre alla religione, tramandata nei secoli dalla Bibbia e dal libro sacro del *Talmud*, gli ebrei avevano importato lo jiddisch, una varietà linguistica sorta dalla contaminazione di ebraico e polacco. Non assimilandosi ai polacchi, gli ebrei rimasero un popolo profondamente ancorato alla propria tradizione spirituale che, confluita nel XVIII secolo nel movimento mistico-religioso del chassidismo, fu annientata definitivamente dagli orrori della dittatura nazista⁵⁸.

Eli è una diretta conseguenza dell'Olocausto. L'omonimo fanciullo, da cui l'opera trae ispirazione, era scolpito nella memoria della poetessa, la quale probabilmente avrebbe assistito alla sua morte nella notte del pogrom del novembre 1938⁵⁹. In memoria di Eli, «Knabe, 4 Jahre alt, große braune Augen», la Sachs compose un epitaffio («vielleicht wäre in dir zu Ende gewesen / der Augenblick, den ER uns verlassen»), pronunciato nel dramma per bocca della lavandaia. La figura del fanciullo ricorre infine nella lirica *Die Engel sind stark in den Schwachen* e, per ben due volte, nella

⁵⁸ Walter A. Berendsohn, *Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksal*, Agora, Darmstadt 1974, pp. 28ss.

⁵⁹ Gabriele Fritsch-Vivié, *Der biographische Aspekt in den Szenischen Dichtungen der Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., p. 272.

prosa *Leben unter Bedrohung*. Eli è il fanciullo divino, nel quale confluiscono precisi riferimenti cristologici: «Eli, Eli, lemà sabachthani?», «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato», sono le ultime parole di Gesù sulla croce (Matt. 27, 46), mentre l'atto di suonare il flauto da pastore con il capo rivolto all'indietro nel tentativo di invocare l'aiuto divino, oltre che essere «impeto di umanità dinanzi all'orrore», richiama versetti del 42. salmo: «Den Kopf hat er geworfen nach hinten, / wie die Hirsche, wie die Rehe, / bevor sie trinken an der Quelle. / Zum Himmel hat er die Pfeife gerichtet, / zu Gott hat er gepfiffen, der Eli».

Il legame fra la tragedia epocale del nazismo e la Sacra rappresentazione è palpabile sin dalle prime scene del dramma lirico: la percezione costante dei “passi” dei persecutori nazisti e dei perseguitati ebrei rappresenta una prigione per la panettiera Basia sin da quando gli aguzzini hanno rapito suo marito Eisik; Samuel, il nonno di Eli, ammutolisce per aver assistito all'uccisione del suo nipotino per mano di un giovane soldato nazista. A caratterizzare l'opera, dunque, non è soltanto l'esperienza individuale e biografica della poetessa, sfuggita *in extremis* alla deportazione in un campo di lavoro nazista, ma anche il tetro destino del popolo ebraico nel Terzo Reich, che la obbliga alla scrittura per liberarsi dal gravoso peso che soffoca la sua anima.

Quanto al termine *Mysterienspiel*, esso racchiude sia il significato di mistero delle sofferenze del popolo ebraico, sia quello di *ministerium* (o *servitium* sacerdotale), inteso quale liturgia dell'espiazione e festa ebraica del nuovo anno. L'ottavo quadro è caratterizzato dal suono dello *Schofar*, che dà inizio ai festeggiamenti del nuovo anno. Strumento musicale a fiato, fra i più antichi citati nella Bibbia, lo *Schofar* è un contorto corno di ariete che, secondo la storia di Abramo-Isacco, è immolato come vittima sacrificale. I singoli suoni emessi dal corno, preannunciati nel dramma dalla voce del rabbino, sono «Tekiá», «Schewarim» e «Teruá». Essi fungono da monito, ma al contempo si rivelano di buon auspicio, poiché risvegliano la fiducia nell'amore e nella misericordia di Dio, venuta a mancare nei dodici anni di dittatura nazista. Ambientata “dopo il martirio”, l'opera è incentrata pertanto sulla riacquisizione di tale fiducia. Inscritta nel destino di Michael è la ricomposizione dell'ordine divino perduto sotto forma di espiazione⁶⁰ e di rinascita morale e religiosa del mondo.

⁶⁰ Dopo aver confessato i suoi peccati, il sarto Hirsch recita lo *Sch'ma Israel* («Höre Israel – Er, unser Gott – / Er, der Eine –»), contenuto nel quinto libro di Mosè (6, 4) e parte integrante dell'adorazione finale del giorno dell'espiazione.

Pur essendo parte integrante del titolo, Eli non è affatto il protagonista principale del poemetto scenico. Il particolare della sua morte non viene mai portato in scena, bensì è il prodotto di un racconto di seconda mano, riportato oralmente dalla lavandaia Gittel alla panettiera Basia all'inizio del primo quadro, secondo quanto le era stato riferito in precedenza dalla vedova Rosa, moglie del giardiniere. Il protagonista indiscusso del dramma è invece il calzolaio ebreo Michael, l'eletto da Dio, dotato di qualità soprannaturali, come si evince direttamente dalle asserzioni dei suoi correligionari:

War der Michael im Bethaus,
im brennenden Bethaus,
hat die Flammen gebunden,
hat den Jossele gerettet,
den Dajan gerettet,
den Jakob gerettet,
aber der Eli ist tot.⁶¹

E ancora,

Hat doch der Michael den ungebrochenen Blick,
nicht den unserigen, der nur Scherben sieht –
– den Balschemblick hat er,
von einem Ende der Welt zum andern –⁶²

L'ambulante Mendel ritiene che Michael sia uno dei trentasei "giusti" (*zaddik*) sulle cui gesta, secondo la leggenda chassidica, poggia l'intero universo; inoltre, smascherando l'uccisore di Eli, Michael ristabilisce l'equilibrio morale del mondo:

Ich weiß es nicht,
aber gut ist es auf jeden Fall.
Ein Sechsenddreißiger kann er sein,
auf dessen Taten die Welt ruht –
einer, der dem Lauf der Gewässer folgt
und die Erde sich drehen hört –
bei dem die Ader hinter dem Ohr,
die bei uns nur in der Sterbestunde schlägt,
jeden Tag schlägt,
einer, der Israels Wanderschuhe zu Ende trägt –⁶³

⁶¹ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*, in *Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, p. 9.

⁶² *Ibidem*, p. 10.

⁶³ *Ibidem*, p. 62.

Come il mistico Jakob Böhme e l'ebreo errante Ahasverus⁶⁴, Michael è di umili origini ed esercita il mestiere di calzolaio. Secondo la leggenda chassidica, possiede il cosiddetto “sguardo di Baalschem” che gli permette di accogliere con più facilità il messaggio divino e di vedere da un capo all'altro del mondo; infine, la sua innata dote di manualità gli consente di cucire suole a tomaie, simbolo della vicinanza di Dio al mondo e dei due poli del creato.

Le esperienze e le peregrinazioni di Michael occupano nove dei diciassette quadri che compongono il dramma ed hanno il merito di aver conferito all'opera la definizione di Sacra rappresentazione⁶⁵. La critica americana ha intravisto peraltro in Michael una certa somiglianza col *Michael Kohlbaas* kleistiano, lunga novella che la Sachs avrebbe portato con sé nel suo esilio in Svezia. Le similitudini fra le due opere non riguardano soltanto il nome dei protagonisti, bensì anche i motivi conduttori della “vendetta”, della “giustizia” e della “riconciliazione”: entrambi sono reietti dalla società, poiché vittime degli intrighi e della corruzione dei potenti; entrambi soffrono per la perdita della loro amata consorte; entrambi sono animati da uno spirito di ribellione e da un profondo senso di giustizia. La sola differenza fra i due è che il mercante di cavalli è ancorato a un'idea cristiana di perdono e placa la sua sete di vendetta nelle vesti di «Angelo sterminatore, che cacciava gli oppressori del popolo col ferro e col fuoco»⁶⁶, mentre l'umile calzolaio ristabilisce l'ordine del mondo per pura volontà divina⁶⁷. Nel quarto quadro, nella sua bottega, Michael solleva una piccola calzatura femminile. Essa appartiene alla sposa Myriam, che anni addietro gli era stata sottratta proprio il giorno delle nozze. Contemporaneamente ha la visione del suo omicidio. Dopo un lungo almanaccare, afferra un pesante paio di scarpe da uomo ed ha la visione di una conversazione tra il prestatore su pegno Isidor e i suoi assassini. All'alba, sollevando anche le scarpe di Eli, risuona acuto il flauto che il fanciullo, col capo chino all'indietro, ha rivolto verso l'alto nel disperato tentativo di invocare l'aiuto di Dio. Nel quinto quadro, Michael interroga il muto Samuel circa l'aspetto e

⁶⁴ Cfr. Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke* (vol. X) cit., pp. 45-47.

⁶⁵ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Nelly Sachs*, cit., pp. 34s.

⁶⁶ Heinrich von Kleist, *Michael Kohlbaas (Da una vecchia cronaca)*, in *I racconti*, trad. it. di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 2004, p. 48.

⁶⁷ Cfr. Jennifer Hoyer, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*, in *The Literary Encyclopedia online*, <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16913> (ultima consultazione 30 maggio 2009).

i connotati dell'assassino e, poco dopo, vede impresso il suo volto sulla camicia lavata del defunto Eli:

Sehr jung noch,
die Nase ist breit,
ihre Flügel zittern vor Wollust,
die Augen haben die Pupillen eines Wolfes –
Der Mund ist klein wie von einem Kind –⁶⁸

Si incammina per trovarlo. Lungo la strada rivive la tragica esperienza dell'Olocausto. Si imbatte in una ciminiera decaduta, ciò che è rimasto di un campo di sterminio. Dalle voci provenienti dalla ciminiera viene a conoscenza del corpo di Israele che, ridotto in fumo, ha trovato in essa un "sentiero di libertà". A queste voci si aggiungono poi quelle di una stella, che in passato era stata spazzacamino, di due alberi, delle orme nella sabbia, della notte:

Wir Steine sind die Letzten, die Israels Leib berührten.
Jeremias Leib im Rauch,
Hiobs Leib im Rauch,
die Klagelieder im Rauch,
der kleinen Kinder Wehklagen im Rauch,
der Mütter Wiegenlieder im Rauch –
Israels Freiheitsweg im Rauch –⁶⁹

Michael ode quindi la voce del sarto Hirsch, che gli racconta di come sia stato costretto a recitare la parte del boia, bruciando i corpi dei suoi correligionari, prima di espiare le sue colpe con la morte. Rievocando il tragico destino del popolo ebraico, il quadro termina con una invocazione a Dio, «Hoere Israel – / Er unser Gott – / Er, der Eine –», e un invito delle voci rivolto a Michael, affinché il suo cuore si faccia carico delle sofferenze di Israele, così come aveva fatto Nelly Sachs prima di comporre le sue poesie:

Sammle, sammle, Michael,
eine Zeit ist wieder da,

⁶⁸ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 28.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 64. Dalle ottime osservazioni di Berendsohn (*Nelly Sachs*, cit., pp. 38s.) nell'undicesimo quadro, lo scambio di battute che vede protagonisti le voci provenienti dalla ciminiera e la voce della stella richiama i versi incipitari della prima lirica della raccolta *In den Wohnungen des Todes*: «O, die Schornsteine / Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes, / Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch / Durch die Luft – / Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing / Der schwarz wurde [...]».

die sich abgelaufen hat –
 hebe sie auf –
 hebe sie auf –⁷⁰

Non molto lontano da lì Michael è minacciato dalle dita e dalle voci degli aguzzini, mentre i tormenti strazianti delle vittime lo assillano fin quasi alla morte. L'imbarbarimento del mondo prodotto dal nazismo è portato all'estremo nel dodicesimo quadro, in cui non si parla più di persone ma di dita, ovvero di una parte del corpo umano che assurge a *pars pro toto* dell'assassino e dei criminali nazisti. Gli ultimi cinque quadri (XIII-XVII) si svolgono in un villaggio tedesco situato al di là del confine polacco. Michael trova impiego sempre come calzolaio, ma gli è impossibile riparare le scarpe dell'assassino, «Die Sohle ist nicht mehr zu flicken, / ein Riss geht in der Mitte →», metafora della totale assenza di misericordia divina nell'animo del carnefice. Un giorno, portando con sé il flauto di Eli, il cui suono esercita una magica forza di attrazione su uomini e animali, Michael si imbatte nella figlia dell'assassino. Desiderosa del flauto, ma non potendolo possedere, ella si ammala gravemente e muore. La voglia di possedere lo strumento magico altro non è che il desiderio di stabilire una perfetta comunione con Dio. Questa le viene negata da suo padre, che in cambio promette alla figliola il flauto del demagogo di Hameln, quale chiara allusione alla demagogia nazista. Suo padre, il giovane soldato, è ora fattore e, come il panettiere che ha ucciso i suoi colleghi perché, malgrado i divieti, ha continuato a sfornare Brezeln per i bambini affamati, è tormentato dai sensi di colpa: le immagini dei bambini li perseguitano con allucinazioni a tal punto da vaneggiare. Nella foresta, Michael assiste al crollo dell'assassino che, lacerato dai rimorsi di coscienza, confessa le sue colpe e muore al cospetto del nemico. Una voce richiama infine Michael all'ordine e lo esorta a interrompere la sua erranza sulla terra:

Deine Schuhe sind vertreten – komm!⁷¹

Pur non comparando fisicamente sulla scena, Eli è l'asse segreto e invisibile attorno al quale ruota tutto il poemetto scenico. Numerose infatti sono le scene in cui si parla diffusamente del suo destino infausto, rispecchiamento della tragedia di Israele:

Und wäre vielleicht mit ihm zu Ende gewesen,
 der Augenblick
 den Er uns verlassen?⁷²

⁷⁰ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 68.

⁷¹ *Ibidem*, p. 91.

Eloquenti sono le parole della lavandaia Gittel che, come Michael, ha visto impresso sulla camicia di Eli il volto del suo assassino:

Will dir sagen, Basia, bin eine Wäscherin,
hab' Lauge gebrüht, gewaschen, gespült,
aber heute auf der Bleiche,
da, wo der Saum war gerissen an Elis Hemd –
da sah es mich an –⁷³

Nel quarto quadro la figura di Eli è rievocata dalle parole di Michael:

Schuhe,
Nach innen getreten,
Lammwolle haftet daran –
Eli –

*Er sinkt in die frühere Stellung. Der zerreißende Ton einer Pfeife ist zu hören.*⁷⁴

Il quinto quadro tratta diffusamente dell'assassino di Eli, benché il motore di ogni scena sia sempre il flauto magico del fanciullo:

SAMUEL reicht Michael eine Hirtenpfeife.

MICHAEL haucht hinein. Ein schwacher Ton ist zu hören. Er zeigt auf das Sterbehemd, auf dem sich ein Männerkopf abbildet.⁷⁵

Il settimo quadro, poi, culmina con l'esclamazione liberatoria di Dajan:

DAJAN aufschreiend:

Eli, um dich,
deinen Anfang wissend – *Er bricht zusammen.*⁷⁶

Nel decimo, invece, Mendel allude chiaramente all'erranza di Michael con la metafora dei lacci dei calzari e in ultimo cita la camicia di Eli:

Ich freue mich,
dass ich dem Michael ein paar Schnürbänder schenkte
für seine Wanderschuhe.
Kommt er ins Paradies,

⁷² *Ibidem*, p. 10.

⁷³ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 41.

hat er meine Schnürbänder am Fuß!
Auch war des Eli' Sterbehemd von meinem Zeug –⁷⁷

Nel tredicesimo quadro, Michael solleva il flauto di Eli, lo suona e racconta la storia della sua morte. La figlia dell'assassino muore dalla voglia di possedere quel flauto, che per la prima volta aveva scorto nella calzoleria di Michael (XV quadro). Vani sono i tentativi del padre di acquietarla giacché, dopo aver sognato il flauto nel delirio della febbre, ella cessa di vivere (XVI quadro). Nell'ultimo quadro la figura del fanciullo è evocata in concomitanza con una misteriosa visione:

Die Luft hat sich in Kreisen geöffnet. Es erscheint im ersten Kreis DER EMBRYO im Mutterleib mit dem brennenden Urlicht auf dem Kopf.

STIMME
Kind mit dem Gotteslicht,
lies in den Händen des Mörders.

*[...] Die Hände zerfallen.
Der Horizont öffnet sich als größter Kreis. EIN BLUTENDER MUND
wie eine niedergebende Sonne erscheint.*

STIMME
Öffne dich,
stumme Mund des Samuel!

STIMME DES SAMUEL
Eli!

*Der Mutterleib zerfließt in Rauch. Das Urlicht heftet sich an Michaels Stirn.*⁷⁸

L'immagine del cielo che si squarcia in cerchi è una chiara allusione alle potenze primigenie divine delle dieci *Sefiròth* cabalistiche, vale a dire a quelle "sfere" nascoste e luminose, conoscibili dall'uomo, nelle quali è racchiusa la soggettività più intima di Dio, l'essenza oscura dell'*En-Sof*⁷⁹. Nel dramma, il primo cerchio corrisponde al mondo della *Shekhinà* con il simbolo dell'embrione scritto a lettere maiuscole. Secondo la mistica ebraica,

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 61s.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁹ Cfr. Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, pp. 217-227.

nel grembo materno, il feto possiede ancora i segni della luce divina sul capo, mentre subito dopo la sua nascita questi scompaiono. L'immagine successiva del grembo materno che va in fumo, pur rievocando il martirio dell'Olocausto e il ritorno a casa dall'esilio, non annulla il potere magico della luce divina, i cui segni passano dalla fronte del nascituro su quella di Michael, una volta che è al cospetto dell'uccisore di Eli. L'equilibrio divino è ristabilito, non appena l'assassino fissa la luce sul capo di Michael e si riduce in polvere, "abbagliato" dal pentimento e dal rimorso. Portatore di luce divina, Eli è investito dunque di un profondo significato mistico: egli è una delle numerose vittime che condividono un destino collettivo di tribolazioni e di erranza, che preannuncia pur sempre un *nuovo inizio* a partire da una perfetta unione con Dio.

Inserite in una cornice epica, piuttosto che drammatica, sono le molteplici storie di patimenti del popolo di Israele, trentacinque per l'esattezza, che giustificano la scelta del sottotitolo, «Sacra rappresentazione sul dolore di Israele», e che sono raccontate dalla poetessa negli otto quadri in cui né Michael né Eli figurano come protagonisti principali: è, ad esempio, il caso della moglie del giardiniere, alla quale, come racconta la lavandaia Gittel, è stata chiusa la bocca con una spina; la panettiera Basia racconta invece di come le sia stato sottratto e deportato suo marito Eisik (quadro primo); il muratore riferisce come sia stata distrutta la città con la sinagoga; la donna insana di mente tenta di riportare alla luce suo figlio con l'aria; Gad, il marito di Esther, si è tolto la vita in una cava di pietra (secondo quadro); una fanciulla apprende che a Michael è stata sottratta la sposa il giorno delle sue nozze; Jossele racconta di un naufragio, dal quale è riuscito a salvarsi; una bambina riferisce del crollo della sua casa e ignora il fatto che sua madre sia stata uccisa molto tempo prima; una adolescente ricorda di come le sia stata portata via sua madre; a un'altra è stato sottratto il compagno, del quale ha profonda nostalgia (sesto quadro); un uomo lamenta l'assassinio di sua madre; a una madre sono stati uccisi i suoi tre figli (settimo quadro); Dajan non riesce a dimenticare l'uomo che ha dolorosamente sofferto la fame e tantomeno il sorriso di un bambino, prima che questi fosse gettato nelle fiamme (nono quadro); il vecchio racconta diffusamente all'arrotino e al venditore ambulante di come un soldato lo abbia salvato dalla fossa comune degli ebrei fucilati (decimo quadro); la ciminiera, la stella, due alberi, le orme nella sabbia, la notte riferiscono su come abbiano vissuto il tramonto di Israele in un campo di concentramento; il sarto Hirsch confessa di aver recitato la parte del carnefice, condannando a morte i suoi correligionari (undicesimo quadro).

Il destino di Israele, cui la poetessa ha dedicato tre componimenti (*Gebete für den toten Bräutigam, Grabschriften in die Luft geschrieben, Sternverdunkelung*), è scandagliato da una triplice prospettiva: la Sachs dà voce al martirio del popolo ebraico, inserendolo in una dimensione di umano compianto, e rievoca dal passato eventi tragici del regime, destinati alla narrazione epica piuttosto che alla rappresentazione scenica. Ciò consente alla poetessa di riflettere su un altro aspetto legato a Israele: il motivo del “nuovo inizio”, evidente a partire dal primo quadro, in cui il muto muratore Samuel lavora alla ricostruzione della fontana, che al termine della scena riprende a zampillare; nel secondo quadro, un vecchio muratore e il suo aiutante rendono nuovamente abitabile una casa ridotta in macerie; nel terzo quadro, i bambini riprendono a giocare, malgrado su di loro incomba la tristezza dei tempi bui; nel sesto quadro, la piazza del mercato testimonia la ritrovata vitalità di un popolo, che si affaccia al futuro con fiducia e spirito di iniziativa, ma porta con sé il ricordo indelebile del massacro: il venditore ambulante decanta la sua merce e fa ottimi affari, l’arrotino riesce a trovare finalmente un lavoro, un suonatore di banda suona musica da ballo e tutti danzano. Ancora più enfaticamente viene rappresentato il “nuovo inizio” nel nono quadro, rispecchiamento della rinascenza di Israele, divenuto vero e proprio Stato nel 1948 e sopravvissuto a tutte le difficoltà economiche, sociali e politiche:

*Marktplatz am Brunnen. DIE MÄDCHEN füllen die Krüge und reichen sie den bestaubten MAURERN, welche vorübergehn, um die neue Stadt aufzubauen.*⁸⁰

A Dajan, che senza sosta ricorda il passato e lancia moniti per il futuro, uno dei giovani muratori dice:

Spar dein Erinnerungsheu für den nächsten Winter –
hier ist frisches Gras. *Er bekränzt ein Mädchen:*
Staubanbeter sind wir.
Solange der Staub solche Früchte gebiert,
werden wir in seinem Acker wühlen
und die Staubparadiese schaffen
mit den Äpfeln,
die wie trübe Vorbedeutungen nach Abschied riechen –⁸¹

Il coraggio di ricominciare, gli ebrei chassidici della cittadina polacca, lo traggono dal proprio fervore religioso, una devozione che li ha tenuti uniti

⁸⁰ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 47.

⁸¹ *Ibidem*, p. 51.

in secoli di dolore e di persecuzioni. Nel secondo quadro, il vecchio muratore canta e fischia durante il lavoro:

Meister der Welt!
Du, Du, Du, Du!
Meister aller Steine!
Du, Du, Du, Du!
Wo kann ich Dich finden,
und wo kann ich Dich nicht finden?
Du, Du, Du, Du!⁸²

Nel settimo quadro, un gruppo di fedeli si riunisce poco prima della celebrazione della messa domenicale e uno di loro afferma:

Ja. Heiliger Balschem,
du letzter Garbenträger von Israels Kraft,
schwächer wird dein Volk und schwächer,
ein Schwimmer,
den nur noch der Tod an Land bringt.⁸³

Fra gli altri Dajan replica:

Nicht nur mit solchen Waffen wurde gekämpft,
– er weist auf ein zerschossenes Haus –
ich sage euch:
Kampfplätze gibt es – Kampfplätze,
von denen die Erfinder des Tagmordes
sich nichts träumen lassen.
Manches Gebet
hing mit den flammenden Flügeln vor der Mündung der Kanone,
manches Gebet
hat die Nacht verbrannt wie ein Blatt Papier!
Sonne, Mond und Sterne hat Israels Gebet aufgereiht
An den ziehenden Schnüren des Glaubens –
Diamanten und Karfunkelsteine
Um den sterbenden Hals seines Volkes [...] ⁸⁴

Nell'ottavo quadro, tra i fedeli riuniti in una tenda di preghiera, il primo afferma:

Die Luft ist neu –
fort ist der Brandgeruch,

⁸² *Ibidem*, p. 17.

⁸³ *Ibidem*, p. 38.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 39.

fort ist der Blutgeruch,
fort ist der Qualgeruch –
die Luft ist neu!⁸⁵

il secondo fedele continua:

In meinem Ohr ist ein Geräusch,
als ob jemand dabei wäre,
den Stachel aus der Wunde zu ziehen –
den Stachel, der in der Mitte der Erde steckt –
Jemand nimmt die beiden Hälften der Erde auseinander
wie einen Apfel,
die beiden Hälften von Heute und Gestern –
nimmt den Wurm heraus
und fügt das Gehäuse wieder zusammen!⁸⁶

Altri infine:

Das Heimholerhorn hat geblasen.
Er vergaß uns nicht!
Auf beide Handflächen eingegraben
hat Er sein Volk!⁸⁷

Come tutta la produzione lirica e drammatica di Nelly Sachs, *Eli* è viva testimonianza del martirio del popolo ebraico. Sotteso al dramma lirico è un metaforismo religioso-parenetico, che non soltanto legittima l'uso della parola dopo la barbarie di Auschwitz⁸⁸, bensì scopre nella parola stessa una giustificazione religiosa del male. È attraverso la memoria della tradizione ebraica, chassidica e talmudica che il discorso lirico si inserisce in una dimensione corale, mistico-teologica, in cui l'autobiografia e la tragedia individuale della poetessa si fondono con la storia universale delle sofferenze dell'umanità. L'enorme portata esistenziale dell'esperienza del genocidio consente di tracciare un parallelo storiografico tra gli eventi del 1492, connessi alla tragica espulsione degli ebrei dalla Penisola Iberica, quale *terminus a quo* della divulgazione del patrimonio segreto della Qabbalà dalle più ristrette cerchie intellettuali agli strati più ampi della popolazione, e quelli del 1933: se sul piano storico le terribili vicende della dia-

⁸⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 42s.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁸⁸ Cfr. Christa Vaerst-Pfarr, *Nelly Sachs: «Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde» (aus dem Zyklus «Und niemand weiß weiter»)*, in *Gedichte und Interpretationen* (vol. 6) *Gegenwart*, a cura di W. Hinck, Stuttgart 1982, p. 49.

spora sono interpretate come un segno della prossima venuta del Messia, sul piano cosmico esse sono legate alla concezione mistica dello *Tzimtzum*, quale allegoria dell'esilio: «così come Dio si esilia verso se stesso per dare spazio al creato, Israele patisce l'esilio per permettere alla storia di trovare il proprio compimento»⁸⁹.

In una forma allegorico-patetica, che fa proprie le tonalità salmodianti del lamento o del mistero sacro, la Sachs tesse una fitta trama di memorie dolorose e di immagini di vita ebraica, al fine di compiere la tanto auspicata trasfigurazione del visibile in invisibile e risarcire le vittime dalle atrocità esperite col nazismo. Nel dramma, la ricostruzione della cultura ebraica si realizza mediante «la rappresentazione estrovertita delle categorie sacrali del mondo nella condensazione di posizioni e figure mitiche»⁹⁰, ispirati ai *Racconti basidici*: la leggenda del pastorello dal flauto magico; i trenta-sei giusti nascosti, dalle cui gesta dipende il destino del mondo; la figura del nascituro con i segni della luce divina sulla fronte; lo sguardo totale di Baalschem, che abbraccia i due poli del creato; la figura dell'umile calzolaio Michael, che cuce suole a tomaie e incarna la giustizia divina.

Pur rilevando, nell'opera, l'esistenza di inequivocabili incongruenze contenutistiche, derivanti dalla commistione di verismo e favola, Albrecht Holschuh⁹¹ ritiene che essa assolvà comunque una precisa funzione nel contesto della letteratura dell'esilio. Alla lingua parlata degli ebrei polacchi e al tedesco colloquiale, la poetessa predilige un tedesco forbito, caratterizzato da un costrutto paratattico, scandito dall'asindeto e da pause aperte, che illustra, più che commentare, le immagini che, copiose, sgorgano dalla sua memoria. Il ritmo del dramma rinvia allo staccato musicale, poi-

⁸⁹ Giulio Busi, *Introduzione*, in Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* cit., p. X.

⁹⁰ Luciano Zagari, *Realtà e linguaggio nella poesia di Nelly Sachs* cit., p. 680.

⁹¹ «Dieses Spiel klagt und klagt an, ohne den Finger auf den jeweiligen Leser zu richten, es hebt den Judenmord in die Vertrautheit und Distanz der Legende, es gestattet feierliche Versenkung und Erhebung und befreit damit vom Denken: ein hilfreicher Akt der Vergangenheitsbewältigung, der dankbar honoriert wird», *Lyrische Mythologeme. Das Exilwerk von Nelly Sachs*, in *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, a cura di Manfred Durzak, Reclam, Stuttgart 1973, p. 347. Quanto all'uccisione di Eli, si tratterebbe di omicidio doloso o di azione bellica, giacché nei dintorni della cittadina polacca la popolazione viene uccisa con crudeltà e premeditazione. Il critico rileva inoltre l'infondatezza dell'azione di Michael, il quale parte alla ricerca dell'uccisore di Eli, pur non essendo legato a questi da alcun rapporto di parentela o di amicizia, e trascura la propria personale situazione, segnata dalla deportazione della sua sposa Myriam. Infine la doppia punizione inferta all'assassino con la morte di sua figlia sarebbe alquanto ingiusta, dal momento che ella, non essendo stata sua complice nell'omicidio, non si sarebbe neppure macchiata di una colpa.

ché, come precisato in apertura, i versi vanno rigorosamente intonati («im singenden Ton»). A tal fine la Sachs fruisce appieno dei principali mezzi che la lingua le mette a disposizione: l'inserzione di sostantivi, lettere e cifre, che rinviano a un misterioso universo di segni; la prevalenza di participi; le anafore⁹², le ripetizioni esegetiche di parole-chiave, come si evince dai versi incipitari della lavandaia Gittel,

Komm von der Bleiche, der Bleiche,
hab' Sterbewäsche gewaschen,
dem Eli das Hemd gewaschen,
Blut herausgewaschen, Schweiß herausgewaschen,
Kinderschweiß – Tod herausgewaschen –⁹³

il tono melodico del salmista e le metafore assolute, che accostano elementi fra loro antitetici e privi di connessione logica, poiché mettono in relazione la vita razionale, diurna e terrena, con quella inconscia, notturna e metafisica dell'uomo, che fluttua in uno spazio cosmico e surreale⁹⁴. Alle metafore e ai paragoni si aggiungono motivi e immagini, mediante i quali la poetessa porta a compimento la metamorfosi del visibile in invisibile: il motivo del fumo che fuoriesce dai camini, metafora dei forni crematori⁹⁵; il motivo dei passi dei persecutori nazisti e dei perseguitati ebrei⁹⁶; il motivo della caccia, che distingue gli uomini fra cacciatori e cacciati; il motivo della crisalide⁹⁷, che diventa farfalla e, dunque, simbolo di metamorfosi; il

⁹² Tipica sachsiana è la cosiddetta «O-Haltung», che evoca la realtà indicibile dei campi di sterminio, dei forni crematori, come pure persone e cose inerenti all'universo vitale del parlante. Condensate all'inizio di ogni strofe, o battuta, le anafore («O die Schornsteine», «O die Wohnungen des Todes», «O ihr Finger») ricoprono la medesima funzione delle pause aperte, poste al termine di un verso, ossia rammentano al lettore il potere evocativo del verso sachsiano che, interrompendosi bruscamente, fa perdere di vista i nessi logici che lo saldano al contesto storico di riferimento. Notevole è altresì la ricchezza di sostantivi, che compensa la quasi totale assenza di predicati verbali, presenti spesso sotto forma di participi. *Ibidem*, pp. 347s.

⁹³ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 7.

⁹⁴ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Nelly Sachs* cit., p. 45.

⁹⁵ Lo stesso fumo dell'undicesimo quadro è, come la polvere, metafora delle pene patite del popolo eletto: «Wir Steine sind die Letzten, die Israels Leib berührten. // Jeremias Leib im Rauch, / Hiobs Leib im Rauch, / die Klagelieder im Rauch, / der kleinen Kinder Wehklagen im Rauch, / der Mütter Wiegenlieder im Rauch – / Israels Freiheitsweg im Rauch –», Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 64.

⁹⁶ «[...] gefangen bin ich in einem Gitter, / in einem Gitter von Schritten, / mach auf das Gitter, / daß ich heraus kann aus den schweren Schritten, / den starken Schritten, / die aufbrechen die Erde – / dazwischen dein schlüpfender Schritt –», *ibidem*, pp. 12s.

⁹⁷ «Heiraten wir zum Frühling, / denn es heißt: / heiratest du im Winter, / wenn die

motivo del silenzio assordante di Samuel, in netto contrasto con l'esistenza mondana⁹⁸; il motivo della terra, della polvere⁹⁹, della morte¹⁰⁰, della soglia¹⁰¹, dei calzari del viandante¹⁰², l'immagine del nascosto cuore piangente del mondo¹⁰³ che, fungendo da ponte cosmico fra gli astri, può svincolarsi dalla materia vivente e giungere più rapidamente a Dio. Accanto a questi motivi si annoverano quelli della pietra¹⁰⁴ e della sabbia: se la prima allude alla preistoria, all'Eden, al peso della vita che il viandante deve portare nella sua bisaccia, al muro del pianto, al guanciale su cui Giacobbe poggiò la testa ed ebbe una visione, nonché all'altare che da lui fu poi eretto, la seconda è il simbolo del peregrinare del popolo di Israele, condannato ad un'eterna erranza. La «sabbia ardente del Sinai» indica la via da percorrere per avvicinarsi a Dio; i «segnî nella sabbia», non a caso *Zeichen im Sand* è il titolo conferito dalla Sachs alla raccolta dei suoi poemetti scenici, sono quelli impressi dai calzari, che durante l'eterno cammino si riempiono di sabbia e coprono di piaghe i piedi affaticati. Dinanzi ai forni crematori, gli ebrei devono togliersi le loro scarpe consunte e vuotarle della medesima sabbia, che così diventa «alata»; una volta bruciati, i corpi si smaterializzano in fumo, che si disperde nel cielo, mentre le scarpe rotte e vuote, quasi fossero urne in attesa di accogliere le ceneri dei cadaveri, intraprendono un altro «viaggio verso dove non vi è più polvere».

Schmetterlingspuppe von Träumen lebt, / so reißt der Traum, / ehe der Frühling kommt. // Aber wenn die auffliegt, / dann öffnet Gott selbst die Bäche und die Knospen →», *ibidem*, p. 47.

⁹⁸ Cfr. Robert Foot, *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Louise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*, Bouvier, Bonn 1982, pp. 142-191 (qui p. 171).

⁹⁹ «Ich suche den Staub, / der sich seit Kain vermischt hat / mit allem Mörderstaub und gewartet. // Vielleicht hat er Vögel inzwischen gebildet – / und dann Mörder», Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 26.

¹⁰⁰ La grande morte di rilikiana memoria diventa il più tragico dei «kleinen Tode»: «Großer Tod, großer Tod, komm», dice Michael, ma la voce del secondo assassino risponde: «Der ist aus der Mode. // Hier sind die kleinen, niedlichen Tode», *ibidem*, p. 71.

¹⁰¹ «Das ist eine Tür. // Eine Tür ist ein Messer / und teilt die Welt in zwei Teile», *ibidem*, p. 48.

¹⁰² I calzari del fanciullo Eli sono portatori di umanità. Alla vista di un paio di scarpe di vitello la poetessa rievoca il vitellino sulla cui pelle era tante volte passata la lingua calda dell'affetto materno: «Schuhe, / Nach innen getreten, / Lammwolle haftet daran →», *ibidem*, p. 25.

¹⁰³ «O diese Gleichgültigkeit! // Verstehst du nicht, daß dein Geschleif / das Herz der Welt in Stücke schneidet?», *ibidem*, p. 32.

¹⁰⁴ «Fein verädert wie deine Schläfen war der Stein. // Legte ihn an die Wange vor dem Einschlafen, / fühlte seine Vertiefungen, / fühlte seine Erhöhungen, / seine Glätten und Risse – / hauchte ihn an, / und er atmet wie du, Ester ...», *ibidem*, p. 16.

Nella sua polivalenza semantica, il simbolo è dunque punto di incontro di svariati piani di realtà, è l'idea platonica, la "pura lingua" (*reine Sprache*), o "lingua dei nomi" (*Namensprache*), che costituisce il linguaggio pre-significante della conoscenza pura, nonché il denominare adamitico «talmente lontano dal gioco e dall'arbitrio che, anzi, precisamente in esso è confermato lo stadio paradisiaco in quanto tale, il quale non era ancora costretto a lottare col significato informativo delle parole»¹⁰⁵. Nel dramma lirico sachiano la lingua non assolve la sua tradizionale funzione comunicativa, giacché non vi è più differenza tra monologo e dialogo¹⁰⁶; la totalità del dramma non deriva più dall'assoluto predominio del dialogo, vale a dire della comunicazione intersoggettiva del dramma, "fra" libertà e vincolo, volontà e decisione¹⁰⁷, bensì è il prodotto di una translazione metaforica che lega fra loro le immagini poetiche, quali immagini del mondo, secondo nessi associativi e una fitta trama di consonanze e affinità tematiche¹⁰⁸. Simbolo di caducità, la polvere è anche metafora della terra e di creature viventi o inanimate: è la sabbia nella clessidra, la polvere sulle ali delle farfalle, la sabbia nelle scarpe dei condannati alle camere a gas e finanche accumuli detritici sulla terra, frantumazioni cosmiche e spazi interstellari. Per Nelly Sachs, l'unica certezza è la condizione esistenziale di precarietà umana, concepita quale tragedia ebraica universale, cui soltanto il simbolismo magico delle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico e dei dieci numeri originari può offrire una via di salvezza. Del resto, se il suo allegorismo è un processo escatologico che si dispiega progressivamente in «presenza fisica dello sterminio; concretezza figurativa dell'Israele storico; trapasso di tali figurazioni in

¹⁰⁵ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1971, p. 18.

¹⁰⁶ Dorothee Ostmeier, *Sprache des Dramas – Drama der Sprache. Zur Poetik der Nelly Sachs*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 14ss. Cfr. anche Burga Fleischer, *Gebärde der Versöhnung. Die dramatische Dichtung der Nelly Sachs*, Gata, Eitorf 1996, pp. 63ss.

¹⁰⁷ «Das sprachliche Medium dieser zwischenmenschlichen Welt aber war der Dialog [...] Die Alleinherrschaft des Dialoges, das heißt der zwischenmenschlichen Aussage im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet», Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas. Schriften I.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 17.

¹⁰⁸ «Der Unterschied ihrer Sprache [Mallarmés Szene Hérodiade] gegenüber der überlieferten besteht nicht in ihrem Reichtum an Bildern – alle Dichtung bedient sich der Metapher –, sondern darin, daß das metaphorische Prinzip selber, das Prinzip der Übertragung, zum Baugesetz des Gedichts wird. Werden die Eindrücke der Bilder notiert, so konkretisiert sich ihre Verwandtschaft in der assoziativen Nähe der Bilder, die ein Beziehungsnetz konstituieren, in dem eines das andere spiegelt, erhellt, hervorbringt», Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, p. 115.

un più vasto ma sempre concreto mondo cosmico o, più precisamente, stellare; trasfigurazione di tale mondo come presenza metaforica delle potenze dell'animo umano»¹⁰⁹, allora la vita e la morte non saranno categorie esistenziali, statiche e immutabili, non soggette ad alcuna evoluzione e prive di un riscontro concreto nella realtà sensibile, bensì campi semantici nei quali confluiscono simbolicamente tutti gli elementi della cosmologia sachiana: se a *Leben* si associano sovente *Gold, Licht, Musik, Tanz, Engel, Geburt, Auferstehung, Wachten, Sprung, Schweben, Fliegen, Sprache, Erinnern, Wind, Luft, Hauch, Atem, Wort, Buchstabe, Hieroglyphe, Same, Knospe, Auge, Ohr, Herz, Keble, Edelstein, Opfer, Flüchtling, Gejagte, Verfolgte, Füße, Schrei, Seufzer, Fisch, Koralle, Kinder, Liebenden, Nachtigall*, sinonimi di *Tod* sono invece *schwarz, Mond, Eis, Nacht, Schnee, Schweigen, Schlaf, Starre, Versteinerung, Vergessen, Sprachlosigkeit, Verstummen, Taubheit, blicklos, augenlos, blind, Finger, Hände, Zahn, Gebiß, Schritte, Verrat, Henker, Meer, Träne, Schornsteine, Rauch, Salz, Mord, Jäger, Mörder, Häscher, Räuber, Marionettenspieler, Todesgärtner, Messer, Angler, Kain, Schwellenleger*¹¹⁰.

¹⁰⁹ Luciano Zagari, *Realtà e linguaggio nella poesia di Nelly Sachs* cit., p. 691.

¹¹⁰ Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., pp. 309-354.

* * *

Nicola Ribatti
(Siena)

*Il muro del linguaggio
Echi di Wittgenstein e Lacan in «Spiegelland» di Kurt Drawert*

Abstract

In his essayistic novel *Spiegelland. Ein deutsches Monolog* (1992), Kurt Drawert engages in an intense criticism of the dictatorship in the former DDR, at fault for having reduced language to a tool for the control of conscience. This article seeks to demonstrate how Drawert's criticism concerns not only the sphere of language, but also the sphere of the visual. Thus photography, for example, is affected in the same way as language by that "illusion of representation" in which the subject is caged. This article also seeks to show how Drawert's language and image criticism is inspired by aspects of Lacan's and Wittgenstein's lines of thought.

1. Quello della *Sprachskepsis* è tema centrale e largamente diffuso nella letteratura e nella filosofia di lingua tedesca (e non solo) del Novecento. A partire dal celebre scritto di Friedrich Nietzsche *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873), lo scetticismo nei confronti del linguaggio e delle sue possibilità di significazione ritorna in testi ormai classici come *Ein Brief* di Hofmansthal, nell'opera di autori come Morgenstern, Rilke o, in tempi più recenti, Bachmann, Wolf e Bernhard, per citare solo alcuni casi. Alcuni studiosi¹, con motivazioni più o meno convincenti, hanno sottolineato come il tema della *Sprachskepsis* risulti centrale in concomitanza con i grandi snodi della storia tedesca e hanno provato a delineare parallelismi, ad esempio, tra *Jarhundertwende* e *Wende*, tra il crollo del nazionalsocialismo e la caduta del Muro. In effetti il tema della *Sprachkrise* risulta centrale in numerosi autori della DDR, dove le riflessioni metalinguistiche vanno a collocarsi sullo sfondo di una realtà storica caratterizzata dal pervasivo controllo esercitato dalla dittatura socialista. Particolarmente inte-

¹ Cfr. Bernsmeier 1994, Damerau 1996, Göttsche 1997, Roe 2000. Sull'argomento si veda anche Rota 2009: 43-53.

ressante risulta il caso di *Spiegelland* di Kurt Drawert, dove l'autore riflette sul crollo della DDR e sulla realtà della nuova Germania sul duplice piano della *Sprach-* e *Bildkritik*: lo scetticismo dello scrittore investe infatti tanto il linguaggio quanto il visuale. Nelle pagine che seguono si cercherà di analizzare le modalità con cui questi due piani si intersecano. Nel corso di tale analisi si cercherà altresì di fornire qualche suggestione in merito all'influenza esercitata sulla prosa dal pensiero di Wittgenstein e Lacan.

2. Pubblicato nel 1992, *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*² costituisce l'esordio in prosa di Kurt Drawert, autore noto fino ad allora soprattutto come lirico³. Il testo è costituito da 19 capitoli numerati che sono preceduti da una dedica ai figli e da una lirica; ai capitoli segue un breve testo, intitolato *nachträglich*, che intende tracciare un bilancio finale del progetto narrativo appena concluso. *Spiegelland* si presenta come una sorta di romanzo-saggio in cui un io narrante anonimo (che mostra tuttavia chiari tratti autobiografici) ricostruisce, attraverso un lungo monologo, le numerose vessazioni subite durante la propria infanzia e adolescenza, vissute durante gli anni della DDR, da parte di un padre fortemente autoritario, membro della polizia criminale e convinto sostenitore della dittatura socialista. Questi avvenimenti vengono narrati, come si può desumere dal testo stesso, da una prospettiva temporale coeva alla *Wende*: lo conferma tra l'altro l'indicazione «Am 3. Oktober» (Sp, 157), posta al termine di *nachträglich*, che allude molto probabilmente al 3 ottobre 1991, data ufficiale dell'ingresso della ex DDR nella BRD. L'occasione che spinge Drawert a scrivere la prosa è l'inatteso rinvenimento di una fotografia che mostra il proprio nonno «in Uniform im Kreise seiner blonden Familie» con «den stolzen Vermerk auf der Rückseite "Für Führer, Volk und Vaterland – Weihnacht 1941"» (Sp, 42). Si tratta di un evento centrale nell'economia del testo (l'autore vi dedica ben tre capitoli e vi ritornerà spesso nel corso della prosa) perché essa smentisce in modo clamoroso la «Familienchronik» (Sp, 51) elaborata dal nonno, il quale non solo aveva volutamente rimosso ogni dettaglio che potesse rivelare i suoi trascorsi nazisti, ma aveva sempre dichiarato di aver subito aderito alla causa della DDR in qualità di «ungebrochener Marxist» (Sp, 60). Il carattere illusorio e menzognero non concerne tuttavia membri della propria famiglia, ma investe più globalmente

² D'ora in avanti abbreviato con *Sp*. Su questo testo si vedano: Cosentino 1994; Murath 1995; Serke 1998: 379-404; Jopp 2000; Kenosian 2000; Rota 2007; Horstkotte 2009: 190-200; Rota 2009; Rota 2010. Ulteriori utili indicazioni sulla lirica di Drawert sono presenti in: Cosentino 1999 e Denneler 2005.

³ Cfr. Drawert 1987 e Drawert 1989.

l'intera realtà sociale e politica della DDR, di cui quasi tutti i personaggi che compaiono nel testo sono semplice emanazione. Drawert dunque propone un bilancio della propria storia personale e familiare che è allo stesso tempo un bilancio della storia tedesca del Novecento. Come accade nei numerosi *Generationenromane* che sono stati pubblicati negli ultimi anni in Germania, la storia e le tappe di una famiglia si intrecciano strettamente con le tappe storiche di una nazione. La scoperta dell'immagine fotografica permette così a Drawert di svelare la «Ersatzwirklichkeit» (Sp, 136) costruita dal nonno, ma allo stesso tempo consente di denunciare in modo aspro e netto il carattere illusorio e menzognero della realtà in cui ha vissuto durante la DDR, ma in cui continua a vivere anche durante l'avvento della Germania unificata. L'idea centrale alla base di *Spiegelland*, come si cercherà di dimostrare meglio in seguito, è che tra la DDR e la nuova BRD vi sia una drammatica continuità sotto il segno dell'alienazione della soggettività: la BRD è in tal senso «Spiegel-land» della DDR.

Lo scopo della narrazione è duplice. Da un lato l'autore vuole fare finalmente chiarezza sul cosiddetto “mondo dei padri”. In *nachträglich* si afferma:

Denn der Gegenstand des Denkens ist die Welt der Väter gewesen, von ihr sollte berichtet werden, und wie verloren sie machte und wie verloren sie war – als herrschende Ordnung, als Sprache, als beschädigtes Leben. (Sp, 156)

L'io narrante intende descrivere e narrare del mondo dei padri per fissarne in modo definitivo la verità. Come dichiara lo stesso autore in un'intervista, la prosa sarebbe animata da una «verzweifelte[n] Suche nach der Wahrheit [...]» (Herzog 1994: 63). Questa esigenza di ricerca della verità e di “chiarificazione” è presente tra l'altro nella dedica ai figli, cui l'opera è dedicata «im Sinne einer Erklärung» (Sp, 6).

La ricerca della verità sul mondo dei padri implica la possibilità di liberarsi definitivamente dal peso del passato, riuscendo così a porsi come soggettività finalmente autonoma e libera di esprimersi:

[...] ich wollte mit diesem Thema [...] nichts mehr zu tun haben, ich wollte [...] alle Mauerbilder und alle Vereinigungsbilder vergessen, ich wollte meine Herkunft vergessen, die Bilder meiner Kindheit [...], die Geschichte meines Vaters und die Geschichte meines Großvaters, einmal aufschreiben und dann für immer vergessen, ich wollte mein Dagegegensein und wie es hinter der Möglichkeiten zurückblieb vergessen, und ich wollte vergessen, es überhaupt vermerkt zu haben [...]. (Sp, 154)

L'atto della scrittura (autobiografica) si configurarsi in tal modo, almeno nelle intenzioni dell'autore, come uno strumento ermeneutico e allo stesso tempo terapeutico: alla scrittura è assegnata la funzione di mezzo conoscitivo e allo stesso tempo a essa è demandata una sorta di *Durcharbeiten* che, consentendo all'io narrante di ricordare e rielaborare le numerose vessazioni subite, dovrebbe consentirgli finalmente di liberarsi dal peso del passato e istituirsi come soggettività presente a se stessa.

La duplice esigenza di individuare la verità sul mondo dei padri e sulla propria soggettività è al centro anche della lirica iniziale, che ha un valore altamente programmatico:

... doch
 es muß auch eine Hinterlassenschaft geben, die die Geschichte,
 auf die ich selbst einmal, denn das Vergessen
 wird über die Erinnerung herrschen,
 zurückgreifen kann wie auf eine Sammlung
 fotografierten Empfindens, und die die Geschichte,
 denn das innere Land
 wird eine verfallene Burg sein
 und keinen Namen mehr haben und betreten sein
 von dir als einem Fremden
 mit anderer Sprache, erklärt. (Sp, 8)

La lirica⁴, come evidenzia l'ellissi iniziale segnalata dai tre puntini di sospensione (gli stessi con cui iniziano tutti i capitoli di *Spiegelland*), inizia *ex abrupto* e si manifesta come un'obiezione a qualcosa che precede e non viene detto, ma che si lascia facilmente dedurre dal senso del testo: l'oblio non può avere la meglio sul ricordo. Come osserva Jopp (2000), l'autore nutre la speranza che ci debba essere una "eredità", un bagaglio di conoscenze e di ricordi che possa poi essere trasmesso ai figli, come l'io narrante auspica nella dedica posta *in limine* al romanzo-saggio. Questa "eredità" è frutto di una opera di "chiarificazione" concernente la storia passata: non a caso ritorna il lemma «erklären», presente anche nella dedica ai figli. Il primo obiettivo è dunque quello di un racconto («erzählen»), di una comprensione e ri-costruzione della propria storia e del proprio passato che si opponga all'oblio («denn das Vergessen / wird über die Erinnerung herrschen») e possa essere tramandata alle generazioni successive.

L'atto narrativo deve altresì configurarsi come una «Sammlung / fotografierten Empfindens» cui l'io narrante deve poter accedere («zurückgrei-

⁴ Su questo testo sono molto utili le indicazioni stilistiche e tematiche avanzate da Jopp 2000: 47 sgg., da cui traggio numerosi spunti.

fen») in ogni momento. I frammenti provenienti dal passato sono paragonati a «fotografierten Empfinde[s]», sono frutto di percezioni individuali che condividono con la fotografia lo statuto frammentario, ma anche l'ancoraggio a una salda realtà esterna. L'importanza della fotografia appare dunque fin dalla lirica iniziale, ma del paradigma fotografico, almeno a questa altezza dell'opera, sembra prevalere la funzione *iconico-indicale*, cioè la fiducia nella sua capacità di registrare e rappresentare in modo neutro e oggettivo gli eventi del passato.

Il passato ricostruito dall'io narrante, proprio in quanto «Sammlung / fotografierten Empfindens», deve essere sempre accessibile ponendosi così a fondamento della coerenza stessa dell'io. Significativo è, in questo senso, il prosieguo della poesia. Se l'oblio avrà la meglio sul ricordo («herrschen»), allora il “paesaggio interiore” dell'io diverrà un come un «verfallener Burg», sarà privo di nome e sarà «betreten» da un io percepito come un estraneo, che si servirà di una lingua straniera. La seconda parte della lirica, come osserva Jopp (2000: 47), esplicita così l'opposizione semica /ricordo/ vs /oblio/ ricorrendo ad alcune significative metafore. La metafora del «Burg» rimanda all'idea di una soggettività unitaria e presente a se stessa, dove coscienza e consapevolezza assicurano, come suggerito dall'isotopia militare diffusamente presente nel testo, la “difesa” dell'io dalle forze avverse e disgregatrici dell'oblio, la cui “vittoria” determinerà una dispersione e una frammentazione dell'io, una sua “decadenza”. I segni tangibili di questa decadenza si manifesteranno nella *Namenlosigkeit*: il paesaggio interiore non avrà più nome, non sarà più dicibile e sarà attraversato, si potrebbe dire “calpestato” da un io sconosciuto che si serve di una lingua straniera incomprensibile. All'opposizione /ricordo/ vs. /oblio/ si sovrappongono dunque le opposizioni semiche /coerenza/ vs. /disgregazione/, /dicibilità/ vs. /silenzio/, /identità/ vs. /alienazione/. La narrazione autobiografica, attraverso l'opera di rammemorazione e tradizione, garantisce l'unitarietà dell'io, la sua coscienza e la sua capacità di comunicare con il mondo esterno attraverso il *medium* della lingua. Quello che si accinge a compiere l'io narrante, con la sua narrazione, è un vero e proprio «sprachlicher Kampf» (Jopp 2000: 47) contro l'oblio e il silenzio. Il linguaggio, almeno nelle intenzioni programmatiche esposte nella lirica iniziale, appare come lo strumento fondamentale tanto per comprendere il mondo dei padri quanto per fondare e comprendere la propria soggettività perché è solo *con* e *nel* linguaggio che è possibile produrre senso e comprendere la “verità”. E dalla ricerca della verità, come si è già detto, prende le mosse il romanzo-saggio di Drawert.

In *nachträglich* l'io narrante individua da subito quelle che sono le principali caratteristiche della «Welt der Väter»: essa si presenta anzitutto «als herrschende Ordnung» (Sp, 156). Le figure familiari appaiono come le propaggini di un sistema totalitario e oppressivo che annulla la personalità dei singoli. In particolar modo la relazione con il padre si pone sotto la «Perspektive der Herrschaft» (Sp, 27) e risulta improntata a una conflittualità senza mediazioni⁵.

Questa opera di disciplinamento si attua soprattutto sul piano del controllo linguistico: il mondo dei padri si manifesta infatti, ed è questa la seconda caratteristica, «als Sprache». All'inizio di *Spiegelland* l'io narrante ricorda come fin dall'età prescolare la madre imponesse al figlio di ripetere e riscrivere «hundertmal» parole come «Arbeiter- und Bauernstaat und Revolution» (Sp, 10), termini centrali dell'ideologia socialista. Egli era tra l'altro costretto a compiere questi esercizi che andavano a reprimere il manifestarsi delle prime, iniziali energie erotiche⁶.

Il controllo da parte della sistema socialista si realizza non solo imponendo, per così dire, una “selezione” lessicale, ma instillando in modo surrettizio nelle coscienze una visione ideologizzata della realtà. Il muro che divide Berlino è definito «antiimperialistischer Schutzwall», locuzione che rivela una interpretazione ideologicamente orientata della realtà. Di questo è perfettamente consapevole lo stesso io narrante allorquando afferma che, attraverso gli esercizi di grammatica, «Mutter übte [...] mit mir die Wirklichkeit sehen» (Sp, 11). Il linguaggio fornisce una pre-comprensione della realtà: controllare il linguaggio significa controllare le coscienze e vincolare l'interpretazione della realtà, nulla concedendo alla libera espressione e alle capacità interpretative dei singoli.

⁵ «Alles, dachte ich im Gehen, hat er [i.e. Vater] dir zerstört, was du gerade zu lieben begonnen hattest, ich bekam Fotos geschenkt, aber es waren feindliche Fotos, und er hat sie zerrissen, ich las Bücher, die feindliche Bücher waren und die er verbrannte, [...] ich hatte eine kranke Haltung, eine fehlerhafte Aussprache und einen schlechten Charakter» (Sp, 111).

⁶ L'io narrante compie i tediosi esercizi mentre pensa a «Bärbel, die ihr Alter schon gründlich verließ, wie es hieß überall in der Siedlung. Ich stellte sie mir nackt in den grasbewachsenen Bombenlöchern der weiten Heide hinter dem Hause vor, wie sie mir zuruft, zeig doch den Pimmel, na los, zeig doch, und ich war, während mir bei den Worten Gebüsch, Busch, Heide, Gras, Wiese, Farn oder Bombenloch, grasbewachsenes Bombenloch, in Farn liegendes Bombenloch, grasbewachsenes, in Farn liegendes Bombenloch zum Verstecken, zum Verstecken mit Bärbel, ganz hieß wurde in der Brust, so schlecht in Grammatik, malte die Rehe immer noch grün, Mutter übte bis weit in den Abend hinein mit mir die Wirklichkeit sehen, bis meine Rücken sich krümmen [...]» (Sp, 11).

La madre è protagonista di un altro episodio alquanto significativo risalente all'infanzia del protagonista. Si tratta di una gita in bicicletta compiuta con la madre proprio il giorno in cui veniva costruito il muro di Berlino:

Ich saß auf den Gepäckträger und träumte, als wir im Sand steckblieben und stürzten, all diese Stürze, die ich erlebte und sah, neben uns im Gebüsch hockten friedliche Russen, Mutter war voller Angst und schwitzte, der Korb mit frischen Pilzen rutschte vom Lenkrad, kippte um und verschütteten den Inhalt, den sie nicht auslesen wollte und in ihrer Eile und Furcht, sie wollte nur diese einst vertraute und plötzlich gefährliche Stelle verlassen so schnell es ging. (Sp, 10)

Il sintagma «friedliche Russen» rivela la natura chiaramente ideologica della lingua utilizzata dalla DDR: le truppe sovietiche sono necessariamente pacifiche in quanto alleate, ma evidentemente la *prosemica* dell'episodio smentisce in pieno questa asserzione. La reazione improvvisa della madre, colta da autentico panico, e la successiva fuga mostrano che la sua percezione soggettiva non corrisponde in questo caso alle verità inculcate dal partito. La donna non può qui manifestare attraverso il linguaggio la sua paura, può solo fuggire. Non avendo nessun mezzo linguistico adeguato a esprimere la propria soggettività, è il corpo a esprimere quanto il linguaggio non è in grado di fare.

Una lingua sottoposta a un tale controllo autoritario non può che divenire un «beschädigtes Sprechen» (Sp, 27), terza caratteristica del mondo dei padri, in cui significante e significato, segno e referente sono radicalmente separati:

es muß ein frühes und gerade noch rechtzeitiges Gefühl von entliehener, wertloser Sprache gewesen sein, daß das Sprechen ein von außen beobachtetes, beeinflusstes und beherrschtes Sprechen war. [...] Ich hörte [...] einen jeweils anderen heraus [...] und das Mitgeteilte, hörte ich heraus, ist etwas anderes als die Mitteilung, die mich (oder einen anderen) erreichen sollte, und gelegentlich war das Mitgeteilte der Mitteilung so eng verwandt, daß sie sich annähernd richtig errahnen ließ, dann aber war das Mitgeteilte der Mitteilung wieder vollkommen unähnlich, so daß ich (oder ein anderer) das Mitgeteilte falsch gedeutet hatte und falsch antwortete, wobei nicht selten das Falschgedeutete und Falschgeantwortete seinerseits noch einmal in die entschiedene Unähnlichkeit von Mitgeteiltem und Mitteilung stürzte, was zu einem vollkommenen Verständigungszusammenbruch führte [...]. (Sp, 26)

Nella lingua sembra manifestarsi qualcosa di estraneo e allo stesso tempo alienante:

Ich spürte, sobald Vater (oder Großvater, beispielsweise) sprach, daß etwas Fernes, Fremdes, Äußeres gesprochen hatte, etwas, das sich lediglich seiner (oder ihrer) Stimme bediente. (Sp, 26)

Le parole del padre appaiono all'io narrante come «unübersetzbare Kombinationen von Lauten» (Sp, 27); la sua lingua, pur servendosi apparentemente di «vertrauten, verbindlichen und bekannten Wörtern» dà l'impressione

identische Inhalte zu vermitteln, um schließlich nichts als Täuschung und Leere zu hinterlassen und zu zeigen, daß das Sprechen keinen gesicherten Sinn gibt. (Sp, 27)

La totale arbitrarietà del codice linguistico non assicura la trasmissione di un messaggio certo e codificabile. Ciò porta a una crisi delle capacità comunicative degli individui, a una radicale solitudine e conflittualità dei soggetti comunicanti che trova il suo riflesso in una lingua disgregata. La lingua, divenuta in sé conflittuale, è scossa da una “guerra” tra le frasi. Il suo utilizzo può solo produrre caos e diffondere menzogna:

in dieser Situation einer beschädigtes Sprechen, das ein unbenennbarer Krieg zwischen den Sätzen gewesen ist, konnte, wie aus einer Perspektive der Herrschaft beabsichtigt war, niemand niemanden erreichen und mußte jeder allein sein und hatte nur Andeutungen zu geben und konnte nur Verwirrungen stiften und ungewollt Lügen verbreiten (Sp, 27)

La lingua è divenuta vuoto, nulla, si è rovesciata in un paradossale silenzio “sonoro”:

und dieses Stummen ist die Leere gewesen, die das Sprechen ange richtet hatte, es ist die andere Seite des Sprechen gewesen, ohne dessen Gegenteil zu sein, und das Sprechen ist die lautgewordene Stummheit geworden [...]. (Sp, 27)

Una lingua siffatta, in sé danneggiata, ha a sua volta compromesso irrimediabilmente la soggettività, che nella lingua ha il suo fondamento. Essa ha prodotto un «beschädigtes Leben»:

wir haben [...] mit Begriffen gelebt und mit einer Sprache gelebt, die über Existenzen entschied und über Biografien, ritualisierte Verständigungssätze, magische Verkürzungen, Formel der Anpassungen oder der Verneinung, auswendig gelernt, dahingesagt, die Verformung der Innenwelt durch die Beschaffenheit der Wörter [...]. (Sp, 12)

L'io narrante ricorda come molti membri della sua generazione

sind von einem Land und durch ein System und durch Begriffe zerstört worden, die zur Sprache wurden und das Leben vom Kern her beschädigten und weiter beschädigt werden, über das Ende des Landes hinaus [...]. (Sp, 18)

La precoce consapevolezza di una lingua intesa come strumento di dominio e sottomissione spiega un episodio estremamente significativo, risalente all'infanzia dell'autore, in cui questi improvvisamente inizia a disimparare la lingua utilizzata fino a quel momento:

aber wie mein Vater (oder mein Großvater, beispielsweise) wollte ich nicht sprechen. Es muß ein frühes und gerade noch rechtzeitiges Gefühl von entliehener, wertloser Sprache gewesen sein, der ich mit geradezu körperlicher Abwehr begegnet bin, so daß ich sie, denn über den Wörtern lag der Schatten empfundener Ungültigkeit und Herrschaftsanspruch des Vaters (oder des Großvaters, beispielsweise), und die Sprache zu benutzen wäre zugleich eine Form der Unterwerfung gewesen, wieder verlernte. (Sp, 25)⁷

Il bambino percepisce da subito la lingua come mezzo di sopraffazione, inizia dunque a disimpararla fino a cadere in una forma di preoccupante mutismo. Il medico cui si rivolge il padre sembra aver perfettamente compreso le cause della malattia del bambino:

Dieses Kind ist ein in den Sätzen und Formulierungen verlorengangenes Kind, das verwirrt worden ist von einer Sprache, die nur die Ordnung des Vaters repräsentiere und von ihm verlangte, daß es würde wie er. Das Kind fühlt sich durch die Sprache beherrscht, soll er gesagt haben. Es spürte, daß in ihr ein Herrschaftsanspruch eingelöst werden soll, durch den es sich und seiner Körper aufzugeben hat. Aber, soll er fortgefahren sein, Zugleich spürt es, daß die Sprache nicht allein die Ordnung des Vaters ausdrückt, sondern sie eine Ordnung ausdrückt, die über den Vater gestellt ist und nur durch ihn hindurchdringt, was den Vater, sobald er zu dem Kind zu Sprechen beginne, als abwesend erscheinen lasse, ganz so, wie es sich selbst als abwesend erlebt, wenn es in die Welt des geordneten Sprechens gerät. Es fühlt sich also, habe er meinem Vater erklärt, durch die Sprache getäuscht und entzieht sich ihr, so wie man sich einer bestimm-

⁷ Si veda anche il seguente passo: «Also blieb nur, zu sprechen und damit dem Mißverständnis oder der Lüge zu verfallen und im Sprechen sich beobachtet, beeinflusst und beherrscht zu wissen von etwas Fernem, Fremdem und Äußerem, dem die jeweilige Stimme ein ledigliche Instrument dafür gewesen ist, sich selbst auszusagen und den Sprechenden zu unterwerfen oder zu verstummen, und ich war das Kind, das plötzlich verstummte, das schon so gut sprechen konnte und das Sprechen wieder verlernte» (Sp, 28).

ten Nahrung entzieht. Früher, ehe es in die Welt des Sprechens geraten war, muß es sich sicher gefühlt haben [...]. Die Worte aber drungen wie vergiftete Pfeile ins Fleisch, über sie hatte das Kind sich mitzuteilen und sein Inneres nach außen zu bringen, wo es den korrigierenden und beeinflussenden Blick des Vaters gab, der die Wirklichkeit des Kindes seiner Ordnung unterstellte. [...] In dieser Sprache [...] gäbe es nur die Bestätigung oder den Ausschluß, und das Kind habe sich selbst ausgeschlossen [...]. (Sp, 34-5)

La “diagnosi” del medico è di straordinaria lucidità e infatti l’io narrante si chiede ironicamente se questi non sia stato successivamente arrestato⁸. La lingua è lo strumento attraverso cui il sistema tirannico della DDR, per mezzo della «Ordnung des Vaters», esercita il suo dominio e il suo controllo sulle coscienze di ogni singolo individuo. Non c’è alternativa alla lingua dei padri, in cui si è immersi, si potrebbe dire, sin da quando si viene al mondo. Imparare a parlare significa fatalmente entrare a far parte della «Ordnung des Vaters» e del suo sistema autoritario, “nutrirsi” delle sue regole. Il rifiuto di quel mondo equivale a rifiutarne la lingua e quindi chiudersi nel silenzio, quasi il bambino cercasse di recuperare in modo utopico una rimpiantata felicità preverbale⁹. Questo perché, ancora secondo la diagnosi del medico, «ein Wiederbeginn des Sprechens konnte nur außerhalb der Ordnung des Vaters [...] erfolgen» (Sp, 35). Il rifiuto del linguaggio paterno intende dunque interrompere quel (consueto e “normale”) processo di identificazione che, secondo il classico modello edipico, porterebbe il figlio a identificarsi e successivamente sostituirsi al padre:

Ich verlernte das Sprechen und stürzte vor allen meinen Vater in Sorgen, in eine von mir bezweckte Kränkung: der Sohn, ein Ebenbild seiner Selbst ohne Sprache, ein blinder Spiegel, eine Wasserfläche, die kein Bildnis zurückwirft [...]. (Sp, 25)

Rifiutando la lingua del padre, il figlio interrompe ogni forma di identificazione immaginaria con la figura paterna, cessa di essere riflesso («Ebenbild») per divenire “specchio muto”, superficie che non riflette più alcunché.

Il mutismo infantile rappresenta il primo, radicale tentativo di fuggire al mondo dei padri. In seguito l’io narrante deciderà di autosegregarsi rin-

⁸ «Und ich weiß nicht, ob dieser Arzt meiner Kindheit später nicht doch noch verhaftet worden ist» (Sp, 36).

⁹ Su questo tema Drawert ritornerà in un successivo testo lirico, *Kaspar Hauser*, in cui l’autore, vestendo la maschera del personaggio eponimo della lirica, vive «jenseits der Sprache / und im glücklichen Spiel» (Drawert 1996: 11).

chiudendosi volontariamente in cantina o, in preda alla disperazione, cederà a ideazioni suicidarie. Egli contrassegna con una «S» (= Selbstmord) sul calendario la data presunta (e costantemente differita) in cui egli avrebbe dovuto compiere il suicidio. Questo segno irriterà tuttavia il padre poiché egli, paradossalmente, non sarà in grado di interpretarlo, nonostante il suo lavoro consista precisamente nell'interpretare indizi e indagare i casi di omicidio e suicidio. Il padre non è in grado di leggere i segni che si collocano al di fuori del linguaggio vuoto e ideologicamente compromesso di cui egli si serve. La «S» appare dunque come una sorta di “segno assoluto”, di “puro significante” che rimanda a una dimensione altra che sfugge del tutto alla comprensione del padre. Ma per liberarsi dalla lingua dei padri, che ha avvelenato l'intera esistenza di molti, «bedarf es eines ganzen Lebens» (Sp, 14). La lingua risulta fatalmente «beschädigt»: non è possibile servirsene, pur rivoltandola contro se stessa, come ha invece fatto un anonimo amico di infanzia dell'io narrante, tale W.:

W. hätte eine Möglichkeit gehabt [sich dieser Begriffe zu erledigen], aber er ist verloren gegangen in einer Sprache, die er mit uns verlassen wollte, denn er hatte nicht aufgehört, in dieser Sprache, wengleich als Umkehrung, zu leben und die Begriffe, wengleich in negativer Bedeutung, zu sprechen und die Grenze, über die man gehen muß, in eine andere Sprache, so nie zu erreichen, um heute stumpf, verbittert und ordinär geworden den begabten Anfang in den Schmutzdecken der Jugend mit dem kräftigen Aufschlag des Bierseidels auf der Platte des Tisches fast unerinnbar werden zu lassen. (Sp, 14-5)

Con la sua condotta da *bohémien*, W. ha cercato di rovesciare i modelli mentali, sociali e linguistici dominanti, ma in realtà egli ha continuato a farne uso, pur cambiandoli di segno: la sua vita ha riprodotto e “riflesso”, per quanto *e negativo*, le strutture preesistenti e non ha pertanto portato ad alcuna reale forma di liberazione. E tuttavia il giovane amico dell'io narrante, insieme ai suoi compagni *bohémien*¹⁰, era convinto che prima o poi sarebbe giunto il momento della liberazione dalla dittatura della DDR e dal suo sistema linguistico:

so haben wir die Sprache der unserer hochbeamteten Väter [...] verweigert mit aller Entschiedenheit und gewußt, daß sie sterben würde eines Tages wie ein krankes, sieches Tier, Nur der Zeitpunkt, sagte W., war niemandem klar. (Sp, 14)

¹⁰ Si tratta dei membri del circolo del *Prenzlauer Berg*, di cui ha fatto parte lo stesso Drawert.

Tale momento storico sembra concretizzarsi nel 1989, con la caduta del muro di Berlino. Lo stesso io narrante sembra inizialmente nutrire speranze nella cosiddetta “rivoluzione di velluto”, così come si evince da quanto egli stesso dichiara in merito a un amico:

Ich weiß, daß es eine besondere Utopie gewesen ist, der er folgte [...], eine Utopie, die auch in mir gewesen ist und die uns verband, [...] als könnte dieses abgestandene und heruntergekommene, kleine deutsche Land im Osten tatsächlich der Körper sein, der diese Utopie beherbergt [...]. (Sp, 18).

Queste speranze, tuttavia, andranno presto deluse. I cittadini della ex DDR dovevano finalmente disporre di una lingua libera da costrizioni, non più impoverita e mortificata, ma in realtà ad essi vengono imposti nuovi codici comunicativi ed espressivi che provengono dalla BRD¹¹, i cui effetti non sono meno stranianti del «beschädigtes Sprechen» che essi avevano sperimentato sotto la DDR. Così l'io narrante esprime il proprio disorientamento “linguistico” nella nuova Germania unificata:

Ich verstand diese ganze Begriffswelt nicht. Ich verstand gar nichts. Ich war vor lauter Befehls- und Aufklärungsmaterial vollkommen desorientiert, alle Werbe-, Informations- und Gesetzbroschüren, die in hohen und nicht mehr zu ordnenden Stößen meinen Schreibtisch füllten, waren mir eine einzige Desorientierung und Aufforderung zum Selbstmord, ich verstand tatsächlich nicht ein einziges Wort, geschweige denn einen einzigen Satz oder gar sachlichen Zusammenhang, ich verstand alles falsch und füllte alles falsch aus und stand an den falschen Schaltern und sprach mit den falschen Leuten und stellte falsche Fragen und gab falsche Antworten, ich stand falsch auf und ging falsch zu Bett, genaugenommen wartete ich, da ich alles falsch oder gar nicht verstand, falsch oder gar nicht erfüllte und mich selbst in meiner Existenz als nur noch falsch zu begreifen hatte, auf meine Verhaftung. Irgendwann, sagte ich mir, wird die Polizei kommen und dich mitnehmen, da du alles falsch machst und nicht, kein Wort dieser Sprache verstehst, die so wenig wie irgendwas mit der Sprache zu tun hat, die ich suchte, auf die ich wartete oder die ich wieder herstellen wollte, die ich schon einmal besessen haben mußte und nun wieder herstellen wollte und die das ganze Gegenteil war einer Sprache, die mir stündlich abverlangt wurde und auf schon irrationale Weise mit Modeanzügen und Aktenkoffern, Geldanleihen und Unterarmsprays usw. in Verbindung zu bringen war. (Sp, 137-8)

¹¹ Si parla a tal proposito di una *Bervormundung* linguistica della BRD nei confronti degli abitanti della ex DDR. Sul tema si vedano: Arnold (ed.) 1990: 13; Roe 2000: 64; Rota 2009: 113.

L'io narrante sperimenta una nuova condizione di alienazione e falsità causata da un linguaggio incomprensibile in cui è venuto meno, ancora una volta, il legame tra segno e referente, significante e significato. Alla lingua ridotta a vuote formule ideologiche della DDR si è sostituita una lingua altrettanto "stereotipata": è la lingua del capitalismo avanzato, dei «Modeanzügen und Aktenkoffern, Geldanleihen und Unterarmsprays», basata sulla fungibilità universale di tutti i segni così come di tutte le merci. Si tratta di una lingua non meno arbitraria e alienante di quella esperita durante la dittatura della DDR, e non è un caso che in questo contesto l'io narrante abbia nuovamente idee suicidarie, come era accaduto durante la sua adolescenza, o tema un eventuale arresto da parte della polizia, quasi si trovasse di fronte a una nuova *Stasi*. Così come non è un caso che l'io narrante, divenuto ormai uno scrittore, sperimenti un blocco creativo (causato dal rifiuto della lingua) che riproduce il mutismo e la conseguente "mattia" che lo aveva colpito da bambino:

Ich übertreibe nicht, wenn ich sage, daß ich an fast jedem Organ erkrankt war, denn man erkrankt an fast jedem Organ, wenn das Zentrum des Gedanken erkrankt ist [...]. (Sp, 138)

Il fallimento della "rivoluzione di velluto" è inoltre strettamente collegata ai meccanismi di riproduzione di massa che caratterizzano la società capitalistica. Allorquando, durante la "rivoluzione di velluto", le masse hanno urlato «Wir sind das Volk!» (Sp, 36)

haben sie ein Bewußtsein produziert, und als sie den Ausruf als Abziehbild auf ihre Autos geklebt haben, war das Bewußtsein als abgebildetes Bewußtsein schon verlorengegangen. Die Revolution, wie es wird, besteht heute nur noch aus bedeutungslosen, entwerteten Zeichen, die als Abbildung das Abgebildete töten, die Geschichte der Moderne ist eine Geschichte der Abbildungen, alles wird kopiert und über die Kopie zur Realität [...]. (Sp, 36)

Gli eventi storici che hanno caratterizzato la *Wende*, nel momento in cui sono stati riprodotti dai mezzi di comunicazione di massa, hanno perso il loro iniziale valore rivoluzionario perché sono stati ridotti a immagine stereotipata, a vuoto segno. Drawert mostra qui posizioni vicine alla Scuola di Francoforte e al pensiero di Baudrillard. Adorno e Horkheimer, nel celebre capitolo dedicato alla *Kulturindustrie* nella *Dialektik der Aufklärung*¹², ricordano come ogni opera d'arte, inserita nei canali di comunicazione della

¹² Cfr. Th. Adorno, M. Horkheimer 1997: 126-181.

società di massa, venga sottoposta a un processo di “riproducibilità” che ne annulla fatalmente ogni valenza “noetica”, mentre secondo Jean Baudrillard (1984 e 1991) la società postmoderna è dominata dal *simulacrum*, da una “iperrealtà” di simulazioni che vanno a sostituirsi all’originale. Drawert riprende esplicitamente le posizioni di questi filosofi allorquando afferma che «die Geschichte der Moderne ist eine Geschichte der Abbildungen, alles wird kopiert und über die Kopie zur Realität». La nuova realtà della Germania unificata, in quanto «medial vermittelt» (Cosentino 1999: 123), si presenta a sua volta come una civiltà illusoria, basata sull’ingannevole *simulacrum*, e in quanto tale è “copia” della DDR, ne è una sorta di “riflesso”, per quanto *e contrario*, e quindi in drammatica continuità con essa:

So ist diese Revolution eine von Anfang an zum Scheitern verurteilte Revolution gewesen, da sie die Sprache des Systems nicht verließ und lediglich versuchte, sie umzukehren, so daß das System kein gestürztes System, sondern ein lediglich umgekehrtes System geworden ist. (Sp, 23)

L’attuale Germania è dunque «Spiegelland» della ex DDR; entrambe, pur facendo riferimento a sistemi valoriali opposti, mostrano in realtà una inquietante continuità che si manifesta sotto il segno di un linguaggio danneggiato che produce una realtà illusoria e una soggettività alienata. La critica alla lingua della DDR e della BRD assume così i tratti di una radicale *Sprachskepsis* che investe il linguaggio in sé. Si giunge qui a un totale rovesciamento di quelle che erano le posizioni iniziali. Se all’altezza della lirica iniziale il linguaggio, nel suo essere affine in questo alla fotografia, sembrava proporsi come strumento fondamentale per raggiungere la verità, adesso l’io narrante deve constatare «daß Wahrheit, womit der Begriff von Wahrheit, sofern er nicht zur Gewalt werden will, aus der Sprache verschwindet, abbildbar nur auf rethorischer Ebene ist [...]» (Sp, 153-4). Nella misura in cui la categoria di “verità” non diviene strumento di oppressione e potere, è necessario ammettere che essa si colloca al di là del linguaggio e che di essa è possibile fornire un’immagine (*Abbild*) solo a livello retorico. È quanto l’io narrante percepisce in maniera “epifanica” in occasione di una *Schreibblockade* descritta secondo modalità che ricordano da vicino l’esperienza di Lord Chandos¹³. Colto da un radicale «Ekel vor allen Handlungen des Schreibens, aber auch des Lesens und Hörens [...]» (Sp, 136), egli giunge alla consapevolezza che «Durch die Sprache haben wir uns aus der

¹³ Cfr. Hofmannsthal 1991: 43 sgg.

Wirklichkeit entfernt, und wir leben in ihr als in einer Ersatzwirklichkeit» (Sp, 136). Ritorna qui il lemma («Ersatzwirklichkeit») con cui l'io narrante etichettava la falsa ricostruzione autobiografica del nonno, ma che ora serve a definire la dimensione illusoria in cui egli vive in quanto essere immerso nel linguaggio. Questo fornisce un'immagine illusoria, è «Spiegelbild» di una realtà che è «unausprechbar [...] und als etwas der Sprache vollkommen Jenseitiges» (Sp, 136). Il soggetto si trova letteralmente “imprigionato” in una dimensione illusoria prodotta dal linguaggio, oltre la quale egli non può andare perché significherebbe porsi al di là del linguaggio stesso: i limiti del linguaggio sono i limiti del suo mondo. E questo spiega il “solipsismo” che caratterizza la prosa: tutto è percepito e filtrato attraverso il punto di vista dell'io narrante. Lo stesso stile, con la sua sintassi fortemente irregolare, diviene “sismografo” (Denneker 2005) che traccia i costanti sussulti interiori di una soggettività inquieta che cerca una via di fuga dalla “gabbia” del linguaggio. Questo radicale scetticismo non riguarda solo in linguaggio verbale, ma investe anche la fotografia, e in genere il visuale. Apparentemente la foto del nonno, che ha smentito le sue false ricostruzioni autobiografiche, sembra fornire «der einzige Zugang zur Wahrheit» (Sp, 62). In realtà questa affermazione, apparentemente perentoria, viene fortemente relativizzata nel corso delle successive, per certi versi contraddittorie riflessioni. Poco dopo infatti l'io narrante afferma che

Fotografien bringen in Wirklichkeit nur Unverständnis und Verwirrung, da sie den Zusammenhang der dargestellten Objekte zu den verschwiegenen, neben dem abgebildeten Motiv vorkommenden Objekten unterbrechen [...]. (Sp, 63)

Lo scetticismo nei confronti del visuale è inoltre testimoniato dalle considerazioni dell'io narrante concernenti il ruolo della riproducibilità nella società postmoderna. Tanto il segno verbale quanto quello visuale intrappolano il soggetto nella gabbia della rappresentazione, oltre la quale egli non può porsi.

Di questo l'io narrante giunge a piena consapevolezza in *nachträglich*, in cui, come detto, egli traccia un bilancio della sua opera:

Denn der Gegenstand des Denkens ist die Welt der Väter gewesen [...]. Doch sobald ich ins Erzählen geriet und meine Geschichte, um sie zu verstehen, in die Vergangenheit holte, kam mir eine zweite und dennoch zu mir gehörende Person wie aus der Zukunft entgegen und forderte mich auf, eine andere Wirklichkeit zu übernehmen, vor der die erfahrene Wirklichkeit sich auszulöschen schien. Eine Notlage des Körpers, ein gespaltener Empfindungszustand, eine dauerndes

Mißverstehen zweier gegengerichteter sprechender Figuren, denn was die eine sagte, war der anderen unglaubwürdig oder unverständlich oder beides gewesen, so daß sich das Wissen zusehends in Nichtwissen verwandelt hat [...]. Also konnte die Erschaffung der Zusammenhänge nur eine rhetorische sein, denn ich konnte nicht wissen [...] wer ich war wenn ich schrieb, die Lüge oder das Verschweigen [...] könne sich nur selbst überführen [...] in der Rethorik, in der Wiederherstellung einer Redundanz, die uns umgibt [...]. (Sp, 157)

L'impresa narrativa che doveva giungere a cogliere la verità sul mondo dei padri si è dialetticamente rovesciata nella constatazione dell'impossibilità di giungere alla verità, «so daß das Wissen in Nichtwissen verwandelt hat». La narrazione ha rivelato il suo carattere fallace in quanto basata sul *medium* linguistico, ha prodotto una «andere Wirklichkeit» che è illusoria perché consiste in una «Wiederherstellung einer Redundanz, die uns umgibt», è ennesimo *Abbild* di una realtà e di una verità che possono essere colte solo sul piano retorico: «die Erschaffung der Zusammenhänge [konnte] nur eine rethorische sein». Intrappolato in questo “riflesso linguistico” del reale¹⁴, l'io narrante sperimenta una condizione di alienazione e di disgregazione della propria soggettività («ein gespaltener Empfindungszustand») che, dal punto di vista della strategia narrativa, trova espressione nella moltiplicazione caleidoscopica dei punti di vista e dei piani temporali in cui si frange l'istanza narrativa. Come accade in ogni narrazione di tipo autobiografico, l'istanza autoriale si sdoppia in un *io narrante* e in un *io narrato*, ma questi a sua volta, presentandosi come istanza narrativa che racconta e riflette su un altro e diverso piano temporale, si scinde ulteriormente in un *io narrante* e in un *io narrato* di “secondo livello”. Ma l'“autore reale”, come si afferma in *nachträglich*, non sembra a sua volta riconoscersi o identificarsi in nessuno dei suoi “doppi testuali”: egli non sa chi era nel momento in cui redigeva quelle pagine perché non è in grado di discernere il falso dal vero. Non vi potrebbe essere un rovesciamento più eclatante delle classiche istanze su cui si fonda la narrazione autobiografica: l'io si rivela essere Altro.

La conclusione cui giunge l'io narrante è che non può esservi dunque che alienazione e finzione¹⁵. Questo perché tutto ciò che viene espresso

¹⁴ A tal proposito Bernsmeier afferma che «Sprache ist nicht mehr ein Werkzeug des Dichters, sondern ein Käfig, der den Sprecher festhält» (Bernsmeier 1994: 27).

¹⁵ «[...] es sind alle Erfindungen, ich bin überzeugt, und was nicht Erfindung ist, entgeht uns, und was uns nicht entgeht, es rast durch die Denkfabrik und wird neu produziert [...]» (Sp, 155).

attraverso il linguaggio va fatalmente incontro a un processo di corruzione e degenerazione: ogni oggetto «zumindest in seiner Übertragung auf der Ebene der Zeichen [wird] tot» (Sp, 155). Dinanzi a questa radicale e insuperabile separazione tra *signans* e *signatum*, dinanzi alla “gabbia illusoria” del linguaggio che offre solo un riflesso ingannevole di un reale irraggiungibile, l’io narrante non ha altra scelta che il silenzio. In occasione della *Schreibblockade* l’autore avverte chiaramente che «der gültige, brauchbare Satz [...] war der verschwiegene Satz» (Sp, 136) poiché «der gültige, brauchbare Satz, der in einer Verhältnis zur Wahrheit steht, kann in einem Raum, der im Verhältnis zur Lüge oder zur Unwahrhaftigkeit oder zur Gemeinheit steht, nicht existieren» (Sp, 140). Si giunge così a un radicale rovesciamento di quelli che erano i propositi iniziali dell’autore. Se questi ambiva a comprendere e ricordare la propria storia e il proprio passato attraverso il *medium* linguistico che, nella sua fedeltà al reale, doveva approssimarsi alla fotografia, ora egli deve constatare che l’unica forma di «Rettung» (Sp, 128), l’unica via di fuga dalla “gabbia” del linguaggio verbale e visivo consiste nel ricordare per dimenticare, nel pronunciare per giungere al silenzio:

Die Semantik der Sprache müßte man verlassen, vergessen und verlassen. [...] man muß die Worte der Herkunft verlassen und deren Bilder und alles, was an sie erinnert. Und man verläßt sie, indem man sie ausspricht, wir müssen alles erst einmal aussprechen, um es dann zu verlassen, wir sagen unseren Namen, und wir haben unsere Namen verlassen [...]. (Sp, 11)

Perché è solo attraverso il silenzio che si può andare al di là di una lingua danneggiata ed è solo dimenticando se stessi che si può raggiungere la propria autenticità: «wir haben eine Sprache, um die Sprache zu verlassen, und so verlassen wir uns selbst, um uns selbst zu erreichen [...]» (Sp, 12).

3. La *Sprach-* e *Bildkritik* problematizzate in *Spiegelland* mostrano numerosi debiti nei confronti di importanti autori del Novecento. Si è già fatto riferimento alla *Scuola di Francoforte* (in particolar modo ad Adorno e a Benjamin) e al pensiero di Baudrillard. Il debito maggiore va tuttavia individuato soprattutto nei confronti del pensiero del primo Wittgenstein (filtrato dall’opera di Bernhard) e di Lacan: è infatti sullo sfondo del loro pensiero che meglio si comprendono alcune posizioni espresse in *Spiegelland*. Qui di seguito mi limiterò a fornire alcune suggestioni partendo da una rapida ricostruzione del pensiero del primo Wittgenstein e di Lacan¹⁶.

¹⁶ La bibliografia critica su Wittgenstein e Lacan è ovviamente molto vasta. Mi limito

Obiettivo del *Tractatus*¹⁷, come si legge nella prefazione, è quello di

tracciare al pensiero un limite, o piuttosto – non al pensiero stesso, ma all'espressione dei pensieri: Ché, per tracciare un limite al pensiero, noi dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite (dovremmo, dunque, poter pensare quel che pensare non si può). (T, prf.)

Scopo dichiarato dell'opera è quello di fissare i limiti del pensiero, ma tale operazione non può essere condotta direttamente, cioè pensando direttamente questo limite, perché questo significherebbe pensare anche quel che si trova al di là di esso, la qual cosa sarebbe assurda perché richiederebbe di pensare ciò che pensabile non è. Secondo Wittgenstein tale operazione può invece essere realizzata indirettamente fissando i limiti dell'espressione linguistica del pensiero, cioè individuando le condizioni di sensatezza delle proposizioni. In tal modo, il limite del pensabile diviene il limite di ciò che può essere detto sensatamente: «il limite non potrà, dunque, venire tracciato che nel linguaggio, e ciò che è oltre il limite non sarà che nonsenso» (T, prf.). Per Wittgenstein i problemi della filosofia divengono così i problemi del linguaggio e, in tal senso, egli reinterpreta l'opposizione kantiana tra conoscibilità/inconoscibilità nei termini dell'opposizione tra dicibile e indicibile¹⁸. L'importanza assegnata al linguaggio nell'individuazione dei limiti del pensiero nasce tuttavia da una sorta di scetticismo verso il linguaggio ordinario che non sarebbe in grado di restituire in modo affidabile e adeguato la struttura dei pensieri che in essi trovano espressione: «Il linguaggio traveste il pensiero. Lo traveste in modo tale che dalla forma esteriore dell'abito non si può inferire la forma del pensiero travestito» (T, 4.002). Per questo motivo la filosofia, che «non è una dottrina, ma un'attività» (T, 4.112), deve avere come scopo «il rischiaramento logico dei pensieri [logische Klärung der Gedanken]» (*Ibidem*). Ne deriva che

a rimandare ad alcuni contributi significativi. Per Wittgenstein si vedano: Hintikka 1990, Marconi (a cura di) 1997, Frascaola 2000, Casalegno 2003, Bastianelli 2008. Per l'influenza del pensiero di Wittgenstein in campo letterario si veda Steutzger 2001. Su Lacan, oltre all'ottimo Di Ciaccia, Recalcati 2000, si vedano: Borch-Jacobsen 1999, Tarizzo 2003. Sulla ricezione delle teorie lacaniane in ambito letterario si vedano Bottirolti 2002 e Bottirolti 2006: 261-293.

¹⁷ Si fa di seguito riferimento al *Tractatus* con l'abbreviazione "T" seguita dal numero della proposizione o eventualmente dall'ulteriore abbreviazione *prf.* (*Prefazione*). L'edizione italiana utilizzata per le citazioni è Wittgenstein 1998.

¹⁸ Sul kantismo nel primo Wittgenstein si veda Bastianelli 2008.

il risultato della filosofia sono non “proposizioni filosofiche”, ma il chiarificarsi di proposizioni. La filosofia deve chiarire e delimitare nettamente i pensieri che altrimenti sarebbero torbidi e indistinti. (*ibidem*)

Questa opera di chiarificazione si attua distinguendo le proposizioni sensate dalle proposizioni prive di senso, come quelle della metafisica tradizionale; «il metodo corretto della filosofia sarebbe propriamente questo: Nulla dire se non ciò che può dirsi» (T, 6.53).

Per realizzare questo rischiaramento logico del pensiero Wittgenstein si serve della «teoria della raffigurazione» (T 4.01-4.0641) cui il filosofo ricorre per spiegare le competenze linguistiche che caratterizzano i parlanti. Egli si interroga sui meccanismi e sulle caratteristiche del linguaggio che permettono all'uomo di comprendere una proposizione solo conoscendo il significato delle parole, senza ulteriori informazioni. Questo diviene possibile, secondo Wittgenstein, se consideriamo le proposizioni del linguaggio come *immagini* dei fatti che esse descrivono:

La proposizione è un'immagine della realtà. Infatti, io conosco la situazione da essa rappresentata se comprendo la proposizione. E la proposizione la comprendo senza che mi sia spiegato il senso di essa. (T, 4021)

Con il termine “immagine” Wittgenstein non allude certo ad alcuna somiglianza materiale tra la proposizione e la situazione di cui essa dovrebbe essere immagine. Il termine va inteso in modo astratto e sta a indicare il meccanismo grazie al quale la proposizione è in grado di “rappresentare” al parlante, di per sé, il fatto che descrive esattamente come fa un'immagine (ad esempio quella fotografica) che rende immediatamente accessibile all'osservatore la situazione raffigurata senza ulteriori spiegazioni. Un'immagine può rappresentare tutto ciò di cui condivide la forma (T, 2.171): questo significa che la teoria dell'immagine ha come postulato l'esistenza di un *isomorfismo* tra la proposizione-immagine e la realtà raffigurata. Alla relazione tra gli elementi dell'immagine deve corrispondere, in modo biunivoco, una analoga relazione tra gli elementi della realtà che viene raffigurata. Tale relazione è chiamata *forma logica*, che è ciò che l'immagine ha in comune con la realtà. Vi sono poi delle immagini la cui forma di raffigurazione è l'immagine logica: queste immagini sono i pensieri, che sono immagini puramente logiche dei fatti. Le proposizioni sono dunque espressioni sensibili di immagini logiche di fatti o “stati di cose”, cioè di configurazioni possibili nella realtà. Ora, per Wittgenstein vi sono alcune specifiche proposizioni, quelle della logica (ad esempio le tautologie e le contraddizioni), le quali «descrivono l'armatura del mondo, o piuttosto

sto, la rappresentano» (T, 6.124). Esse indicano i limiti dello spazio entro cui si collocano le proposizioni sensate, segnano i limiti dello spazio occupato dal linguaggio per descrivere il mondo. Questo significa che la logica è una «logica della raffigurazione» (T, 4.015), cioè indica le precondizioni più generali per le possibilità della rappresentazione, in particolare la rappresentazione linguistica: la logica dunque «non è una dottrina, ma un'immagine speculare del mondo. La logica è trascendentale» (T, 6.13). Se pensare significa crearsi un'immagine logica della realtà, allora non è possibile pensare, e quindi produrre un modello di realtà, fuori dai suoi limiti perché essa sancisce i limiti di ogni pensabilità e, di conseguenza, di ogni raffigurabilità. Ma se la logica è «specchio del mondo»¹⁹ (T, 5.511), allora la struttura logica del linguaggio rispecchia quella della realtà. Ma ciò accade perché essa si dà *nel* linguaggio. La realtà non è indipendente dal soggetto e dal linguaggio che questi usa per descriverla: è il soggetto stesso che partecipa a produrla. La logica del linguaggio indica dunque le precondizioni per il pensare e il rappresentare e, in tal senso, è il soggetto stesso che partecipa a produrre l'oggetto di esperienza, anche se in senso solo "formale". È da questa svolta trascendentale, che ha ovviamente in Kant il suo principale fautore, che è possibile tracciare dall'"interno" le condizioni della conoscenza, ma anche sottolineare i suoi limiti e l'elemento illusorio strettamente legato alle funzioni conoscitive a priori. La svolta trascendentale implica che non è possibile porsi fuori dal linguaggio perché esso non può descrivere le sue proprietà formali, o «interne»: una tale descrizione richiederebbe di «poter situare noi stessi fuori della logica, ossia fuori del mondo» (T, 4.12), richiederebbe cioè l'assunzione di un punto di vista esterno alla logica stessa, in cui le condizioni di sensatezza del linguaggio appaiono come fatti. Il *limite* del linguaggio consiste in quello che Jikko Hintikka ha definito «ineffabilità della semantica (Hintikka 2001: 18):

si può usare il linguaggio per parlare di qualcosa, ma solo a condizione di poter contare su di un'interpretazione determinata, su di una rete di relazioni di significato sussistenti tra linguaggio e mondo. (*ibidem*)

È per questo che, per Wittgenstein, il legame tra linguaggio e mondo può solo essere *mostrato*, non detto. La dottrina kantiana dei limiti della conoscenza e dell'inconoscibilità delle cose in sé a prescindere dalla nostra attività conoscitiva, osserva ancora Hintikka (2001: 23), trova una riformu-

¹⁹ Sulla metafora dello specchio nella tradizione filosofica occidentale si veda Tagliapetra 2008.

lazione, sul piano del linguaggio, nell'inesprimibilità delle cose a prescindere da un qualche linguaggio. L'ineffabilità della semantica è in ultima analisi legata all'*unicità* e all'*universalità* del linguaggio: esso è l'unico e imprescindibile mezzo espressivo che l'uomo ha a disposizione, non è pertanto possibile porsi al di fuori di esso. L'ineffabilità della semantica è dunque strettamente connessa alla questione del cosiddetto "solipsismo", che trova una celebre formulazione nella seguente proposizione: «*I limiti del mio linguaggio* significano i limiti del mio mondo» (T, 5.6). E di seguito:

Il mondo è il *mio* mondo. Che il mondo è il *mio* mondo si mostra in ciò, che i limiti *del* linguaggio (dell'unico linguaggio che io comprenda) significano i limiti del *mio* mondo. (T, 5.62)

Che il mondo sia il *mio* mondo è evidente nel fatto che esso è descritto dal linguaggio, che è il mio linguaggio perché è l'unico linguaggio che io comprendo giacché è frutto dell'applicazione delle regole della logica. Non ci sono infatti altri linguaggi oltre a *questo* linguaggio. Ne deriva in tal modo la relatività del mondo al soggetto, che è a sua volta il *limite* del mondo. Con il *Tractatus* Wittgenstein mira dunque a favorire la consapevolezza del carattere linguistico-trascendentale di ogni operazione conoscitiva cercando di sancire in modo chiaro i limiti del linguaggio e della conoscenza e individuando in tali limiti «la barriera che difende il senso ultimo del mondo» (Bastianelli 2008: 18).

Drawert riprende e sviluppa in modo autonomo, spesso portandoli alle estreme conseguenze, alcuni aspetti del pensiero del filosofo viennese. In primo luogo, per entrambi risulta centrale l'esigenza di ispirarsi a un criterio di "chiarificazione" che investa anzitutto il piano del linguaggio: Wittgenstein intende discernere le proposizioni sensate da quelle prive di senso; Drawert, attraverso l'opera letteraria, intende fare chiarezza sul mondo dei padri e sulla propria soggettività auspicando il ricorso a un linguaggio libero dalle storture linguistiche prodotte dalla DDR e della BRD. In secondo luogo, in Drawert sembra essere presente una chiara eco della *Abbildtheorie* che costituisce, come visto, uno degli elementi centrali delle argomentazioni presenti nel *Tractatus*. La «teoria della raffigurazione» viene evocata, anche lessicalmente, nell'affermazione secondo cui «[die] Wahrheit [...] abbildbar nur auf rethorischer Ebene ist [...]» (Sp, 153-4). Evidente tuttavia è la distanza che intercorre tra le posizioni di Wittgenstein e quelle di Drawert. Il filosofo viennese intendeva anzitutto individuare un criterio ermeneutico che consentisse di spiegare la *competenza* dei parlanti, cioè la capacità di comprendere in modo immediato una proposizione conoscendo esclusivamente il significato delle parole. Si è detto come questa

teoria presupponga un isomorfismo tra realtà e linguaggio che è garantito dalla struttura logica del linguaggio stesso, che si presenta così come “specchio” della realtà: essa è dicibile e comprensibile perché si dà nel linguaggio. Allo stesso tempo, con la svolta linguistico-trascendentale Wittgenstein intendeva mostrare la partecipazione del soggetto alla creazione “formale” dell’oggetto conoscitivo, e tale consapevolezza doveva favorire l’individuazione della possibilità e dei limiti della conoscenza, questo allo scopo di garantire la significabilità del mondo contro gli inganni della metafisica e contro ogni forma di scetticismo gnoseologico rappresentato, ad esempio, da autori come Fritz Mauthner²⁰. Drawert riprende questi spunti radicalizzando tuttavia il carattere “rappresentazionale” e “illusorio” immanente alla conoscenza linguistica. Per lo scrittore tedesco, il linguaggio, con la sua struttura logica, è “specchio” della realtà nella misura in cui esso offre solo il riflesso illusorio e ingannevole di un reale che non è in alcun modo attingibile. Drawert accentua in tal modo l’opposizione fenomeno/noumeno facendo dell’individuo un essere prigioniero nel «mondo chiuso della rappresentazione» (Bastianelli 2008: 11), totalmente arbitrario e ingannevole, da cui non è possibile fuggire in alcun modo. Il linguaggio non avvicina, ma tiene lontano l’uomo dal reale: «Durch die Sprache haben wir uns aus der Wirklichkeit entfernt, und wir leben in ihr als eine Ersatzwirklichkeit» (Sp, 137). Da qui deriva uno dei *Leitmotive* che attraversano la prosa, quello dell’oltrepassamento del limite²¹ (linguistico e non solo), che è chiaramente desunto dal *Tractatus*. Il tema trova tra l’altro una raffigurazione narrativa nel viaggio che l’io narrante compie nella confinante Repubblica Ceca (Sp. 122 sgg.), oltrepassando così il “confine” (geografico, linguistico e culturale della DDR) allo scopo di osservare l’Est «aus einer anderen Perspektive» (Sp, 122), di guardare alla DDR ponendosi a Est della stessa, assumendo uno sguardo per così dire “straniante”. Si tratta tuttavia di tentativi che sono inevitabilmente destinati al fallimento. All’io narrante non rimane che auspicare un vero e proprio “abbandono” della lingua (o del simbolico in generale) a favore di una sorta di utopica regressione a una condizione prelinguistica e presegnica: «Man müßte das Bild verlassen [...]. Seine Namen und seine Worte müßte man entschieden verlassen von Zeit zu Zeit. [...] Die Semantik der Sprache müßte man verlassen» (Sp, 10). Anche qui il tema del “silenzio” e dell’indicibilità deriva chiaramente da Wittgenstein, ma esso è declinato in modo differente.

²⁰ Si pensi ad esempio ai *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, da cui pure Wittgenstein trarrà numerosi spunti (sulla questione si veda Bastianelli 2008: 59-70).

²¹ Frequente è il riferimento al tema de «der Schritt über die Grenze» (Sp, 123).

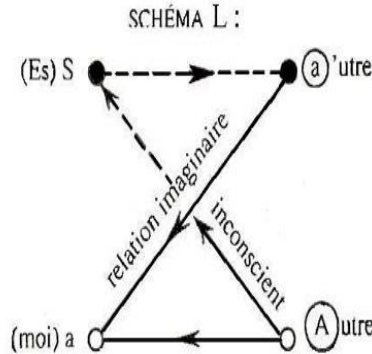
L'affermazione di Drawert secondo cui «der gültige, brauchbare Satz [...] war der verschwiegene Satz» (Sp, 136) riecheggia la proposizione finale del *Tractatus* («Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen»). Se tuttavia Wittgenstein intendeva, come si è visto, operare una distinzione tra quello che è dicibile e non dicibile, in Drawert la regressione al preverbale appare come l'unica, utopica soluzione per sottrarsi al linguaggio. Come si è visto, il progetto letterario di *Spiegelland*, nato allo scopo di “fare chiarezza” sul mondo dei padri attraverso un linguaggio privo di storture e deviazioni, si rovescia dialetticamente nella constatazione che, al contrario, è il linguaggio in sé a impedire ogni forma di autentica comprensione. E per certi versi si potrebbe dire che un simile gesto dialettico è presente nello stesso *Tractatus*, allorquando Wittgenstein afferma che, data l'impossibilità di descrivere *con* il linguaggio il linguaggio stesso, le stesse proposizioni del *Tractatus*, che cercano di fare esattamente questo, sarebbero prive di senso: «Colui che mi comprende infine le riconosce insensate, se è asceto per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che vi è salito)» (T, 6.54).

Oltre al carattere rappresentazionale, Drawert radicalizza anche la dimensione “solipsistica” del linguaggio. In Wittgenstein il tema del “solipsismo” sta a indicare, come già accennato in precedenza, che l'unico mondo che il soggetto riesce a esperire è descritto mediante il linguaggio che egli comprende. Questo spiegherebbe la controversa proposizione «*I limiti del linguaggio* significano i limiti del mio mondo» (T. 5.6). L'idea della relatività del mondo al soggetto e il suo darsi *nel* e *attraverso* il linguaggio viene portata da Drawert alle estreme conseguenze: tutto ciò di cui si fa esperienza può essere esperito solo dal soggetto e espresso attraverso il linguaggio del soggetto. Il linguaggio diviene così una sorta di “gabbia” da cui egli non riesce a liberarsi, ma di cui allo stesso tempo non può fare a meno perché costituisce l'unico strumento in suo possesso per comprendere il mondo. L'idea della chiusura del soggetto nel “mondo della rappresentazione” viene espressa attraverso una strategia estetica basata su una narrazione fortemente soggettivizzata in cui ogni particolare viene filtrato attraverso l'“occhio” e la coscienza dell'io narrante.

Spiegelland mostra debiti evidenti anche nei confronti della psicoanalisi lacaniana²². Per ricostruire, pur in modo molto sommario, il pensiero dello psicoanalista francese è utile partire dal celebre “schema L” che viene presentato nel *Seminario II* del 1954-55 (Se II: 309) e successivamente negli

²² Le opere di Lacan sono di seguito così abbreviate: Se = *Seminari* (I, II ecc.; segue numero di pagina); Sc = *Scritti*.

Scritti del 1966 (Sc: 50). Tale schema, pur tenendo conto dei mutamenti e delle variazioni di rotta cui andrà incontro il pensiero di Lacan nel corso di cinquanta anni di ricerca, permette di spiegare in modo generale la costituzione della soggettività attraverso la teoria dei «tre sistemi di riferimento» (S I: 91), cioè i registri dell’immaginario, del simbolico e del reale:



Elemento centrale, nel pensiero di Lacan, è anzitutto l’affermazione di una netta distinzione tra Io (“moi” o “a”) e Soggetto (“S”), che è il soggetto dell’inconscio (il freudiano “Es”), cioè quel soggetto che, pur immanente al “moi”, ne costituisce in realtà una sorta di vera e propria trascendenza interna. Il celebre “ritorno a Freud” professato da Lacan deve essere letto proprio alla luce dell’affermazione di una radicale eterogeneità tra io e soggetto dell’inconscio. Uno dei meriti di Freud, secondo Lacan, consiste infatti nell’aver dimostrato²³ come l’inconscio non sia il regno dell’irrazionalità e della pura istintualità, ma si manifesti con una sua propria operatività simbolica e una sua precisa logica retorico-linguistica. Rispetto al Soggetto dell’inconscio, l’Io, come mostra la teoria freudiana del *narcisismo*, non è altro che un aggregato di identificazioni immaginarie, si istituisce attraverso successive identificazioni narcisistico-speculari, cioè attraverso l’assorbimento identificatorio delle immagini dell’altro (delle immagini dei genitori, del proprio corpo ecc.). Lacan riprende e amplia le teorie freudiane del narcisismo in un modello dinamico che viene sintetizzato nel succitato “schema L”, dove viene esemplificato il processo che porta alla costituzione dell’identità (S->a’->a->A); tale processo prevede due fasi: la *prima* e la *seconda identificazione*. Alla prima identificazione è dedicato, tra gli altri, il celebre scritto *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io*

²³ Questa indagine viene compiuta soprattutto nella trilogia costituita da *L’Interpretazione dei sogni*, *La psicopatologia della vita quotidiana* e *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*.

(Sc: 87-94). Nel suo primo periodo di vita il bambino non ha una percezione unitaria del Sé, ma esperisce una condizione di iniziale anarchia che Lacan descrive attraverso l'idea di un «corpo-in-frantumi» («corps morcelé»). Il bambino acquisirà una immagine unitaria di sé durante la cosiddetta «fase dello specchio» (tra i sei e i diciotto mesi), allorché egli, pur trovandosi ancora in una condizione di mancata coordinazione motoria, anticiperà la propria unità morfologica osservando la propria immagine nello specchio. È qui importante sottolineare che lo specchio nella teoria lacaniana non sta a indicare tanto un oggetto fisico quanto una *funzione*: anche l'immagine della madre può svolgere tale funzione unificante nella misura in cui restituisce al bambino la propria «immagine» riflessa. In tal modo il soggetto dell'inconscio (S) attraverso l'altro (a') è divenuto Io (a): è questo il processo definito «prima identificazione» e si realizza sul piano dell'*immaginario*, che è il registro del simile, dei doppi e delle simmetrie. È in questo registro che si attua l'identificazione narcisistico-speculare con l'altro da sé che rimanda al soggetto la propria immagine unificata (ne è prototipo la relazione diadica madre-bambino). Lacan sottolinea del resto il carattere narcisistico-illusorio della funzione dello specchio, giacché l'unificazione del soggetto attraverso l'immagine speculare-ideale è prodotta dall'infatuazione narcisistica del soggetto per la propria immagine e allo stesso tempo tale unificazione ha carattere illusorio perché non corrisponde alla reale maturazione del soggetto. L'immagine assume dunque una valenza «morfogena» (Sc: 185), cioè esercita un'azione formatrice sull'io che, nella sua genesi speculare, si rivela essere un derivato dell'immagine. In secondo luogo, la genesi speculare dell'io accentua la «lacerazione originale» (Sc I: 110) che separa il soggetto dalla sua proiezione ideale. L'unità illusoria che l'immagine speculare restituisce all'io è una «unità alienata» (Se II: 63) perché «l'essere umano non vede la sua forma realizzata, totale, il miraggio di se stesso, se non fuori di se stesso» (Se I: 175). In altre parole, nello stadio dello specchio il soggetto può certo individuarsi come un «io», ma ciò accade attraverso uno sdoppiamento, una disgiunzione tra l'io e l'altro, una lacerazione tra soggetto e io che fa del soggetto un essere strutturalmente alienato. L'immagine istituisce l'io, ma allo stesso tempo «aliena» il soggetto perché egli può definirsi come «io» solo identificandosi con un altro che gli restituisce una immagine ideale cui egli non arriverà mai a congiungersi. L'io si istituisce dunque attraverso una *alienazione immaginaria*. Già a questa altezza del pensiero lacaniano si profila in tal modo l'idea di un soggetto irrimediabilmente diviso che troverà successiva espressione nella celebre formulazione del «soggetto barrato».

Affinché il soggetto possa istituirsi come tale è tuttavia necessaria una

seconda identificazione che si attua attraverso l'accesso al *simbolico*, il cui luogo è l'*Altro* ("A"). Se l'*altro* (a) rappresenta il simile e il doppio, cioè l'estremità di una relazione che l'io stabilisce con un'immagine che lo duplica, l'*Altro* (A) rappresenta invece il luogo del *simbolico*, vale a dire l'ordine del Linguaggio e delle sue leggi che precedono il soggetto stesso. In tal modo l'alterità perde i suoi precedenti connotati psicologici e antropomorfi per coincidere con le leggi stesse del linguaggio e della cultura, cioè con un ordine sovraindividuale che, precedendo la nascita del soggetto stesso, lo predetermina e lo soggioga. Lacan approfondisce queste tematiche in particolar modo negli anni Cinquanta, in scritti come *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953), ma soprattutto nel *Seminario II* (1954-55) e *L'istanza della lettera* (1957), dove emerge il crescente influsso dello strutturalismo di Levi-Strauss e di Saussure. Già in *Funzione e campo*, che costituisce un testo di transizione tra il giovanile hegelismo (mediato dalla lezione di Kojève) e la successiva adesione allo strutturalismo, Lacan istituisce una stretta connessione tra ordine simbolico, linguaggio, Legge ed Edipo. L'idea centrale è che il linguaggio non sia una proprietà o una facoltà cognitiva che l'uomo conquista gradualmente; esso è invece inteso come «una rete così totale da congiungere prima ancora della nascita» (Sc: 272) l'uomo, che si trova così a essere predeterminato dal linguaggio stesso. Lacan giunge ad affermare, sulla scorta di Heidegger, che non è l'uomo a parlare il linguaggio, ma è il linguaggio che parla l'uomo. Il luogo dell'Altro, che coincide con il registro simbolico, si configura dunque come il luogo della Legge e del linguaggio intesi come istituzione culturale che precede e predetermina il soggetto. Lacan afferma in tal modo il primato e l'autonomia del *simbolico* per la costituzione del soggetto.

Di particolare rilevanza teorica risulta il saggio *L'istanza della lettera* in cui Lacan riprende e radicalizza la teoria del segno proposta da Saussure, che viene sostituita dal celebre algoritmo S/s . Le modificazioni apportate sono dense di conseguenze teoriche²⁴:

- invertendo il rapporto tra *significante* (S) e *significato* (s), Lacan intende affermare l'autonomia e la predominanza dell'ordine simbolico (il significante) sull'ordine immaginario (il significato).
- Scopercchiando l'ellisse presente nello schema di Saussure, Lacan vuole porre in evidenza la radicale separazione tra significante e significato, simbolizzata dalla barra divisoria, che sta a indicare l'irriducibilità del significato a un singolo significante. Lacan radicalizza così la teoria saussuriana dell'arbitrarietà del segno, con cui Saussure intendeva sottoline-

²⁴ Seguo qui da vicino Di Ciaccia, Recalcati 2000: 50 sgg.

are la dipendenza del segno dal sistema generale della lingua, accentuando la separazione tra significante e significato. Tale separazione sta a indicare come il significato non possa essere concepito come una “cosa” designata in modo esaustivo e univoco da un significante. Il senso si dà solo nell’articolazione tra i significanti, al di sotto della quale “scorre” il significato senza che questo possa “rapprendersi” in un qualche significato: «non c’è nessuna significazione che si sostenga se non nel rinvio ad un’altra significazione» (Se II: 492). È «nella catena significante che il senso insiste, ma [...] nessuno degli elementi della catena consiste nella significazione di cui è capace in quello stesso momento» (Se II: 497). È dunque la struttura stessa del linguaggio a far venir meno «l’illusione che il significante risponda alla funzione di rappresentare il significato» (Se II: 493): il senso è effetto “immaginario” della catena significante.

- L’insistenza sulla funzione separatrice della barra permette a Lacan di rileggere in termini strutturalisti la *rimozione* freudiana: il soggetto è diviso per effetto dell’azione stessa del significante poiché il significato non può essere colto, ma slitta costantemente sotto la catena significante. La barra che separa il significante dal significato si sposta così all’interno del soggetto a indicarne lo statuto di soggetto diviso (o “soggetto barrato”). È infatti l’azione stessa del significante a causare l’inconscio (come mostrato nello schema L) perché il linguaggio assoggetta il soggetto a un ordine che lo trascende e gli impone, proprio per l’eterogeneità che sussiste tra significante e significato, una radicale separazione tra ciò che egli può enunciare e il luogo (inconscio perché rimosso) da cui deriva quell’enunciazione. In tal modo l’inconscio si configura come il discorso dell’Altro: esso cessa di essere un “contenitore” interiore di pulsioni e si “esteriorizza” perché è prodotto dalle condizioni storico-culturali in cui viene a collocarsi il soggetto.

Come detto in precedenza, affinché il soggetto si istituisca propriamente come tale, egli deve andare incontro a una seconda forma di *alienazione*, non più *immaginaria* ma *simbolica*: deve cioè entrare a far parte del simbolico attraverso un’identificazione alienante con l’Altro. Questa funzione è svolta dall’Edipo che, per Lacan, è il principio normativo che struttura il mondo umano giacché incarna l’imporsi della cultura sulla natura. L’accesso al simbolico attraverso l’Edipo determina l’alienazione simbolica del soggetto poiché egli si istituisce come soggetto barrato e allo stesso tempo, attraverso il complesso di castrazione e la proibizione dell’incesto, pone dei limiti radicali alle sue richieste di godimento. Tuttavia l’ingresso nel simbolico ha anche indubbi vantaggi: come mostrato nello schema L, l’asse del

simbolico “spezza” l’asse dell’identificazione immaginaria, che è il regno del simile, del doppio e del sosia. In tal modo il soggetto, attraverso l’articolazione del linguaggio, è in grado di dare un volto relativamente stabile e comprensibile alla realtà, è in grado di collocarsi nello spazio e nel tempo sotto la “tutela” del *principium individuationis*. Allo stesso tempo, imponendo attraverso l’Edipo un limite alla propria richiesta di godimento, egli si istituisce come soggetto desiderante laddove il desiderio è da intendersi come desiderio dell’Altro, cioè come desiderio di riconoscimento simbolico da parte dell’Altro. In tal modo il soggetto realizza, proprio attraverso la mediazione della Legge, un compromesso tra «la normatività libidica» e la «normatività culturale» (Sc: 111) spezzando la gabbia immaginaria della relazione speculare che potrebbe condurre il soggetto alla psicosi o alla nevrosi. Tali patologie, secondo Lacan, sono infatti la conseguenza di un cattivo (o mancato) funzionamento dell’alienazione simbolica e di una permanenza del soggetto nel registro dell’identificazione immaginaria²⁵.

Se nel primo periodo della sua ricerca Lacan ha indagato il campo dell’immaginario e, con gli anni Quaranta e Cinquanta, ha progressivamente accentuato l’importanza del registro simbolico, è a partire dal *Seminario VII* che si attua una nuova svolta nella ricerca lacaniana, in cui l’accento è posto sul registro del reale. Lacan giunge infatti alla convinzione che non tutto è simbolizzabile attraverso il linguaggio. Il *reale* è ciò che sfugge a ogni denominazione e articolazione sistemica, è il luogo de *Das Ding*, l’oggetto perduto che indica una alterità ancor più radicale rispetto alle forme precedentemente analizzate.

Numerosi sono gli spunti lacaniani rintracciabili in *Spiegelland*. La metafora dello specchio, presente nella prosa in modo molto diffuso, costituisce un chiaro richiamo allo stadio dello specchio lacaniano. Ciò appare evidente in particolar modo in quei luoghi testuali in cui l’istituirsi della soggettività dell’io narrante è strettamente connessa all’immagine dello specchio. Si pensi al passo in cui l’io narrante, che ha disimparato a scrivere e parlare, appare dalla prospettiva del padre come «ein Ebenbild seiner selbst ohne Sprache, ein blinder Spiegel, eine Wasserfläche, die kein Bildnis zurückwirft» (Sp, 25). Chiari influssi lacaniani presenta anche la descrizione del «beschädigtes Sprechen» presente in *Spiegelland*. Il linguaggio paterno è visto come mezzo di dominio, come strumento di sottomissione alla Legge incarnata dalla «Ordnung des Vaters» (Sp, 34). Le tesi lacaniane

²⁵ Si veda a tal proposito Di Ciaccia, Recalcati 2000: 112-163.

vengono riprese fin nei dettagli nel resoconto che il medico effettua al padre nel tentativo di spiegare l'improvviso mutacismo del figlio:

das Kind spürt [...], daß die Sprache nicht allein die Ordnung des Vaters ausdrückt, sondern daß sie eine Ordnung ausdrückt, die über den Vater gestellt ist und nur durch ihn hindurchdringt, was den Vater, sobald er zu dem Kind zu sprechen beginne, als abwesend erscheinen lasse, ganz so, wie es sich selbst als abwesend erlebt, wenn es in die Welt des geordneten Sprechens gerät. Es fühlt sich also, habe er meinem Vater erklärt, durch die Sprache getäuscht und entzieht sich ihr, so wie man sich einer bestimmten Nahrung entzieht. Früher, ehe es in die Welt des Sprechens geraten war, muß es sich sicher gefühlt haben [...]. Die Worte aber drungen wie vergiftete Pfeile ins Fleisch, über sie hatte das Kind sich mitzuteilen und sein Inneres nach außen zu bringen, wo es den korrigierenden und beeinflussenden Blick des Vaters gab, der die Wirklichkeit des Kindes seiner Ordnung unterstellte. [...] In dieser Sprache, die keine identischen Inhalte vermitteln könne, gäbe es nur die Bestätigung oder den Ausschluß, und das Kind habe sich selbst ausgeschlossen [...]. (Sp, 35)

Il linguaggio del padre è il luogo dell'Altro, di un sistema impersonale che va al di là della mera *imago* paterna. Fin da bambino l'io narrante ha l'impressione

daß das Sprechen ein von außen beobachtetes, beeinflusstes und beherrschtes Sprechen war. Ich spürte, sobald Vater (oder Großvater, beispielsweise) sprach, daß nicht tatsächlich Vater (oder Großvater, beispielsweise) sprach, sondern daß etwas Fernes, Fremdes, Äußeres gesprochen hatte, etwas, das sich lediglich seiner (oder ihrer) Stimme bediente. (Sp, 26)

Tale ordine preesiste al soggetto, lo predetermina e lo plasma (si veda la presenza della metafora alimentare nel passo precedente) dal momento stesso in cui questi fa ingresso nell'ordine *simbolico* del linguaggio. Questo funziona secondo una logica fortemente dicotomica. Se l'immaginario è il luogo dei doppi e delle simmetrie, il simbolico è il luogo delle differenze²⁶: la lingua paterna si basa pertanto su un rigido meccanismo di inclusione/esclusione («Bestätigung oder [...] Ausschluß») che non ammette alternative. Il linguaggio (almeno quello quotidiano) richiede una totale adesione alle sue leggi e alle sue norme, o si è fuori da esso: *tertium non datur*.

²⁶ Riprendendo le teorie di Matte Blanco, si potrebbe dire che nel registro immaginario domina il principio di *simmetria*, in quello simbolico il principio di *asimmetria* (cfr. Matte Blanco 2000).

Nel resoconto del medico si pone inoltre l'accento su un altro tema lacaniano: quello della barra che separa il significante dal significato. Nel linguaggio paterno il nesso tra significante e significato appare totalmente arbitrario, esso pertanto non è in grado di comunicare alcun contenuto unitario poiché «das Mitgeteilte [...] ist etwas anderes als die Mitteilung» (Sp, 26). L'io narrante, nel cercare di comprendere la lingua paterna, afferma:

So konzentriere ich mich bald schon nicht mehr auf das Mitgeteilte, sondern auf das, was Mitgeteilte mitteilen wollte, das es zu erahnen und zu deuten und richtig herauszuhören galt und immer etwas anderes gewesen ist, etwas ein wenig anderes oder etwas sehr anderes oder etwas Gegenteiliges sogar. Ich hatte, empfand ich, immer dieses Andere zu verstehen, das sich auf eine mir unverständliche Weise den Wörtern entzog [...]. (Sp, 26)

Ritorna qui chiaramente l'idea lacaniana secondo cui il significato sfugge costantemente sotto la catena significante: il senso non si crea attraverso un'illusoria coincidenza tra significante e significato, ma si genera in modo immaginario nella catena significante.

Vi è infine un'ultima eco del pensiero di Lacan: il linguaggio paterno, così come viene descritto, è causa dell'alienazione della soggettività stessa, condizione denunciata chiaramente dall'io narrante al termine di *Spiegelland* (Sp, 157). Al termine della sua opera l'io narrante deve infatti constatare il carattere fondamentale *eteronomo* e alienato della soggettività a causa del linguaggio.

Alla luce delle teorie lacaniane si potrebbe affermare che in *Spiegelland* l'opposizione alla «Welt der Väter» può essere letta come un rifiuto, da parte dell'io narrante, di identificarsi con la figura paterna rinunciando così a entrare nell'ordine simbolico. La feroce conflittualità con il padre potrebbe essere interpretata come una sorta di Edipo non risolto²⁷. Questo porterebbe a un rifiuto dell'ordine simbolico e a una conseguente regressione nel registro dell'immaginario. Si tratta di un fenomeno che Lacan chiama “forclusione del *Nome-del-Padre*” ed è causa principale della psicosi, cui potrebbero essere ricondotti, per certi versi, alcuni comportamenti dell'io narrante, quali le ideazioni suicidarie e il blocco linguistico, o i frequenti riferimenti a una «Krankheit [...] der Gedanken» (Sp, 129) causata dal linguaggio. Venendo a mancare il piano del simbolico, il soggetto torna

²⁷ Brockmann nota come l'io narrante, inizialmente abbandonatosi a una condizione di mutismo in opposizione al padre e al nonno, alla fine si serva del linguaggio per contrapporsi a un padre divenuto ormai *sprachlos*: «it would not be an exaggeration to say that the novel ends with the linguistic castration of the narrator's father» (Brockmann 1999: 97).

a essere prigioniero del cerchio narcisistico che lo imprigiona alla sua immagine. Il campo della soggettività si riduce alla propria immagine speculare, al proprio doppio, e sotto il segno del doppio si pone la scrittura stessa: «Doch sobald ich ins Erzählen geriet und meine Geschichte, um sie zu verstehen, in die Vergangenheit holte, kam mir eine zweite und dennoch zu mir gehörende Person wie aus der Zukunft entgegen [...]» (Sp, 157). Il progetto narrativo, che doveva fare chiarezza sul mondo dei padri e liberare definitivamente il soggetto dal dominio paterno, istituendolo così come soggettività autonoma, non può far altro che restituire narcisisticamente all'io narrante la propria immagine, il proprio doppio, in cui paradossalmente egli non si riconosce. Non è del resto un caso che l'unica immagine fotografica presente nella prosa a livello *paratestuale* sia un ritratto dello stesso Drawert, ciò a indicare la logica narcisistico-identificatoria che è sottesa alla scrittura autobiografica.

Mancando la dimensione dell'Altro, del riconoscimento da parte del Padre, la parola non si iscrive in una dialettica intersoggettiva, ma produce «una significazione che fundamentalmente non rinvia a null'altro che a se stessa, che resta irriducibile» (Se III: 39). Chiuso nella gabbia della rappresentazione speculare, l'io narrante non è in grado di articolare la realtà se non da una prospettiva fortemente narcisistico-soggettiva e ciò spiega, a livello narrativo, la focalizzazione fortemente soggettiva che, come già detto più volte, caratterizza la prosa. Il soggetto non è in grado di dare volto, come accadrebbe invece nel registro simbolico, alla realtà per mezzo di una rete relativamente stabile e controllabile di segni: egli si trova al contrario immerso in una significazione che può solo rimandargli il proprio volto come un riflesso, in cui tuttavia non si riconosce. Egli si trova così chiuso nel mondo della rappresentazione prodotta da un linguaggio che, creando una illusoria *Ersatzwirklichkeit*, rinvia solo a se stesso e pertanto, afferma Lacan, fa «muro» a ogni forma oggettiva di conoscenza: «È a partire dall'ordine definito dal muro del linguaggio che l'immaginario prende la sua falsa realtà, che è pur sempre una realtà verificata» (Se II: 310). È nel «muro del linguaggio» che si oggettiva la relazione immaginaria tra il *moi* e *a'* indicato nello schema L. Il linguaggio fa «muro» perché esso è il luogo dell'illusione rappresentativa, illude il soggetto di poter rappresentare qualcosa per qualcuno, fornisce l'illusione che vi sia qualcosa oltre il linguaggio stesso.

Nota Bibliografica

Th. W. Adorno, M. Horkheimer 1997, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi.

- H. L. Arnold (ed.) 1990, *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*, «Text-Kritik».
- M. Bastianelli 2008, *Oltre i limiti del linguaggio. Il kantismo nel Tractatus di Wittgenstein*, Milano, Mimesis.
- J. Baudrillard 1984, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.
- J. Baudrillard 1991, *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Milano, SugarCo.
- Bernsmeier 1994, *Das Motiv des Sprachverlusts in der deutschen Gegenwartsliteratur*, «Muttersprache», 104 (1994), pp. 18-33.
- M. Borch-Jacobsen 1999, *Lacan: il maestro assoluto*, Torino, Einaudi.
- G. Bottiroli 2002, *Jacques Lacan: arte, linguaggio, desiderio*, Bergamo, Sestante.
- G. Bottiroli 2008, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi.
- S. Brockmann 1999, *Literature and German Reunification*, Cambridge, Cambridge University Press.
- P. Casalegno 2003, *Filosofia del linguaggio*, Roma, Carocci.
- C. Cosentino 1994, *Der blinde Spiegel der Sprachnot*, «Germanic Notes and Reviews», 25 (2), pp. 1-3.
- C. Cosentino 1999, «*Ich komme nirgendwo her ... // wie es weitergeht, weiß ich nicht*»: Ortswechsel und Nirgendwo in Kurt Drawerts Lyrikband, «Neophilologus» (83), pp. 121-131.
- S. Costagli, M. Galli (eds.) 2010, *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, München, Fink.
- B. Damerau 1996, *Das Übliche und das Eigenwillige: wie steht es mit der Sprachskepsis?*, «Studia Theodisca», 3, pp. 53-76.
- F. D'Agostini 2011, *Introduzione alla verità*, Torino, Bollati Boringhieri.
- I. Denneler 2005, «*Kurt Drawert – melancholischer Grenzgänger, Sprachskeptiker, Zeit-Seismograph*», «Wirkendes Wort», 55 (3), pp. 465-479.
- A. Di Ciaccia, M. Recalcati 2000, *Jacques Lacan: un insegnamento sul sapere inconscio*, Milano, Bruno Mondadori.
- K. Drawert 1987, *Zweite Inventur*, Aufbau-Verlag, Berlin.
- K. Drawert 1989, *Privateigentum*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- K. Drawert 1996, *Wo es war*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp.
- F. Eigler 2005, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin, Schmidt.
- P. Frascolla 2000, *Il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein: introduzione alla lettura*, Roma, Carocci.
- A. Geier 2008, *Bildgedächtnis und Bildkritik in der deutschsprachigen Prosa seit 1945 (H. Böll, A. Duden, K. Drawert, U. Hahn)*, «Oxford German Studies», 37 (2), pp. 270-291.
- D. Götttsche 1997, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- A. Herzog 1994, *Erinnern und Erzählen. Gespräch mit Kurt Drawert*, in *Neue Deutsche Literatur*, 42, pp. 63-71.

- M. B. e J. Hintikka 2001, *Indagine su Wittgenstein*, Bologna, Il Mulino.
- H. von Hofmansthal 1991, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, BUR.
- S. Horstkotte 2009, *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln, Böhlau Verlag.
- C. Jopp 2000, *Spiegelbild der Unentrinnbarkeit: Kurt Drawerts «Spiegelland. Ein deutscher Monolog»*, Bergen, Germanistisches Institut, Universität Bergen.
- D. Kenosian 2000, *The Pain in the Mirror: Reflections on East German Identities in Kurt Drawert's «Spiegelland»*, in U. E. Beitter (ed.), *Literatur und Identität. Deutsch-deutsche Befindlichkeiten und die multikulturelle Gesellschaft*, New York, Lang, pp. 97-112.
- J. Lacan 2001-, *Il Seminario*, Torino, Einaudi.
- J. Lacan 1974, *Scritti*, Torino, Einaudi
- D. Marconi (a cura di) 1997, *Guida a Wittgenstein*, Bari, Laterza.
- I. Matte Blanco 2000, *L'inconscio come insieme infinito: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi.
- C. Murath 1995: *Beschädigtes Sprechen und eloquentes Schweigen – Anmerkungen zu Kurt Drawerts deutschem Monolog Spiegelland*, in O. Durrani (ed.), *The New Germany. Literatur and Society after unification*, Sheffield, Academic Press, pp. 381-94.
- I. F. Roe 2000, *The “Wende” and the overcoming of “Sprachlosigkeit”?*, in I. F. Roe (ed.), *Finding a Voice: Problems of Language in East German Society and Culture*, Amsterdam, Rodopi, pp. 55-74.
- A. Rota 2007, *Sprachreflexion dopo la caduta del Muro: Christa Wolf e Kurt Drawert, «Jacques e i suoi quaderni»*, 48/2007, pp. 175-189.
- A. Rota 2009, *«Mein Standort [ist] in dieser “neuen” Zeit zu unbestimmt [...], um ihn in Worte fassen zu können». Literarische Sprachreflexionen nach der Wende, am Beispiel von Christa Wolf und Kurt Drawert, «Studia Theodisca»*, XVI (2009), pp. 9-26.
- A. Rota 2010, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, Trento, Università degli Studi di Trento.
- J. Serke 1998, *Zu Hause im Exil. Dichter, die eigenmächtig blieben in der DDR*, München, Piper.
- Th. von Steinaecker 2007, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, transcript, Bielefeld.
- Steutzger 2001, *„Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur“. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*, Freiburg, Rombach.
- A. Tagliapietra 2008, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- D. Tarizzo 2003, *Introduzione a Lacan*, Bari, Laterza.
- L. Wittgenstein 1998, *Tractatus Logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi.

* * *

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!
We consider scholarly essays written in German, English, Italian,
French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to the Editor:

fausto.cercignani@unimi.it or fausto.cercignani@gmail.com.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#)
and be accompanied by a short abstract in English (about 500-
600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994 as an international yearbook
devoted to the study of German culture and literature.

For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition