# studi germanici

(nuova serie) Anno XLIV, 1, 2006



Istituto Italiano di Studi Germanici

Direttore Responsabile: PAOLO CHIARINI
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

---

**sommario**



**note – rassegne – profili**



**recensioni**

# AVVERTENZA

I contributi di Ulrich Gaier, Stefano Poggi, Marco Rispoli e Maurizio Pirro riproducono alcune relazioni e interventi al convegno "Riflessioni sul pensiero multiplo di Herder", organizzato dall'Istituto Italiano di Studi Germanici in collaborazione con l'Alexander von Humboldt-Stiftung e il Centro Italo-Tedesco di Villa Vigoni (Roma, Villa Sciarra, 29-30 settembre 2004). Il convegno era dedicato al ricordo di Valerio Verra, il maggiore studioso e interprete italiano del pensiero di Herder nonché amico e prezioso collaboratore dell'Istituto.

I contributi di Jean-François Goubet, Sabine Röhr e Violetta L. Waibel riproducono le relazioni lette nella seduta conclusiva del "III convegno internazionale su Karl Leonhard Reinhold" (Roma, Villa Sciarra, 9 ottobre 2004), realizzato dalla Facoltà di Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza" in collaborazione con l'Istituto Italiano di Studi Germanici e l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, e con il patrocinio della Fritz Thyssen-Stiftung.

Il saggio di Anna Fattori appare in coincidenza con il cinquantesimo anniversario della scomparsa di Robert Walser.

# HERDERS "SYMPHILOSOPHIE"

*von* ULRICH GAIER

Der Ausdruck "Symphilosophie" wird von den Jenaer Romantikern, die ihn einführten, symphilosophisch, das heißt komplementär bestimmt. Friedrich Schlegel verwendete den Begriff, den er für die einzigartige Form des gemeinschaftlichen Denkens im Kreis der Freunde erfand, für die Ergänzung entgegengesetzter Richtungen in Philosophie oder Poesie:

Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie oder Sympoesie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltnes mehr wäre, wenn mehrere sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten. Oft kann man sich des Gedankens nicht erwehren, zwei Geister möchten eigentlich zusammengehören, wie getrennte Hälften, und nur verbunden alles sein, was sie könnten. [...] Jean Pauls groteskes Talent und Peter Leberechts phantastische Bildung vereinigt, würden einen vortrefflichen romantischen Dichter hervorbringen[1].

In Novalis' Sammlung *Blüthenstaub* mischt Friedrich Schlegel ein Fragment ein, in dem es um den Wechsel von absolutem Verstehen und absolutem Nichtverstehen in der philosophischen Freundschaft wie auch im symphilosophischen Umgang mit sich selbst geht[2]. Schon in der "Vorerinnerung" des «Athenäums» ist das Ziel die «Verbrüderung der Kenntnisse und Fertigkeiten, um welche sich ein jeder von uns an seinem Teile bewirbt», um «möglichster Allgemeinheit» nahezukommen[3]. Diese Verbrüderung ist nicht selbstverständlich und einfach, denn «die Philosophen, welche nicht gegeneinander sind, verbindet gewöhnlich nur Sympathie, nicht Symphilosophie»[4]. Besonderer Aufmerksamkeit bedarf die Form, in der der Prozeß der Symphilosophie angestoßen wird. Schlegel vergleicht das erklärende oder beweisende Verfahren in der Schulphilosophie mit einem feindlichen militärischen Akt: «auch in den Wissenschaften besetzt man erst ein Terrain, und beweist dann hinterher

[1] «Athenäum». Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, ausgew. und bearb. von C. Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1969, Bd. 1, S. 122.
[2] *Ebd.*, S. 54.
[3] *Ebd.*, S. 7.
[4] *Ebd.*, S. 118.

sein Recht daran»[5]. Der Gegensatz zu diesem Verfahren ist das Fragment, das nur für sich zu sein scheint und doch unendlich reizvoll ist:

Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel[6].

Was diesen ambivalenten Zustand bewirkt, ist der behauptende Stil:

Der kategorische Stil der Gesetze der zwölf Tafeln und die thetische Methode, wo die reinen Fakta der Reflexion ohne Verhüllung, Verdünnung und künstliche Verstellung wie Texte für das Studium oder die Symphilosophie dastehen, bleibt der gebildeten Naturphilosophie die angemessenste. Soll beides gleich gut gemacht werden, so ist es unstreitig viel schwerer behaupten als beweisen[7].

Die Aufstellung eines individuellen Denkresultats, das in seiner Darstellung die Herkunft aus, die Beziehung zu, den Widerspruch gegen die Meinung anderer oder den kulturellen, wissenschaftlichen, philosophischen Konsens fiktiv verweigert und jede dieser Beziehungen als verletzenden Stachel nach draußen richtet, muß Widerspruch und Diskussion generieren. Partner werden Gegenthesen aufstellen, Begründungen einfordern und selber liefern; der unabschließbare Ergänzungsprozeß des Fragments führt sozusagen von der atomaren zur molekularen Behauptung, die dann wieder den fiktiv apodiktischen, in Wahrheit konjektural hypothetischen Charakter trägt, potentielle Symphilosophen anzieht und zum komplementären Widerspruch reizt. Ganz ähnlich schreibt Novalis:

Der Buchstabe ist nur eine Hülfe der philosophischen Mittheilung, deren eigentliches Wesen in Erregung eines bestimmten Gedanckengangs besteht. [...] Der ächte Lehrer ist ein Wegweiser. Ist der Schüler in der That wahrheitslustig, so bedarf es nur eines *Wincks*, um ihn finden zu lassen, was er sucht. Die Darstellung der Philosophie besteht demnach aus lauter Themas — aus Anfangssätzen — Prinzipien. [...] Ächtes *Gesammtphilosophieren* ist also ein gemeinschaftlicher Zug nach einer geliebten Welt — bey welchem man sich wechselseitig im vordersten Posten, welcher die meiste Anstrengung gegen das widerstrebende Element, worin man fliegt, nötig macht, ablößt[8].

Das Gesamt- oder Symphilosophieren hat hier zunächst nicht den Charakter des Gegendenkens wie bei Schlegel, sondern das Nachdenken im Sinne eines Schüler-Lehrer-Verhältnisses. Aber wenn der Schüler auf-

[5] *Ebd.*, S. 113.
[6] *Ebd.*, S. 137.
[7] *Ebd.*, S. 113.
[8] *Novalis Schriften*, II. Band (= *Das philosophische Werk* I), hrsg. von R. Samuel in Zusammenarbeit mit J. Mähl und G. Schulz, Stuttgart 1960, S. 522.

geholt hat, kann er mit dem Lehrer in der vordersten Position abwechseln und wetteifern. Einen neuen Aspekt des Begriffs und Prozesses der Symphilosophie deckt Novalis mit folgender Notiz auf:

Die Möglichkeit der Philosophie beruht auf der Möglichkeit, Gedanken nach Regeln hervorzubringen — wahrhaft gemeinschaftlich zu denken (Kunst zu symphilosophieren). Ist gemeinschaftliches Denken möglich, so ist ein großer gemeinschaftlicher Wille, die Realisierung großer neuer Ideen möglich[9].

Selbstregulierung und Selbstorganisation macht das Denken unabhängig von Zufällen und Einfällen, ermöglicht die vollständige Konstruktion und Exhaustion eines gegebenen Problems und bindet den mitdenkenden Partner in einen Vollzug ein, den er antizipierend, kritisch und lustvoll begleitet und in dem er in Kenntnis des Gesamtvollzugs Projektteile übernimmt. Die wichtigste dieser Selbstanweisungen des Denkens nennt Novalis «krumme Regel» oder «Konstruktionslehre des schaffenden Geistes»; es handelt sich dabei, wie ich nachweisen konnte[10], um die von Herder sogenannte «Schöpfungshieroglyphe», die Novalis vor allem in seinen Dichtungen anwendet, übrigens auch Friedrich Schlegel im *Gespräch über die Poesie* und in der *Meister*-Rezension. Man wird im Vergleich zwischen Schlegels und Novalis' Begriff von Symphilosophie einwenden, bei Novalis fehle der Aspekt des Komplementären, durch die Verbindung von Widersprüchen sich Aufstufenden und einer enzyklopädischen Totalität entgegen Wachsenden. Aber die erschöpfende Vollständigkeit, die geregelte Erzeugung von Widersprüchen und ihrer Verbindung sind wie in dem aus der Schöpfungshieroglyphe abgeleiteten dialektischen Dreischritt Hegels — ebenfalls einer Selbstorganisation und -regulierung des Geistes — in der Konstruktionslehre als Anweisung enthalten. So liegen die geringen Differenzen zwischen Schlegel und Novalis in der Betonung des pädagogischen Aspekts bei Novalis und dem Wunsch Schlegels, nur mit denen zu symphilosophieren, «die à la hauteur sind»[11].

[9] *Ebd.*, S. 558 f.

[10] U. GAIER, *"Krumme Regel". Novalis' "Konstruktionslehre des schaffenden Geistes" und ihre Tradition*, Tübingen 1970.

[11] «Athenäum» (Anm. 1), S. 150.

*Symphilosophische Formen bei Herder*

Der Umweg über die Symphilosophie der Jenaer Romantiker war sinnvoll, denn nun kann ich nachweisen, daß Herder wenn nicht das Wort, so doch Begriff und Verfahren vorwegnahm. Einer der ersten überlieferten Texte Herders ist die *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose*, ein kleiner Aufsatz, der sich mit zwei Themen aus Hamanns *Aesthetica in nuce* befaßt, die ja den Untertitel *Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose* trägt. Am Ende seiner Abhandlung beurteilt Hamann seinen eigenen Darstellungsstil:

> Der Rhapsodist hat gelesen, beobachtet, gedacht, angenehme Worte gesucht und gefunden, treulich angeführt, gleich einem Kaufmannsschiffe seine Nahrung weither geholt, und von ferne gebracht[12].

Herder, der freche Schüler des Rhapsodisten, geht auf jedes der Verdienste einzeln ein: der Rhapsodist habe gelesen, aber an ganz unbekannten und unzugänglichen Orten; er habe beobachtet, aber überall nur Ameisen und Winzigkeiten; er habe gedacht, sein Gedanke zerstöre ganze Systeme, aber verborgen wie ein Lichtstrahl in einer *camera obscura*; seine Wissenschaft sei «ein Tintflecken auf Löschpapier, wohin unzählige *Lettern* zusammengeflossen sind»; er habe angenehme, aber zu stark gewürzte Worte gebraucht; er habe treulich angeführt, aber seine Zitierungen blieben wegen der unmittelbaren Beziehung auf seine Autorschaft immer rätselhaft; er habe gleich einem Kaufmannsschiff seine Nahrung weit her geholt, aber nicht ausgepackt, und «unausgepackte Gedanken vermodern»[13]. Ich habe Hamanns Schreibart als «semantische Hieroglyphe» bezeichnet[14]; in der Tat spricht er von «mikroskopischen Wäldchen»[15] und vergleicht seinen Stil mit dem «Knäuel vortreflicher Begriffe», der mit dem Wort von der «Hebammenkunst» des Sokrates gegeben sei[16]. Dieser Begriff besagt vor allem, daß Sokrates nicht lehrt, sondern «blos der Arbeit der Mutter und ihrer zeitigen Frucht zu Hülfe kommt, und beyden Handreichung thut»:

[12] J.G. HAMANN, *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, hrsg. von S.-A. Jørgensen, Stuttgart 1968, S. 147.

[13] J.G. HERDER, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985-2002, Bd. 1, S. 38 f. (künftig FHA).

[14] U. GAIER, *Hamanns und Herders hieroglyphische Stile*, in *Johann Georg Hamann Autor und Autorschaft*, hrsg. von B. Gajek, Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 177-196.

[15] HAMANN, *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Anm. 12), S. 13.

[16] *Ebd.*, S. 29.

Wie der Mensch nach der Gleichheit Gottes erschaffen worden, so scheint *der Leib eine Figur oder Bild der Seelen* zu seyn. Wenn uns unser Gebein verholen ist, weil wir im Verborgenen gemacht, weil wir gebildet werden unten in der Erde; wie viel mehr werden unsere Begriffe im Verborgenen gemacht, und können als Gliedmassen unsers Verstandes betrachtet werden. Daß ich sie Gliedmaßen des Verstandes nenne, hindert nicht, jeden Begriff als eine besondere und ganze Geburt selbst anzusehen[17].

Der Begriff ist also individuelles Organ des Verstandes, familienähnlich mit den Begriffen anderer Menschen wie die Gliedmaßen unserer Leiber, der Bewegung in der Welt dienend wie sie, aber genauso wenig lehrbar wie diese im Mutterleib bildbar sind. Der Sokrates Hamann tut also nichts, als daß er die Geburt und Bildung der individuellen Organe wie die Hebamme unterstützt. Seine Ironien sind gewissermaßen Stacheln dieses Igels, die den Leser zur Berichtigung der rhetorisch ironischen Falschbehauptung oder des tiefsinnigen sokratischen Eingeständnisses des Nichtwissens bringen; stachelige Angriffe und apodiktische Behauptungen reizen zum Widerspruch und Gegenangriff. Hamanns bevorzugtes maieutisches Verfahren ist aber der «Knäuel vortreflicher Begriffe», eine semantische Verdichtung wie etwa der Begriff *nux* in der *Aesthetica in nuce*, der die Kleinheit, die Samenhaftigkeit, das Verhältnis von Kern und Schale sowohl in Text und Stil der Abhandlung wie auch inhaltlich hinsichtlich der Ästhetik betrifft, zu schweigen von den intertextuellen Anspielungen auf Schönaichs *Ganze Ästhetik in einer Nuß* und auf die pseudo-ovidische Elegie *Nux*, zu schweigen auch von den Bedeutungs-Beiträgen im Untertitel mit den Begriffen «Rhapsodie», «kabbalistisch» und «Prose». Da Hamann sich keinesfalls immer als Lehrer aufspielen will, sind seine Texte meist an bestimmte Adressaten gerichtet, mit denen er sich oft polemisch auseinandersetzt. Hier kann man beobachten, wie Hamann die Hebammenkunst mit sich selbst ausübt: durch den Bezug auf den Adressaten und dessen individuelle Begriffe bildet die Anredesituation in Hamann neue Begriffs-Gliedmassen für genau dieses Gespräch aus, die dann in die Schrift geboren werden — Zeugnisse einer in situativer Symphilosophie entstehenden gemeinsamen Vernunft, ihrer Begriffe und ihrer Sprache.

Herders Kritik an Hamanns *Aesthetica* betrifft nicht dessen Überzeugung von dem erst im symphilosophischen Gespräch wehenden gemeinsamen Geist, der dem Verstand der Beteiligten erst neue Gliedmassen gibt, wohl aber betrifft die Kritik das beschriebene Verfahren

[17] *Ebd.*

Hamanns, den Leser durch Ironie, Angriff, unauflösbare Privatheit und Mikrologie, hochverdichtete Semantik und Anspielungsdichte zugleich zu reizen und fernzuhalten — die Kommentare zu Hamanns Texten übersteigen deren Umfang um ein Vielfaches. Mit dem Verhältnis zwischen Leibniz und Wolff, das auch Friedrich Schlegel wieder verwendet und das auf die Analysen Georg Bernhard Bilfingers zurückgreift, verteidigt Herder eine andere Methode der Herstellung gemeinsamen Geistes. Er schließt seine *Dithyrambische Rhapsodie* mit einer Anrede an Hamann:

> Kurz! o Philolog! du, und dein Buch, ist eine heilige Hieroglyphe, aus der vielleicht ein blinder Homer, oder ein dummköpfichter Plato das Geheimnis der schönen Kunst hervorlangen wird; aber siehe da! nicht vom Leibnizischen Columb, der hier eine Insel und da eine Insel entdeckte; sondern vom Wolfischen Amerikus der auf festes Land trat, bekam die neue Welt den Namen. (FHA 1, 39)

Schlegel lobte später wieder Leibniz: «Es gibt Demonstrationen die Menge, die der Form nach vortrefflich sind, für schiefe und platte Sätze. Leibniz behauptete, und Wolf bewies. Das ist genug gesagt»[18]. Herder aber schuf statt der semantischen Verdichtung Hamanns, die die von Schlegel später gepriesene Unverständlichkeit erzeugt, syntaktische Hieroglyphen[19], mit denen es ihm gelang, den «einsylbichten Blitz» Hamanns[20] in die Zeit zu entfalten, ohne in seinem Diskurs in Wolffsche Demonstration zu verfallen und ohne, wie Hamann sagte, «die *Poesie* eines *Originalgedankens* in die flüssige Prose der Coffeekreyse und Spieltische» zu verwässern[21].

Herders syntagmatisches Verfahren ist im Adressatenverhältnis sogleich am Titel der besprochenen Schrift abzulesen: *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose.* Mit seinem Text bezieht er sich intertextuell fort- und gegenschreibend und zugleich kritisch rühmend auf Hamanns *Aesthetica in nuce* zurück: er wage es, «die Aesthetik in der Nuß zu entklauben, wie man die herkulanischen Pergamente aufrollt» (*ebd.*, 30) — damit spielt er auf die den damaligen Archäologen kaum lösbare Aufgabe an, die in Herculaneum gefundenen verklebten Buchrollen wieder lesbar zu machen. Seine Schrift ist die archäologisch-philologisch-hermeneutische Befassung mit Hamanns Schrift, er versteht sich als Leser Hamanns, den dessen «heilige Hiero-

[18] «Athenäum» (Anm. 1), S. 113.

[19] Vgl. den in Anm. 19 genannten Aufsatz.

[20] HAMANN, *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Anm. 12), S. 121.

[21] J.G. HAMANN, *Sämtliche Werke.* Historisch-Kritische Ausgabe, hrsg. von J. Nadler, Bde. I-VI, Wien 1949-1957, Bd. II, S. 94.

glyphe» zum Nachdenken gebracht hat, der mit den gewonnenen, oft direkt zitierten Begriffs-Gliedmaßen gewissermaßen zu gehen versucht und dabei positive und negative Erfahrungen macht. Am Ende steht der Entschluß, ein Amerigo Vespucci zu sein, den amerikanischen Kontinent — hier die Ästhetik — zu betreten, ihm seinen Namen zu geben und die Hamannsche Inselwelt in einen ganzen Kontinent einzubeziehen. Am Ende ruft er mit einem lateinischen Vers aus: «Steht der Siegespreis da in der Mitte? Wer kann, soll ihn rauben!!!» (*ebd.*, 39). Aus der Einsicht heraus, daß nach Hamanns Lehre zwar «Poesie [...] die Muttersprache des menschlichen Geschlechts» ist[22], daß aber «unser *bürgerliches* Volk, die Antipoden der *Menschheit*, [...] seine Muttersprache verlernt» hat und «unsere Prose [...] der Knechtschafts Stab und die Kette der Verkaufung aus dem Hause der Mutter in das Egypten der Hagar» ist (*ebd.*, 31), kann Herder nicht ursprünglich und poetisch zu reden versuchen. Meint Hamann, gedanklich und sprachlich die Zeit und Kulturgeschichtsentwicklung seit der Vertreibung aus dem Paradies negieren und mit semantischen Hieroglyphen annihilieren zu können, so ist sich Herder des prosaischen, vom Nützlichkeitsinteresse, der Rationalität und Diskursivität beherrschten bürgerlichen Denkens der Zeitgenossen bewußt, die er demgemäß aus der Prosa ihres Alltags wieder zur «Menschheit» zurückführen will, deren «Antipoden» sie geworden sind.

Es ist dieses Bewußtsein der Geschichtlichkeit der Zeitgenossenschaft und des eigenen Denkens, das Herder zunächst seine Vorgänger, sich selbst und seine Leser in die Kette der Kultur, der Tradition, der Texte und Zeichen stellen läßt, die im Prinzip bis zu den Anfängen zurück und bis ans unabsehbare Ende in die Zukunft reicht. Intertextualität ist zwar längst Praxis, aber Herder ist der erste, der auf sie als Hieroglyphe der Geschichtlichkeit in der Performanz des Schreibens und Lesens eigens hinweist: deshalb gleich anfangs die Rhapsodie über die Rhapsodie, die zum Rückbezug des Schreibers und Lesers auf den benannten Prätext aus der Vergangenheit auffordert und auf das Projekt einer großen zusammenhängenden Ausarbeitung in der Zukunft hinweist. Der Moment des Schreibens, die Person des Schreibers sind zwar etwas für sich, aber zugleich Glieder in der Kette der Kultur, die weit hinter Hamann zurückreicht und über Herder hinausgehen wird, die aber ohne diese Antwort und projektive Rede Herders abgerissen oder in andere Richtung gegangen wäre. Hamann, Herder, alle vorher und nachher sind symphilosophisch miteinander durch diese Kette verbunden, antworten,

[22] HAMANN, *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Anm. 12), S. 81.

sind und machen Kommende verantwortlich für die Verwirklichung ursprünglichen und endzeitlichen Geistes. Dieses Denkmodell arbeitet Herder dann in der Bückeburger Geschichtsschrift mit dem Konzept des «Gangs Gottes unter die Nationen» oder «Gangs Gottes über die Nationen» (FHA 4, 87 f.) für die Kultur überhaupt aus[23].

Herders Fragmente *Über die neuere deutsche Literatur* spielen durch Ähnlichkeit des Titels auf die berühmte Wochenschrift *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1759-1765) an und betonen im Untertitel eigens: *Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend.* Indem er sich in die Kontinuität dieses Werkes stellte, dessen wichtigste Beiträger Nicolai, Lessing, Abbt er trotz ihrer Anonymität richtig erkannt hatte, sicherte er sich einerseits die Aufmerksamkeit dieser berühmtesten Kritiker unter den Zeitgenossen und konnte beim Publikum auf das Interesse rechnen, das den *Literaturbriefen* gegolten hatte. Die Verkaufsstrategie, mit der Herder «ein Liefländisches Phönomenon mit mehr Sonderbarkeit in die Litteraturcirkel zu Berlin einzuführen» gedachte, wie er Hamann gestand[24], ging auf; Herders anonym herausgegebenes Werk wurde zum Grundbuch der neuen Literaturästhetik. Andererseits ging es Herder um mehr. Zunächst wollte er diesem für die Literaturkritik und Geschmacksbildung theoretisch und praktisch grundlegenden Werk «ein Denkmal seiner Verdienste» setzen (FHA 1, 163), dann aber durch tendenziell systematische Ordnung den nach seiner («irrigen»)[25] Vermutung in den Briefen verborgenen Plan einer Ästhetik herausarbeiten:

> Ich sammle die Anmerkungen der Briefe, und erweitere bald ihre Aussichten, bald ziehe ich sie zurück, oder lenke sie seitwärts. Ich zerstücke und nähe zusammen, um vielleicht das bewegliche Ganze eines Pantins [Hampelmanns] zu verfertigen. Dazu habe ich die Freiheit, wie ich glaube: denn wenn die Briefe sich durch das Fruchtland anderer Wege bahnten, so kann ich ja zum Vorteil des Besitzers diesen Weg wieder überpflügen [...]. Wenn sie hie und dort im Meere Inseln entdeckten: so kann ich ja nach dem festen Lande umherschauen. (FHA 1, 165)

Wieder erscheint hier die Allegorie von den Inseln und dem Festland, und Herders Schrift ordnet tatsächlich, von Zitaten aus den *Literaturbriefen* ausgehend, seine Beilagen nach einem klaren Plan, der die vermutete Systematik der literaturästhetischen und -kritischen Argumenta-

[23] Vgl. U. GAIER, *Johann Gottfried Herder (1744-1803), "Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit" (1774)*, in «KulturPoetik», 1 (2004), 4, S. 104-115.

[24] Brief vom 5. September 1767, in J.G. HAMANN, *Briefwechsel*, hrsg. von W. Ziesemer und A. Henkel, Wiesbaden 1955 ff., Bd. 2, S. 401.

[25] Nicolai an Herder, 19. November 1766.

tion erst erzeugt. Schon am Titel wird aber Herders Bearbeitungsziel deutlich: Während die *Literaturbriefe* Werke auch ausländischer Literaturen besprachen und unter einem weiten Literaturbegriff Texte aus verschiedenen Disziplinen einbezogen, konzentriert Herder sich auf «schöne Literatur», vor allem aber auf deutsche Nationalliteratur, weil ihm die Zurückführung der bürgerlichen europäischen Zeitgenossen zur Menschheit bei den Deutschen aufgrund ihrer kulturellen und sprachlichen Entwicklung eher möglich schien als bei den Franzosen, ja selbst bei den kulturell und politisch mehr und mehr in den Vordergrund tretenden Engländern. Herder führt also das gegenüber Hamann entworfene Projekt einer umfassenden Literaturästhetik hier weiter und tritt damit sozusagen in seiner individuellen Autorschaft in eine Traditionskette ein, die er dann wenige Jahre später in den *Kritischen Wäldern* weiterführen sollte. Die Gewährsmänner, deren bahnbrechendes Werk er mit seinen "Beilagen" fortsetzt, sind die «Schutzengel der Literatur» Lessing, Abbt, Nicolai und, weit zurückgreifend, Tacitus mit seinem Dialog *De oratoribus*. Mit dem Begriff des Fragments, der prominent und für abhandelnde Texte innovativ[26] im Titel steht (*Erste Sammlung von Fragmenten*) — MacPherson hatte mit seinen *Fragments of Ancient Poetry* (1760) das poetische Fragment eingeführt —, lud Herder seine Leser zur Vervollständigung ein: er wolle das «Gemälde» «von der Literatur meines Vaterlandes» nur «im Schatten entwerfen» (FHA 1, 165), als Skizze oder Schattenriß anlegen, und ruft dann aus:

> Wo ist nun ein hundertäugiger Argus, um dies alles zu übersehen? Wo ein Briareus mit hundert Händen, um es auszuführen? Und wo ein Gesetzgeber, wider den auch die eigensinnigen Genies, die ziegenbärtigen Grammatiker, und der Pöbel von Übersetzern und Systemschreibern keine Widerrede hätte? [...]
> Da dies Werk für *einen* nicht ist, so teile man die Arbeit, oder den Plan. (*Ebd.*, 171)

Man erkennt wieder, daß Herder nicht nur sich in der Tradition der großen Vorgänger sieht, sondern auch in die Zukunft hinein eine große Zahl von Nachkommenden vor sich weiß, die die von ihm aufgenommene und um ein wichtiges Glied verlängerte Kette fortsetzen. Sein Aufruf zur Symphilosophie wurde angenommen; bis in unsere Zeit hinein sind viele damit befaßt, seine Fragmente zu vervollständigen, weiter- und gegenzuschreiben, was er in verwandelter Gestalt von den Anregungen der *Literaturbriefe* weitergab. Die Theorie der Intertextualität, die er,

[26] Herders *Fragmente einer Abhandlung über die Ode* und *Fragment über die Ode* (FHA 1, 77-99) blieben unveröffentlicht. Ansätze zur Verwendung des Terminus *Fragment* bei Kant, Klopstock und Hamann.

Anregungen Lessings in der 5. Fabel-Abhandlung folgend, in der Dritten Sammlung von Fragmenten formulierte (*Vom neuern Gebrauch der Mythologie*), wurde erst in jüngerer Zeit wieder aufgenommen, in der Praxis allerdings z.B. von Goethe bis zur absoluten Meisterschaft geführt.

Auch die *Kritischen Wälder* betonen den Anschluß: «Wälder» sind kleine Abhandlungen, wie Herder sie auch liefert; kritisch sind sie, sofern sie sich, gegen den Stil der selbständigen Abhandlung, nicht bloß zitatweise, sondern in der ganzen Anlage mit einem Prätext auseinandersetzen. So das *Erste Wäldchen, Herrn Lessings "Laokoon" gewidmet*, in dem Herder Paragraph für Paragraph der Vorlage folgt, Kommentar, Kritik, Ergänzung und Neuentwurf anhand der Referate und Zitate aus Lessing entwickelnd. Dieser anerkannte das symphilosophische Angebot: Herder sei «der einzige, um den es mir der Mühe lohnt, mit meinem Krame ganz an den Tag zu kommen» (zit. FHA 2, 864); das somit von beiden angestrebte zukünftige Symphilosophieren, ja vielleicht ein gemeinsames Projekt (*ebd.*, 868) kam nicht zustande; Lessings Tod 1781 gab Herder ein großes Vermächtnis auf, das er bis zu seinem Tode zu erfüllen bestrebt war: im Sinne von Lessings kritischer Aufklärung und seinem in *Nathan der Weise* entfalteten Humanitätsbegriff weiterzuwirken.

Der Titel der Bückeburger Geschichtsschrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* verweist direkt auf Voltaires *Philosophie de l'histoire*; der Untertitel *Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts* bezieht sich auf die von Herder immer wieder angesprochenen Autoren Winckelmann, Gatterer, Iselin, Boulanger, Helvétius, d'Alembert, Hume, Robertson, Millar (FHA 4, 825 f.). Hier tritt Herder vor aller Öffentlichkeit in ein internationales Gespräch bedeutender Historiker und Philosophen ein, nimmt ihre Gedanken kritisch auf, entwickelt sie weiter zu einem bedeutsamen sinnvollen Gesamtbild — um sich am Ende einzugestehen: «was soll ich zu dem *großen Buche Gottes* sagen, das *über Welten und Zeiten* gehet! von dem ich kaum eine Letter bin, kaum drei Lettern um mich sehe» (*ebd.*, 106). Er träumt:

> Und wenn uns einst ein *Standpunkt* würde, das Ganze nur unsres Geschlechts zu übersehen! wohin die Kette zwischen Völkern und Erdstrichen, die sich erst *so langsam* zog, denn mit *so vielem Geklirr* Nationen durchschlang und endlich mit sanfterm aber *strengerm Zusammenziehen* diese Nationen *binden* und wohin? *leiten* sollte —. (*Ebd.*, 107)

Ein solcher Traum vom überschauenden Standpunkt führt auf den Blick der Gottheit oder auf das Ende der Menschheit, die in ihrer Erkenntnis

auch die Geschichte und ihren tatsächlichen Zusammenhang zu überschauen fähig werden wird. Die Kette der Beiträge, in die Herder sich mit seiner Schrift stellt, reicht also bis ans Ende der Zeit, wo göttliche Heilsgeschichte und Menschengeschichte konvergieren. Größer, umfänglicher und disziplinär weiträumiger angelegt sind die *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*; der Titel greift Leitformeln der Bückeburger Geschichtsschrift auf und zeigt wieder Herder in der Kontinuität mit sich selbst, wie er ja oft in mehreren Fassungen eines Textes dieses Symphilosophieren mit sich selbst praktizierte, die Weiterentwicklung eines Themas nicht nur von seinen Lesern erwartete, sondern selbst unternahm. So etwa bei der Schrift *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, die in zwei Fassungen als Preisschrift abgelehnt wurde und die Herder dann in dritter Fassung selbst publizierte.

Noch eine Anzahl von Arbeiten Herders wäre zu nennen, in deren Titelformulierung sogleich erkennbar ist, daß er sie als Beitrag zu einem Ganzen verstanden wissen möchte, an dessen Zustandekommen viele sich beteiligen sollen: *Zu Reuchlins Bilde, Zu Hieronymus Savonarola Bildnis* (1777), bis hin zum späten Werk *Verstand und Erfahrung. Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* von 1799, in der Herder das schon in den achtziger Jahren mit Hamann geplante Projekt einer Metakritik — von Hamann stammt auch der Terminus — zu Kants kritischer Erkenntnistheorie ausführt. Hier zeigt sich die Gefahr der "Beilage", des kritischen Beitrags zu einem von andern durchgeführten Gedankengang: Kants Transzendentalphilosophie beruht auf dem Axiom der zwischen Sinnen und Intellekt gespaltenen zweistämmigen Erkenntnis, während Herders Gegenentwurf auf dem Axiom einer einstämmigen, aus den Sinnen über die Einbildungskraft in den Verstand sich aufstufenden Erkenntnis beruht. Herder macht auf dieses echte metakritische Argument, damit auf die Möglichkeit einer Alternative zu Kants Erkenntnistheorie und die Überflüssigkeit des Apriorismus und Transzendentalismus zwar aufmerksam[27]. Aber er zieht nicht die Konsequenz, seine eigene Erkenntnistheorie nach der Abhandlung *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* und anderen Schriften noch einmal im Zusammenhang darzustellen. Vielmehr geht er an Kants *Kritik der reinen Vernunft* entlang und bespricht mit seinen, Herders, Begriffen die Begriffe Kants, die ja völlig anders — und zum Teil gegen den Gebrauch der "Schule" — begründet sind als die Herders. Das Resultat ist verheerend

[27] Vgl. U. GAIER, *Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1988, S. 201-209.

und unerquicklich, weil die Angriffe auf Kant polemisch, aber mit den falschen Waffen geführt werden. Der Stil der "Beilage", des Entlanggehens am Text wie im Fall von Lessings *Laokoon* im ersten *Kritischen Wäldchen*, ist hier fatal; ein Symphilosophieren im produktiven Sinn kommt nicht zustande, weil es keine gemeinsame Grundlage gibt.

*Nach Regeln denken*

Wir haben bei Herder seither die Gepflogenheit betrachtet, seine Werke in die Kette der Tradition zu stellen und damit einen Vorgang der Intertextualität und des Symphilosophierens ins Bewußtsein zu heben und durch formale Eigenschaften wie Fragment, Brief, Beilage in die Verantwortung des Lesers zum Weiterdenken und Ausarbeiten zu geben. Herder löste damit, im Bewußtsein der Geschichtlichkeit, Hamanns im Moment seiner adressierten Schriften etablierte Gesprächssituation in die unvordenklich herkünftige und unabsehbar weitergehende Kette der Lektüren und Weiterbearbeitungen eines gegebenen Problems und Themas auf.

Bei unserem ersten Zugang zum romantischen Begriff der Symphilosophie stießen wir auf Novalis' Idee, nach Regeln zu denken schaffe ebenfalls zwischen Vor- und Nach- oder Mitdenkendem eine Situation der Symphilosophie. Schon in Herders *Dithyrambischer Rhapsodie* fanden wir die Diagnose vom bürgerlichen Volk der Gegenwart als den «Antipoden der Menschheit». Die ursprüngliche Poesie als «Muttersprache des menschlichen Geschlechts», nach Hamanns Ausdruck, sei einer einseitigen Kultur des Verstandes gewichen. Die Fragmente *Über die neuere deutsche Literatur* führen die Analyse fort: Mit der gesellschaftlichen Disziplinierung der Sprache, dem Verlust der dominanten Mündlichkeit, seien Sinne und Leidenschaften geschwächt worden, die Einbildungskraft habe ihre bildliche Kreativität verloren. Das gelte für das Französische unwiederbringlich, im Deutschen dagegen könnten durch geeignete Maßnahmen diese absterbenden Fähigkeiten wieder belebt, mit Sinnen, Einbildungskraft und Verstand tendenziell der ganze Mensch, die «Menschheit» in ihm wieder hergestellt werden (FHA 1, 181-187). Indem Herder sich die Regel gibt, jeden Gegenstand mit Sinnen, Einbildungskraft und Verstand, als Historiker, Dichter und Philosoph zu betrachten und statt in einem verstandesmäßig, *prorsus*, direkt mitteilenden Prosasatz die Zugriffe dieses «Triceps» (*ebd.*, 98) in einem kunstvollen *periodus*, Umlauf um den gemeinten Gegenstand aufeinander folgen zu lassen, bringt er seinen Zuhörer oder Leser dazu, diese Zugriffe mitzumachen,

empiristisch, analogisch und rational zu denken und so die absterbenden Fähigkeiten wieder zu beleben. Vehikel ist die Sprache, denn sie ist nach Herders Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache* gleichursprünglich mit der Vernunft und steht in Wechselwirkung und Wechselbestimmung mit ihr[28]. Diese Regel, die Herder sich gegeben hat, ist von der Forschung bis in jüngere Zeit als gedankliche Inkonsistenz gewertet worden und hat das Bild von Herder als verworrenem Denker geprägt. Sprachlich zieht diese Regel bedeutende Konsequenzen nach sich: Semantisch arbeitet Herder mit Begriff, kühnem Bild und faktisch-naturwissenschaftlicher Bemerkung. Grammatisch entspricht dem der Wechsel von rationalem Subjekt-Verb-Objekt-Aussagesatz, von «invertiertem», dem Gegenstand des momentanen Interesses die Kopfstellung zuweisendem imaginativem Satz, und dem Stil der Leidenschaft mit Ausrufen, Fragen, zerbrochenen Satzplänen, wie Breitinger ihn als «hertzrührende Schreibart» charakterisiert hatte[29]. Mit der weitgehend konsequenten Dreifachbeleuchtung des jeweils besprochenen Sachverhalts in Denkform und Sprache, vor allem auch durch die Fiktion der «hertzrührenden» Mündlichkeit besonders in den Texten bis 1778, bringt Herder ständig die Bedingungen der Möglichkeit von Sprache und Vernunft in die Leseerfahrung des Rezipienten ein. Seine künstliche Herstellung dieses Sturm-und-Drang-Stils — er entwarf seine Abhandlungen nach der nüchtern rationalen tabellarischen Methode (FHA 1, 101-104) — bestimmte eine ganze Epoche, besser eine Generation junger Genies.

Diese *methodus tabellaris* war eine auf langen Traditionen der Ordnung des Wissens, der Prüfung auf Vollständigkeit und der topischen Gedankenfindung beruhende Methode zum "Erfinden" und Gliedern von Elementen eines Themenkomplexes; sie war vom "Vater der Aufklärung" Christian Wolff in einem Aufsatz *Von Verfertigung und Nutzen der Tabellen* dargelegt[30] und von dem Pädagogen Johann Friedrich Hähn (1710-1789) in das preußische Schulsystem eingeführt worden. Herder, obwohl daran gewöhnt, scheint deshalb damit unzufrieden gewesen zu sein, weil die Methode deduktiv vorgeht, d.h. aus einem gegebenen Satz die Folgerungen und Teilaspekte ableitet. Er verwendete deshalb von den *Fragmenten* an eine ebenso traditionsreiche Methode, die wie die *metho-*

[28] Vgl. U. GAIER, *Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder*, in *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, hrsg. von G. Sauder, Hamburg 1987, S. 202 ff.

[29] J.J. BREITINGER, *Critische Dichtkunst*, Faks. Druck nach der Ausg. 1740, *Nachwort* von W. Bender, Stuttgart 1966, Bd. 2, S. 352-398.

[30] CHR. WOLFF, *Gesammelte Werke*, Abt. 21.2, Hildesheim-New York 1981, S. 669 ff.

*dus tabellaris* als Denken nach Regeln zu bezeichnen ist. Nach vielen Anwendungen in der Praxis seiner Abhandlungen legt Herder sie in der *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts* (1774) dar. Kant, vom Sturm-und-Drang-Stil des Werks abgeschreckt und irritiert, bat Hamann um Aufklärung, was das Buch seines ehemaligen Schülers überhaupt zu bedeuten habe und ob es etwas tauge, gab aber ein höchst präzises und verständnisvolles Referat von Herders Deutung des 1. Kapitels der *Genesis*:

Jetzt sahe er dieses Capitel nicht wie eine Geschichte der Welterschaffung sondern als einen Abris der ersten *Unterweisung* des Menschlichen Geschlechts an mithin als eine Art von *methodo tabellari* deren sich Gott bedienet hat die Begriffe des Menschlichen Geschlechts vermittelst einer solchen Eintheilung aller Gegenstände der Natur zu bilden daß die Erinnerung einer jeden Classe derselben an einen besondern Tag geheftet wurde worunter der siebente welcher den Abschnitt machte das Gantze zu befassen dienen konnte. Hie habe nun Gott die Figur den oben vorgestellten allbedeutenden Schriftzug, keine *aegyptische* sondern unmittelbar göttliche Erfindung mit der Sprache verbunden und Schrift so wohl als Sprache hätten sich in diesem ersten Unterricht vereinigt woraus nachher alle menschliche Erkentnis abgestammet sey[31].

Kant bestätigt also die Funktion der Schöpfungshieroglyphe als Regel für das Denken, Erfinden, Ordnen von Gedanken im Sinne einer «Art von *methodo tabellari*» (den Ausdruck gebraucht Herder selbst nicht). Die Methode dieses Namens verfährt, wie gesagt, deduktiv; die von Herder beschriebene ist genetisch, verfährt natürlich wie das Kommen des Tags von der ersten Erscheinung des Lichts, der Sichtbarkeit von Himmel, von Erde, dem Erscheinen der Sonne, dem Erkennen der Himmels-, der Erdgeschöpfe inclusive des Menschen, endlich der bewegten Ruhe des anwesenden Tags. Herder zeigt die Parallelismen, die Polaritäten, die Entfaltungen und Zusammenführungen in drei Verbindungen, er zeigt die Aufstufung von der Ruhe der ersten Trias zur Bewegung der zweiten und ihre Zusammenführung in der bewegten Ruhe des Sabbats. Wie ich in den Analysen der Fragmente *Über die neuere deutsche Literatur* (FHA 1, 1010-1017), der Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache*[32], der Bückeburger Geschichtsschrift[33] und der Sammlung der *Volkslieder*

[31] Kant an Hamann, 6. April 1774, in HAMANN, *Briefwechsel* (Anm. 24), Bd. 3, S. 81, vgl. S. 85: «Die Figur den oben vorgestellten allbedeutenden Schriftzug» hat Kant in seinem Brief zuvor durch eine Anordnung von sieben Punkten (Eckpunkte eines Sechsecks mit Mittelpunkt) dargestellt.

[32] Wie Anm. 27.

[33] Wie Anm. 23.

(FHA 3, 920-924) nachgewiesen habe, verwendet Herder diese Regel zur Selbstorganisation des Denkens, zur Findung von Gedanken und Gesichtspunkten sowie zur Disposition vieler seiner Texte, und dies nicht nur in der Frühzeit[34]. Am Schluß des 1. Teils der *Ältesten Urkunde* empfiehlt er:

> Hieher also *Dichter* und *Künstler*! hier das größte Ideal und Vorbild Eurer Kunst vom Himmel hinunter! Ein Gemälde des sanftesten und unermeßlichsten Inhalts, *Natur in Ruhe* und *Natur in Bewegung*, das sich zuletzt in der herrlichsten Bildnerkunst voll *Kraft*, *Bewegung*, *Ratschluß*, *Bedeutung* und *Schönheit* im *Gottesbilde, dem Menschen,* endet. (FHA 5, 299)

Es sei auch «höchstes und simpelstes *Ideal der Dichtkunst*» (*ebd.*), und die Philosophen werden angerufen: «wollet ihr ein höchstes Vorbild, [...] schauet an dies göttliche *heilige Eins und Sieben*! den *Ursprung* von *Allem, was ist*! und es wird überall andre *Philosophie* und Meisterstücke geben!» (FHA 4, 300 f.). Ich konnte nachweisen, daß Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin, Novalis, Friedrich Schlegel und Wackenroder diesem Aufruf zum «gesetzlichen Kalkül» zur «Konstruktionslehre des schaffenden Geistes» gefolgt sind und Werke danach strukturiert haben. Auch dabei handelt es sich ja um ein seit der Antike gebrauchtes Ordnungsverfahren, das Herder mit Recht im ganzen Mittelmeerraum aufgesucht hat, mag er auch mit der These von der Bildung aller Kultur aufgrund dieser Konstruktionslehre zu weit gegangen sein. Aber selbst Platon im *Symposion* mit den sieben Reden und ihrem Aufbau um den Kugelmenschen-Mythos des Aristophanes an vierter zentraler Stelle, mit dem Diotima-Referat an der Stelle, wo im biblischen Schöpfungsbericht der Mensch geschaffen wird, und dem in Diotimas Rede beschriebenen siebenstufigen Weg zur Idee des Schönen — selbst Plato ist dieser verbreiteten Anleitung zur Findung von Gedanken, zur Ausschöpfung eines Themas, zur Gliederung eines Gedankenkomplexes, mithin zur Selbstorganisation des Geistes gefolgt. Die in der *Ältesten Urkunde* von Herder geleistete Archäologie verknüpft die Tradition dieser *methodos* einerseits mit dem poietischen Ursprung der menschlichen Kultur, mit religiösen, hermetischen und kabbalistischer Anwendungen, andererseits mit der Erfahrung der Natur im Beginn des Tages und der Einteilung der Zeit in Tag, Woche, Monat, Jahr, drittens nach der Bückeburger Geschichtsschrift mit dem Verständnis der Geschichte der Kulturen als großen

[34] Vgl. U. GAIER, *Metadisziplinäre Argumente und Verfahren Herders. Zum Beispiel: Die Erfindung der Soziologie*, in «Herder-Jahrbuch», 1992, 1, S. 59-79.

Gang Gottes über die Nationen und Kontinente. Herder deckt damit in den Büchern der Natur, der Geschichte und der heiligen Schriften ein gemeinsames Bildungsgesetz auf; wer es anwendet, seinen Geist und Gedankengang methodisch danach regelt, ist im höchsten, allgemeinsten naturhaften, geschichtlichen und theologischen Sinne Symphilosoph, schwingt sich mit seinem Denken in die Vollzüge der Natur, der Geschichte und Gedankengänge in die Tradition des Gesetzes ein. Herder kommt dabei nur die Rolle dessen zu, der in seiner Archäologie des Morgenlandes die Verbreitung und vermutete Ursprünglichkeit der Hieroglyphe aufdeckt und bewußt macht. Hegel, der die dreifach in der Hieroglyphe verwendete dialektische Struktur zum Gegenstand seiner Analysen gemacht und in der Phänomenologie des Geistes aufgedeckt hat, tut gewissermaßen den nächsten Schritt, indem er die *methodos* der Hieroglyphe auf eine in ihr grundlegende Denkbewegung zurückführt. Auch der dialektische Dreischritt ist ja in Gedankengängen und Bewegungen des Geistes nicht nur diagnostiziert, sondern wird bei Hegel, Marx, den Dialektikern bis Brecht durchaus als Anweisung an das Denken, als Selbstorganisation des Geistes verstanden und praktiziert. Aber auch die siebenstufige Langform hat ihre Zukunft — Thomas Manns *Zauberberg* mit seinen sieben Kapiteln, dem zentralen Schnee-Kapitel ist ein prominentes Beispiel; sie findet sich aber auch etwa in Gottfried Kellers *Sinngedicht.* Während nun Hegel und die nachfolgenden Dialektiker ihre Denkregel als Verfahren des absoluten Geistes bzw. des gesellschaftlichen Seins substantialisieren, bleibt Herder mit der Schöpfungshieroglyphe und den Ergebnissen ihrer Anwendung strikt konjektural. Erstens führt er das Verfahren oft nicht in allen Stufen durch; zweitens sind die Ergebnisse der Anwendung für ihn Produkte eines Erfindungs- und Ordnungsprozesses, die immer erst auf Tragfähigkeit und Produktivität erprobt werden müssen — um adäquate Wahrheit geht es ohnehin bei Herder nie, sondern um Vorstellungs- und Gedankeninstrumente, mit denen sich der Mensch mehr oder weniger zuversichtlich im erkundeten Zusammenhang seiner Lebenssphäre bewegt.

### *Der gemeinsame Geist*

Die Schöpfungshieroglyphe als Konstruktionslehre des schaffenden Geistes, mythisch als Verfahren Gottes, der in Natur, Geschichte, Schriften konstruiert, als Verfahren des symphilosophierenden Menschen, Künstlers, Dichters, Philosophen und des symphilosophierenden Betrachters und Lesers, hat uns weit über die anfangs vielleicht als geschickte

Technik der Einbeziehung des Lesers erscheinenden Verfahren der Beilage, des Beitrags, des Fragments hinaus in die Einwohnung eines gemeinsamen, in der Kette der Tradition und Kultur voranschreitenden Geistes geführt. Er manifestierte sich im kleinräumigen Kontakt zwischen Autor und Leser über den vermittelnden Text, führte aber durch die aufgenommenen Traditionen und in die Zukunft gehenden Weiterentwicklungen unabsehlich über das momentane Ereignis hinaus und erschien Herder mythisch als Offenbarung des über die Nationen gehenden Gottes. Was den Eindruck des gleichsam linear Voranschreitenden korrigiert, ist der Begriff des Geistes, den Herder mit Montesquieus Werktitel *De l'esprit des lois* (1748) als den inneren lebendigen Zusammenhang verschiedener gleichzeitiger Ausdrucksformen, als die Seele des Körpers, den Geist des Buchstabens der Gesetze eines Volkes versteht. Mit seinem Werk *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (1782) spielt Herder mit «Vom Geist der...» auf Montesquieu an, mit der «Ebräischen Poesie» auf die Vorlesungen *De sacra poesi Hebraeorum* (1753) des englischen Theologen Robert Lowth. Dabei ist interessant, daß Herder den Begriff der Heiligkeit bei Lowth durch den Geist-Begriff Montesquieus ersetzt und damit einerseits das Göttliche historisch immanent und wandelbar sich in einem Volk und seiner spezifischen Kultur manifestieren läßt, andererseits den Geist weit über die Meinung hinter der Formulierung eines Gesetzes oder die klimatischen, physiologischen, soziologischen Gründe für bestimmte Gesetze und Staatsformen hinaus mythisch spiritualisiert und heiligt, als die Weise, in welcher sich die Gottheit fühlbar macht. Diesen Geist sieht Herder im biblischen Volk Israel in dreifacher Weise am Werk: in der poetischen Denkart, in der Geschichte und als Natur. Er will

> die allgemeinen und charakteristischen Grundzüge der Ebräischen Poesie fassen, ihre Kosmologie, die ältesten Begriffe von Gott, der Schöpfung, der Vorsehung, von Engeln und Elohim, den Cherubim, einzelnen Gegenständen und Dichtungen der Natur u.f.; zusamt insonderheit den Sagen der Väter, die, wie überall, so vorzüglich bei diesem Volk, die Anlage zum Gebäude seiner ganzen Denkart, mithin auch der Genius seiner Poesie sind. Diese recht darzustellen, war hier um so viel nötiger, da die meisten Sagen dieser Art selbst poetische Farbe haben [...]. (FHA 5, 666)

Am Ende des 1. Gesprächs faßt er zusammen, was er bis dahin über die «Ebräische Poesie» erarbeitet hat; sie gehöre «vors Auge der Morgenröte»,

> weil sie die Morgenröte der Aufklärung der Welt gewesen, und wirklich noch jetzt eine Poesie der Kindheit unsres Geschlechts ist. Man sieht in ihr die frühesten

Anschauungen, die simpelsten Vorstellungsarten der menschlichen Seele, ihre einfachste Bindung und Leistung. Wenn ein Mensch nichts von ihrem wunderbaren Inhalt glaubte, die Natursprache in ihr müßte er glauben, denn er würde sie fühlen; die ersten Anschauungen der Dinge müßten ihm lieb werden: denn er würde an ihnen lernen. Ihm rückte in ihr die früheste Logik der Sinne, die einfachste Analytik und Moral, kurz die älteste Geschichte des menschlichen Geistes und Herzens vor Augen [...]. (*Ebd.*, 690 f.)

Diese Poesie ist also Muttersprache, geht jeden Menschen als solchen an; sie zeigt die Geschichte der ersten Entwicklung des menschlichen Geistes und Herzens. Und dies nun, gemäß dem vorigen Zitat, in einer bestimmten geographisch-klimatischen Sphäre, die der Natur in ihrer Entfaltung bestimmte Charakteristika verleiht, die dann die in der Ebräischen Poesie vorherrschende Denkart bestimmt. Alles, göttlicher Geist, Natur, Geschichte, regionale Charakteristika, schlägt sich im «Genius» (*ebd.*, 669 f.) oder «Geist der Ebräischen Sprache» nieder:

Sie ist voll Atems der Seele: sie tönt nicht wie die Griechische, aber sie haucht, sie lebet. [...] in den ältern wildern Zeiten welche Fülle der Seele, welcher Hauch des lebendigen Worts muß sie begeistert haben! Es war, wie sie's nennen

— Geist Gottes, der in ihnen sprach,
Des Allmächtigen Othem, der sie belebete. (*Ebd.*, 680 f.)

Zu diesem «Laut der Empfindung» tritt «in Ableitung der Wörter, in Anwendung der Metaphern eine wahre Erfindungskunst des menschlichen Geistes, die Logik der Bildersprache früherer Zeiten» (*ebd.*). Das sind, wie es seinerzeit die Fragmente *Über die neuere deutsche Literatur* dargestellt hatten, die urpoetischen Fähigkeiten der Sinne und Leidenschaften einerseits, der Einbildungskraft andererseits, jeweils mit ihren "Logiken", die in der Verstandeskultur der Neuzeit und ihrer Schriftlichkeit mehr und mehr geschwächt werden. Klar ist, daß ein Zeitgenosse dieser Anfänge in und aus diesem Geist lebte, dachte, sprach und dichtete; die Symphilosophie und Sympoesie innerhalb der Kultur ist gewährleistet. Aber so wie wir «ihre Aussprache zum Teil nicht kennen, und ihre tiefsten Kehlbuchstaben als unaussprechlich dastehn lassen», wie wir die Bildlogik in den Ableitungen der Wörter aus der Wurzel eines «Mutterworts» mühsam mit dem etymologischen Wörterbuch nachkonstruieren müssen (*ebd.*, 680 f.), so müssen wir in langwieriger Bemühung dieses Geistes mächtig zu werden suchen:

Um von einer Nation zu urteilen, muß man in ihre Zeit, ihr Land, ihren Kreis der Denkart und Empfindung treten, sehen, wie sie lebt? wie sie erzogen wird? was für Gegenstände sie sieht? was für Dinge sie mit Leidenschaft liebt? wie ihre Luft, ihr

Himmel, der Bau ihrer Organe, ihr Tanz, ihre Musik sei? Dies alles muß man nicht als Fremdling oder Feind, sondern als ihr Bruder und Mitgeborner kennen lernen [...]. (*Ebd.*, 674)

Dieser hermeneutische Prozeß, den noch heute alle interkulturellen und ethnologischen Bemühungen voraussetzen, verlangt also den Rückgang des Forschers auf die anthropologische Grundverwandtschaft — «Bruder und Mitgeborner» — und von da aus eine sorgfältige Rekonstruktion aufgrund der Bedingungen der Lebenssphäre. So wie Herder hinsichtlich des "Geistes" den "esprit"-Begriff Montesquieus theologisch begründet, so verlangt er vom Forscher mehr als die Fähigkeit, die innere Kausalität einer Kultur, einer Nation, eines Herrschaftssystems zu beschreiben, wie Montesquieu sie einsetzt: der Verstehende muß, aus den aktualisierten und den ungenutzten Möglichkeiten seines Menschsein-Könnens schöpfend, einen neuen Menschen aus sich machen, so wie er seine Sprech- und Sprachfähigkeit beim Erlernen der fremden Sprache umkonstruiert und sich, mit Herders Ausdruck, ihren Genius zueignet. Hier ist dann die Symphilosophie und Sympoesie zur "Symanthropologie" geworden, zu einer Erhebung des Menschen über die historischen und regionalen Bedingungen einer Kultur und des in ihr akzeptierten Menschseins[35] in die Sphäre der anthropologischen Ermöglichung von Kultur und je bestimmtem Menschsein.

Mit den kulturellen Unterschieden in der Organisation des gemeinsamen Geistes befaßt sich die Abhandlung *Haben wir noch das Publikum und Vaterland der Alten?* von 1795 in ihrem ersten, dem Publikumsbegriff gewidmeten Teil. Hier wird eine ungefähr gleichnamige Rede aus der Frühzeit (FHA 1, 40-55) historisch und systematisch ausgebaut (FHA 7, 301-329). Herder unterscheidet (1) das «genetische Individuum» des Volks Israel, (2) das in Volksversammlungen wie den Olympiaden aus unabhängigen Stadtstaaten zusammentretende Publikum der Griechen, (3) das künstliche, erbeutete Publikum der römischen Weltherrschaft, (4) das «Publikum über die Völker» (*ebd.*, 317), vom Christentum gestiftet als «fortgehendes, ewiges Publikum» (*ebd.*, 318).

Das Christentum hatte ein Band unter den Völkern geknüpft, wie es durch die Eroberungen Alexanders, der Römer und Hunnen nie geknüpft worden; seinem

[35] In meiner Abhandlung *Lachen und Lächeln – anthropologisch, soziologisch, poetologisch* (in *Positionen der Kulturanthropologie*, hrsg. von A. Assmann, U. Gaier und G. Trommsdorff, Frankfurt a.M. 2004, S. 61-89) werden die Kulturunterschiede der Lachanlässe auf das "Humanum", die in einer Gesellschaft und Kultur akzeptierten bzw. tabuisierten Fähigkeiten und ihre Verletzungen zurückgeführt.

Zweck nach ein *Friedenstiftendes* Band, so oft es auch zu Streit und Händeln Gelegenheit gab und gemißbraucht wurde. In den Händen der Vorsehung ward es zugleich ein Band der *Kultur, einer gemeinschaftlichen Kultur der Völker.* (*Ebd.*, 319)

Das Publikum der Kultur und Literatur (5) wird auf dieser Basis international durch Schulen und Universitäten; sie sind «*Wacht- und Leuchttürme*», «*Sammlungs- und Vereinigungsplätze*», «*Freistätten und eine Schutzwehr der Wissenschaft*» (*ebd.*, 322). Ein in Raum und Zeit noch größeres Publikum (6) erzeugt der Buchdruck:

Das *Publikum der Schriftsteller* ist also von eigner Art; unsichtbar und allgegenwärtig, oft taub, oft stumm, und nach Jahren, nach Jahrhunderten vielleicht sehr laut und regsam. Verloren und doch unverloren, ja unverlierbar ist, was man in seinen Schoß schüttet. Man kann nie mit ihm abrechnen; sein Buch ist nie geschlossen, der Prozeß vor und mit ihm wird nie beendet; es lernt immer, und kommt nie zum letzten Resultat. (*Ebd.*, 324)

Das letzte Publikum (7) dieser Schöpfungshieroglyphe von Gesellschaftsstrukturen und ihren inneren Beziehungsformen ist das Publikum «für unsre Handlungen [...], für unser ganzes Dasein». «Der Kreis, in dem du lebest und dein Geschäft treibest, ist *dein* Publikum; sei dies klein oder groß, du prägst in dasselbe das Bild deiner Existenz, deiner Denk- und Handlungsweise». Die Würdigsten aber waren sich immer selbst «das schärfste und edelste Publikum [...], der Aufmunterer, Zeuge und Richter ihrer Handlungen, ein Gesetz, das in ihnen lebte» (*ebd.*, 328 f.). Hier tritt der Mensch mit sich selbst, mit dem inneren Bild seiner Menschheit, in eine Beziehung der Symphilosophie, die die gesamte Existenz, sein Handeln und Denken einbegreift und damit Teil der «wahren unsichtbaren Kirche durch alle Zeiten, durch alle Länder» (*ebd.*, 14) und ihres gemeinsamen Geistes wird, den Herder als Humanität bezeichnet. Der gemeinsame Geist, Grundlage jeder Verständigung und gemeinschaftlichen Gedankenfindung innerhalb einer Kultur und zwischen den Kulturen in Raum und Zeit, beruht also einerseits auf dem anthropologischen Potential überhaupt, vor aller Bildung und Kultur, andererseits auf Humanität als der ausgewogenen Organisation der Kräfte des ganzen Menschen. Auf dieser Basis erst sind die untersuchten Gesten der Aufnahme und verpflichtenden Weitergabe von Tradition, die Aufforderungen zum gemeinsamen Denken nach Regeln sinnvoll und erweisen sich als Mittel höherer Aufklärung.

# HERDER E LA BIOLOGIA DEI ROMANTICI *

*di* STEFANO POGGI

1. La presenza di temi riconducibili a Herder — e in misura essenziale allo Herder delle *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* — nel dibattito della Germania tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX non solo intorno ai rapporti tra la storia della natura e la storia della civiltà, ma anche a proposito dei processi del vivente nel cui contesto è da collocare l'uomo stesso, è una presenza diffusa e costante. In piú d'una occasione — e anche in tempi non lontani — non sono mancati interventi sull'argomento, pur se condizionati dall'interesse tutto particolare per la presenza di idee ispirate a Herder nelle nuove direzioni che, all'epoca, assume la riflessione di tipo antropologico[1].

Mette però conto di approfondire la questione, che tanto piú è rilevante quanto piú è vario il quadro in cui, alla fine del secolo XVIII, si approfondisce e si articola in Germania l'interesse per il problema del vivente. Interesse tanto forte da far sí che sia stato proprio un fondamentale 'biocentrismo' a essere considerato a piú riprese (e con generale consenso) tratto distintivo di quella che a lungo è stata denominata "età di Goethe" e che, da un certo tempo in qua, forse a sottolineare la necessità di abbandonare una prospettiva germanocentrica, si è preferito invece indicare come "età romantica", e nella quale è dato assistere al prodursi di cospicui nuovi orientamenti non solo nell'estetica, ma anche nella politica e forse ancora piú nella scienza[2].

* AVVERTENZA. In linea di massima le indicazioni bibliografiche fornite nelle note si limitano: *a*) ai testi cui viene fatto diretto riferimento; *b*) alla letteratura critica *recentiore* e di piú immediata fruibilità. Gli approfondimenti relativi sono possibili attraverso l'utilizzo di tale letteratura.

[1] H.B. NISBET, *Herder and the Philosophy and History of Science*, Cambridge 1970; H. LIEBEL-WECKZOWICZ, *Herder's Place in the Development of Ideas on Human Genesis and Evolution*, in «Eigthteenth Century Life», 9 (1984), pp. 62-82; R. LÖW, *Herder und die Evolution*, in *Oikeiosis. Festschrift für R. Spaemann*, a cura di R. Löw, Weinheim 1987, pp. 131-147; H. MÜLLER-SIEVERS, *Self-Generation: Biology, Philosophy and Literature Around 1800*, Stanford 1997; V. VERRA, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. Cesa, Pisa 2006.

[2] Rinviamo alle considerazioni svolte nella *Introduzione* a S. POGGI, *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica 1780-1830*, Bologna 2000. Si veda inoltre R. ROBERTS, *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age*

È ovvio che in questa sede sarà possibile fornire solo qualche indicazione nella prospettiva dell'approfondimento d'una questione che è d'indubbio rilievo per la storia delle idee non solo filosofiche e scientifiche, ma anche letterarie, estetiche — e politiche — della Germania dell'Ottocento e degli stessi primi decenni del Novecento. Ma, in ogni caso, anche solo nella prospettiva di perseguire tale limitato scopo, sarà utile fissare preliminarmente almeno alcuni dei piú tipici motivi della riflessione di Herder sulla natura del vivente, motivi che — senza nessuna ambizione di originalità — richiameremo limitandoci al testo delle *Ideen*, e per ragioni sulla cui evidenza pare inutile soffermarsi, data la fortuna che quest'opera incontra nella Germania dell'epoca[3].

Non sarà neanche necessario percorrere tutti i venti libri in cui si articolano le quattro parti dell'opera in cui Herder delinea una filosofia della storia percorsa — al di là di quello che per molti aspetti appare come un fondamentale ottimismo antropocentrico — da una costante inquietudine circa il destino di un essere comunque figlio della natura come l'uomo. I primi tre libri della prima parte ci forniscono già tutti gli elementi necessari: la storia dell'uomo come essere «organizzato per l'attività razionale» si intreccia a tutti livelli, sin dai suoi albori, con quella del pianeta, "stella tra le stelle", come appunto si intitola il Primo capitolo del I Libro. Nell'uomo mostrano di essere all'opera «forze organiche interne» che questi condivide con altri esseri viventi e il cui manifestarsi ha luogo nelle tre forme — individuate da Haller — della elasticità, della eccitabilità e della sensibilità. Di tali forze può anche essere presunto un fondamento unitario nell'ordine dei processi fisici; in ogni caso, esso non è tuttavia individuabile e definibile con certezza. Se ogni azione che constatiamo in natura non può non essere il prodotto d'una causa, deve nello stesso tempo essere chiaro — sentenziava Herder nel fissare i princípi cui avrebbe dovuto attenersi l'indagine su tali «forze organiche interne» — che è impossibile distinguere con nettezza i casi in cui siamo dinanzi a effetti che sono prova dell'operare di una «causa interiore» e quelli in cui non siamo legittimati a supporre niente di simile[4].

2. All'ingresso nel «sacro tempio della natura» dobbiamo cedere al senso di quella «infinità del creato» in cui ogni creatura ha un suo

*of Goethe*, Chicago-London 2002; *Naturphilosophie nach Schelling*, a cura di Th. Bach e O. Breidbach, Stuttgart-Bad Cannstadt 2004.

[3] Facciamo uso di J.G. HERDER, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 2 voll., a cura di H. Stolpe, Berlin-Weimar 1965.

[4] *Ivi*, vol. I, pp. 83-84 e ss.

mondo, un mondo che gli è "proprio" e "nuovo". Ogni opera della natura è «compiuta e uguale soltanto a se stessa», prodotta da una forza che è intrinseca e costituisce uno dei momenti dell'eterno pulsare della natura medesima, la quale si suddivide all'infinito e dà nuova vita con l'estrinsecarsi di forze che «il bisturi dell'anatomista può solo risvegliare, può solo stimolare». Il manifestarsi di queste forze può farci parlare di "pulsioni" ovvero di "istinti", e di "pulsioni" e di "istinti" sia degli animali che degli uomini, ai primi in parte da ciò accomunati, ma non ricondotti. Il che, in ogni caso, non altera il dato fondamentale: la natura opera con forze che sono al suo interno, a cui fanno continuamente riscontro azioni che si manifestano all'esterno; la natura non chiede di essere per cosí dire 'messa in moto', ma solo sollecitata, interrogata; la natura è attiva, non subisce, e per questo è vivente e, come tale, va osservata e studiata[5].

Nelle considerazioni con cui Herder intendeva innanzitutto confrontarsi con il dibattito, all'epoca ancora non spentosi, intorno agli istinti degli animali emergeva in modo netto, con la sottolineatura di quella che possiamo dire la vera e propria 'automaticità' (Herder parla di *Fertigkeit*)[6] del modo in cui si realizzano le operazioni apparentemente piú semplici della natura (la caduta d'una pietra e lo stesso fiorire d'una pianta), l'affermazione dell'attenuarsi della predisposizione istintuale negli organismi viventi di tipo superiore — e quindi in misura essenziale nell'uomo — in virtú di un processo di trasformazione, di sviluppo, di vera e propria evoluzione delle forme viventi a partire dall'eterno pulsare della interiorità della natura. È, questo, un punto di ovvia, anzi decisiva importanza nel definirsi della riflessione complessiva di Herder intorno alla natura dell'uomo, e in particolare nel delinearsi di una prospettiva antropologica e ancor piú psicologica che ha tutt'altro che rinunciato ad assegnare all'uomo una posizione centrale nell'ordine del creato. L'uomo, in quest'ordine, occupa il luogo in cui «mostrano di convergere tutti i raggi» di un cerchio; è nell'uomo che si corona la creazione, che cosí cinge l'umanità di quel «diadema della nostra elezione» che sarebbe insensato voler «gettare nella polvere»[7].

Ma nello stesso tempo — a contraddistinguere al di là di ogni equivoco l'intima tensione che percorre il quadro della storia dell'umanità delineato nelle *Ideen* — rimane indiscussa l'assegnazione dell'uomo all'or-

[5] *Ivi*, p. 86.
[6] *Ivi*, p. 100.
[7] *Ivi*, p. 113.

dine del vivente e, con essa, l'assunzione del paradigma 'biocentrico' a criterio interpretativo fondamentale del divenire d'una storia che è comunque anche e sempre storia della natura. Nella quale ultima si realizzano prodotti che non sono frutto dell'arbitrio, bensí di regole che rendono possibile e condizionano il plasmarsi delle forme, delle strutture (*Gestalten*) via via assunte da quella pulsione individuale e irripetibile che è alla base del nascere, dalla vita, di sempre nuove vite. Il carattere delle "forze interne" che reggono le leggi cui ottempera il vivente non può evidentemente non sfuggirci — già lo si è sottolineato —, ma il metodo genetico al quale cosí si impone di fare ricorso dà modo di cogliere e di descrivere con fedeltà il succedersi senza soluzioni di continuità delle manifestazioni di quelle forze. In ogni creatura vivente il «circolo delle forze organiche appare nella sua interezza e completezza». Il suo concludersi e il suo tornare su se stesso è quello di un anello che, a sua volta, è uno degli infiniti anelli di una catena anch'essa infinita, la «catena della organizzazione della terra». "Catena" di cui l'uomo pare costituire una sorta di «anello intermedio tra due sistemi della creazione che si compenetrano». Gli anelli della "catena", a ogni modo, si saldano l'un l'altro in fondamentale ossequio alla legge d'una continuità della natura cui già Leibniz aveva aderito (e di Leibniz è appunto anche l'immagine della "catena"). Il processo di formazione, di *genesi* che connota l'intero divenire del vivente è un processo con caratteri tali per cui non ha senso ricorrere a tesi preformistiche e neppure a ipotesi sostenitrici della indispensabilità di una *epigenesi*, intervenuta dall'esterno a far nascere quelle membra, quelle articolazioni dell'organismo che il giuoco delle forze interne non parrebbe in grado di produrre[8].

3. Nelle posizioni di Herder sono riecheggiati molti dei temi conduttori dell'indagine del tempo sul vivente, e non solo di quella tedesca[9]. La ricezione da parte di Herder di molti di tali temi presenta infatti assai spesso il carattere d'una reinterpretazione assoggettata a intenzioni nean-

[8] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 105, 102 ss., 90, 191 e 170. Cfr. O. TEMKIN, *The Idea of Descent in Post-Romantic German Biology: 1848-1858* e *German Concepts of Ontogeny and History Around 1800* [1950], in *The Double Face of Janus and Other Essays in the History of Medicine*, Baltimore 1977, pp. 323-355 e 373-381. Cfr. anche la letteratura segnalata alla nota 1. Sulla presenza di Leibniz nella concezione della natura di Herder cfr. B.M. DREIKE, *Herders Naturauffassung in ihrer Beeinflussung durch Leibniz' Philosophie*, in «Studia Leibnitiana», Supplementa, 10 (1973).

[9] P. SLOAN, *Buffon, German Biology and the Historical Interpretation of Biological Species*, in «British Journal for the History of Science», 1979, 12, pp. 109-153.

che seconde di carattere teologico-filosofico; e tali intenzioni finiscono di regola col prevalere, e condurre a quello che per molti aspetti appare come una sorta di radicalismo: tipico, sotto questo profilo, il rifiuto che pare assai netto della ipotesi della *epigenesi*. In Herder è costante la tensione tra l'adesione al principio leibniziano della continuità della natura e la suggestione pressoché irresistibile del monismo spinoziano, cui si uniscono — spesso adombrate dall'accento posto sul confine tra un 'interno' e un 'esterno' lungo il quale prendono forma le operazioni della natura — le tentazioni verso la ripresa del motivo del microcosmo-macrocosmo da lunga data presente nelle tradizioni piú profonde della cultura tedesca [10]. Di fatto, l'influenza che Herder è destinato a esercitare sulla nascita e sullo sviluppo, in seno alla scienza romantica, di una vera e propria scienza del vivente — appunto d'una *biologia* — è una influenza di cui un fattore non secondario (e a volte anzi decisivo) è costituito proprio da tali componenti di carattere squisitamente filosofico-teologico, quando non cosmologico. Legittimo che in esse si possano ravvisare altrettante prove del proposito di Herder di prospettare una sorta di 'smaterializzazione' del piú che tendenziale monismo materialistico della scienza del tempo.

Occorre peraltro rilevare che fattore assai significativo dell'ampia ricezione delle concezioni di Herder è l'eco amplissima che esse hanno in Goethe, il cui ruolo nello sviluppo della riflessione su una possibile scienza del vivente nella Germania di fine Settecento-inizio Ottocento è per piú aspetti decisivo. Sono ben noti e ripetutamente studiati i rapporti tra Goethe e Herder sul piano della riflessione intorno alla conoscenza della natura, rapporti di collaborazione e di scambio d'idee che nascono da una attività comune di studio e di ricerca dedicata in primo luogo alle grandi opere del dibattito francese contemporaneo (Buffon, Bonnet, Robinet, Diderot) e di cui proprio le *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* sono il frutto forse piú noto e cospicuo. È nel confronto condotto assieme a Herder con le varie linee della ricerca del tempo intorno al vivente che prende inoltre a delinearsi quella che poi sarà la concezione goethiana d'una "morfologia" [11]. Ma, nello stesso

[10] Sulla ripresa, nell'ambito della scienza romantica, del tema del macrocosmo-microcosmo cfr. S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. VIII.

[11] Classiche le pagine di R. HAYM, *Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt*, 2 voll. [1880-1885], con una introduzione di W. Harich, Berlin 1954, vol. II, pp. 221-297, e in part. pp. 232-236. Tra l'altro Haym (p. 234) ricorda che è Herder a fare conoscere a Goethe la *Theoria Generationis* (1759, 1774²) di K.F. Wolff. Cfr. poi H.B. NISBET, *Herder, Goethe and the Natural Type*, in «Publications of the English

tempo, non vanno passate sotto silenzio né la collaborazione che Herder presta, appunto assieme a Goethe, alla raccolta dei *Physiognomische Fragmente* di Lavater[12] confrontandosi direttamente con la questione del nesso esterno-interno, né l'attenzione che sia Goethe sia Herder riservano agli sviluppi della chimica con modalità in cui è ancora vivissima — anche se dissimulata — l'attenzione per i piú tipici temi della tradizione alchemica, quando non mistico-cabbalistica[13]. Come testimonia del resto anche l'interesse goethiano per la geologia, Goethe si trova di fatto a condividere con Herder una medesima sensibilità per i modi in cui la forza originaria della natura si manifesta e lascia le sue tracce, come appunto nel caso delle concrezioni geologiche e dunque in primo luogo in quelle del granito, oggetto delle prime indagini scientifiche di Goethe e che Herder indicherà come «il nucleo della nostra terra». Il granito costituisce «le fondamenta di tutta la nostra terra», su di esso «si vengono a formare tutte le altre montagne» perché sempre il granito vede riuniti «elementi che sono ben noti», anche se «l'origine dal fuoco come anche dall'acqua» non è detto riesca a spiegarci il «modo pieno di mistero» in cui se ne compie l'unione[14].

La sottolineatura della costituzionale, fondamentale dinamicità di una natura che è comunque natura vivente, percorsa da una pulsione interiore che si struttura in forme caratterizzate da una loro piena specificità, è in realtà condivisa con Herder non solo da Goethe, ma anche da Schelling. È anzi in Schelling che l'antico motivo dell'"anima del mondo", riemerso in Herder, torna a nuova fortuna, a sottolineare il carattere costituzionalmente vitalistico di tutti i processi di natura, al di là del loro manifestarsi con modalità che possono legittimamente indurre

Goethe Society», n.s., 1967, 38, pp. 83-119; V. VERRA, *Die Vergleichungsmethode bei Herder und Goethe*, in *Bausteine zu einem neuen Goethe*, a cura di P. Chiarini, Frankfurt a.M. 1987; R. HÄFNER, *"L'âme est une neurologie en miniature". Herder und die Neurophysiologie Charles Bonnets*, in *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, a cura di H.J. Schings, Stuttgart 1994, pp. 390-409; D. KUHN, *Empirische und ideelle Wirklichkeit. Studien über Goethes Kritik des französischen Akademiestreites*, Graz-Wien-Köln 1967; D. KUHN, *Grundzüge der Goetheschen Morphologie*, in «Goethe-Jahrbuch», 1978, pp. 199-212.

[12] R. STEIG, *Herders Verhältnis zu Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, in «Euphorion», I (1894), pp. 540-557.

[13] J. ADLER, *«Eine fast magische Anziehungskraft». Goethes "Wahlverwandtschaften" und die Chemie seiner Zeit*, München 1987.

[14] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 51 s. Su Goethe e la geologia: W. VON ENGELHARDT, *Goethes Beschäftigung mit Gesteinen und Erdgeschichte im ersten Weimarer Jahrzehnt*, in *Genio huius loci. Dank an Leiva Petersen*, a cura di D. Kuhn e B. Zeller, Wien-Köln-Graz, pp. 169-204.

a supporre l'esistenza di forze diverse per caratteristiche di azione, ma tra di loro, allorché agiscono negli organismi, legate da costanti rapporti di interazione reciproca[15].

4. La presenza e la diffusione, nello svilupparsi della biologia in Germania durante l'età romantica, di motivi da ricondurre alla prospettiva vitalistica e organicistica della filosofia della storia e della natura delineata da Herder nelle *Ideen* non sono però assicurate solo dalla autorità di Goethe e tantomeno da quella di Schelling. In realtà — con la suggestiva forza del linguaggio piú poetico che scientifico di cui essa si riveste quasi a ogni pagina delle *Ideen* — la visione della storia dell'uomo e della storia della natura delineata da Herder mostra di essere in grado di raggiungere in modo diretto e coinvolgente, e forse anzi di stimolare in misura decisiva l'opera di chi, nella Germania di fine secolo XVIII e sulla linea di una tradizione che aveva visto i contributi decisivi di Haller e di Wolff, piú avverte l'esigenza dello studio del vivente e della sua fondazione teorico-sistematica in coordinazione con le altre linee del lavoro scientifico sulla natura. L'eco di molte pagine delle *Ideen* è cosí chiarissima sia in Carl Friedrich Kielmeyer — che già nel corso dell'ultimo decennio del secolo XVIII delinea un progetto di «fisica del regno animale»[16] — sia in Gottfried Reinhold Treviranus, che a partire dal 1802 realizzerà di fatto l'attuazione del progetto di Kielmeyer con i sette volumi della sua *Biologie oder Philosophie der lebenden Natur*[17].

[15] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 89; vol. II, p. 131. Cfr. FR.W.J. SCHELLING, *Von der Weltseele. Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus. Nebst einer Abhandlung über das Verhältniss des Realen und Idealen in der Natur oder Entwicklung der ersten Grundsätze der Naturphilosophie an den Principien der Schwere und des Lichts* [1798, 1806², 1809³], in *Sämtliche Werke*, a cura di K.F.A. Schelling, I. sez.: 10 voll.; II. sez: 4 voll., Stuttgart-Augsburg 1856-1861 (la numerazione dei volumi e delle pagine è riprodotta in *Schellings Werke*, a cura di M. Schröter, 6 voll. + 6 di supplemento, München 1927, 1958²), I, 2, pp. 345-583.

[16] K.F. KIELMEYER, *Über die Verhältniße der organischen Kräfte untereinander in der Reihe der verschiedenen Organisationen, die Gesetze und Folgen dieser Verhältniße* (1793), Tübingen 1814 (a cura di H. Balss, in «Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften», 23 [1930], pp. 247-267; a cura e con una introduzione di K.T. Kanz, Marburg 1993). Su Kielmeyer: *Philosophie des Organischen in der Goethezeit. Studien zu Werk und Wirkungen des Naturforschers Carl Friedrich Kielmeyer (1765-1844)*, a cura di K.T. Kanz, Stuttgart 1994; S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. III; TH. BACH, *Biologie und Philosophie bei C.F. Kielmeyer und F.W.J. Schelling*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2001; W. PROSS, *Herders Konzept der organischen Kräfte und die Wirkung der "Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit auf Carl Friedrich Kielmeyer"*, in *Philosophie*, a cura di K.T. Kanz, cit., pp. 81-99.

[17] G.R. TREVIRANUS, *Biologie oder Philosophie der lebenden Natur für Naturforscher und Ärzte*, 6 voll., Göttingen 1802-1822. Su Treviranus: P. SMIT, *Treviranus, Gottfried*

Come è stato messo in rilievo di recente — nel quadro di una ripresa d'interesse per una figura decisiva nella cultura scientifica della Germania dagli anni della Rivoluzione Francese sino al *Vormärz* —, l'impatto della concezione di Herder sul progetto di Kielmeyer è di assoluta evidenza, e documentato al di là d'ogni equivoco in quel discorso del 1793 sulla «interrelazione reciproca delle forze organiche» che, tra l'altro, è fonte diretta del programma d'una "filosofia della natura" di Schelling. Facendo propria — o comunque condividendo — l'immagine della «sfera terrestre» come «grande opificio» in cui si approntano i tipi piú diversi di «organizzazione», della quale Herder aveva fatto uso all'avvio del secondo libro delle *Ideen*[18], Kielmeyer non esitava a dichiararsi per la convergenza o addirittura per la fusione tra le leggi del mondo organico e quelle del mondo inorganico al fine di chiarire il funzionamento di quella che era significativamente indicata come la «grande macchina dell'organismo»[19]. La realizzazione del programma della «fisica del mondo animale» appariva possibile solo affrontando lo studio dell'organizzazione animale da una molteplicità di punti di vista, mettendo mano a un esame comparato dei vari tipi di organismo come modi in cui la forza della natura si viene a distribuire, sí da potere calcolare — come Kielmeyer afferma facendo ricorso a una bella immagine — la serie infinita di frazioni in cui la natura ha suddiviso l'«integrale della vita». E per non perdere di vista, al di là delle frazioni in cui esso è scomposto, l'«integrale della vita», è necessaria la messa a punto d'una sorta di «modello ideale» del piano di costruzione degli organismi[20].

*Reinhold*, in *Dictionary of Scientific Biography*, a cura di C.C. Gillispie, New York 1970-1980, vol. 13, pp. 460-463; B. HOPPE, *Le concept de biologie chez G.R. Treviranus*, in *Colloque international 'Lamarck'*, a cura di J. Schiller, Paris 1971, pp. 199-237; T. LENOIR, *The Göttingen School and the Development of Transcendental Naturphilosophie in the Romantic Era*, in «Studies in the History of Biology», 1981, 5, pp. 111-205; T. LENOIR, *The Strategy of Life: Teleology and Mechanics in Nineteenth-Century German Biology*, Dordrecht-Boston 1982; J. NITZSCHE, *Leben und Werk des Bremer Arztes und Naturforschers Gottfried Reinhold Treviranus (1776-1837). Ein Beitrag zur Sozial- und Ideengeschichte des frühen 19. Jahrhunderts*, Diss. 1989; S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. X.

[18] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 51 ss.

[19] C.F. KIELMEYER, *Über die Verhältniße...*, cit., p. 7 s.

[20] C.F. KIELMEYER, *Entwurf einer vergleichenden Zoologie*; *Ueber mechanische, chemische und organische Bewegung. Schreiben an C.A. Eschenmayer*; *Idee einer Entwikklungsgeschichte der Erde und ihrer Organisationen. Schreiben an Windischmann 1804*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di F.H. Holler, "Schöpferische Romantik", Berlin 1938, pp. 13-29, 42-58 e 203-210, qui p. 28 s. Cfr. anche T. LENOIR, *The Göttingen School and the Development of Transcendental Naturphilosophie in the Romantic Era*, cit., p. 159 ss.

L'esame dei processi della generazione è di fondamentale importanza in vista della definizione di tale "modello ideale". La «fisica del regno animale» deve per un verso precisare le condizioni fisico-chimiche elementari della vita, mentre per un altro essa esamina le operazioni della "grande macchina dell'organismo" nei processi della generazione. L'organismo presenta "forme" legate alle fasi di una crescita che l'analisi fisica e chimica spiega con l'utilizzazione delle "materie" dell'ambiente regolata da ritmi predeterminati. La convergenza di Kielmeyer con le convinzioni e le suggestioni di Herder era incontestabile, e si conferma alla luce di quanto quest'ultimo — suscitando tra l'altro le riserve ancorché non del tutto esplicite di Kant[21] — aveva voluto sottolineare (e in sintonia con Goethe, pur se sullo sfondo della comune e inconfessata fascinazione per suggestioni alchemiche) il peso che lo studio della chimica avrebbe dovuto avere nello sviluppo dello studio del vivente.

Analoga convergenza con le tesi — o, meglio, con la visione — di Herder poteva essere anche ravvisata in Kielmeyer là dove questi sosteneva la necessità di concentrare l'attenzione sulle interrelazioni fra tutti i livelli della vita organica. L'esame delle varie «forme corporee» conduce a constatare — rilevava Kielmeyer — che in esse ogni organo,

> considerato nei mutamenti che subisce ad ogni momento, viene in tal misura ad adattarsi ai mutamenti di tutti gli altri organi e a riunirli assieme in un sistema di mutamenti contemporanei e consecutivi che ognuno di questi mutamenti diviene [...] alternativamente causa ed effetto degli altri[22].

Ma, a ben guardare, pur emergendo in questi termini una comune convinzione del "disegno" che è all'opera nella natura, era esplicita anche in Kielmeyer tutta la consapevolezza della difficoltà di ravvisare un effettivo fine di tale "disegno". Con toni di evidente ispirazione kantiana, Kielmeyer sottolineava il carattere «senza scopo» di un simile "disegno", pur essendo vero che il medesimo risulta scandito in una serie di fasi che appaiono preordinate e tali da non potere essere inquadrate nei termini di una pura e semplice causalità meccanica, di fatto esposta alla contingenza. L'attenzione — fortissima e partecipe — di Kielmeyer per la visione di Herder d'una storia umana ormai apparsa inseparabile da quella della «sfera terrestre» si accompagnava cosí a una sintomatica distanza dal piú che tendenziale antropocentrismo che appariva ispirare

[21] Nella celeberrima recensione al primo volume delle *Ideen* apparsa nel 1785 sulla «Allgemeine Zeitung» di Jena.

[22] C.F. KIELMEYER, *Entwurf einer vergleichenden Zoologie*, cit., p. 7 s.

in modo esplicito la visione di Herder. In Kielmeyer era il punto di vista della analisi scientifica a essere comunque preminente, a svolgere un ruolo decisivo, a imporre di prendere atto che il riconoscimento dell'intreccio inestricabile di storia dell'umanità e di storia della natura non poteva non condurre a fare della prima niente altro che un episodio di un processo che ottempera a leggi immutabili e comunque piú forti della volontà degli uomini. Non cosí ovviamente in Herder, anche se è vero che molto spesso non è difficile cogliere in molte pagine delle *Ideen* l'inquieta consapevolezza — pur se esorcizzata in modi diversi, sulle cui ragioni esplicite e recondite forse ancora molto sarebbe da scrivere — di quanto non può non rendere meno sereno e certo il quadro dei progressi dell'umanità delineato in quell'opera. E di tale inquietudine è forse prova, tra l'altro, quanto — sempre nelle pagine del III libro delle *Ideen* cui ci siamo ripetutamente richiamati — Herder affermava in termini che non possono non essere accostati alla immagine di Kielmeyer di un «integrale della vita» suddiviso dalla natura in una infinità di frazioni. Se infatti — aveva scritto Herder — «ogni creatura è un numeratore del grande denominatore che è la natura stessa», è allora indubbio che «anche l'uomo è solo una frazione del tutto, una proporzione di forze», che peraltro — teneva a soggiungere Herder — «in nessun altro organismo» come nell'uomo si armonizzano nel mutuo cooperare delle membra, al punto di fare di tale «proporzione» medesima un vero unico tutto («eine Proportion der Kräfte, die sich in dieser und keiner andern Organisation durch gemeinschaftliche Beihülfe vieler Glieder zu *einem* Ganzen bilden sollte»)[23].

5. Pur se segnato nel profondo da inquietudini e da incertezze, un antropocentrismo di fondo connota la concezione del vivente di cui Herder si faceva sostenitore sulla base di motivazioni cui Kielmeyer si mostrava peraltro estraneo, non esitando a ravvisare nella specie umana la specie che forse piú delle altre è dedita alla rapina e alla sopraffazione, e ad affermare nel contempo che l'uomo è destinato comunque a restare solo «un organo della grande macchina» e, come tale, prima o poi, a «essere anch'esso sostituito». Anche Kielmeyer faceva ricorso alla bella immagine già leibniziana della "catena" che Herder aveva fatto propria, ma a differenza di quest'ultimo — che aveva voluto fare dell'uomo l'anello forse piú importante nella «catena della organizzazione della

[23] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 106.

terra» — se ne serviva per affermare il determinismo che, sempre e comunque e privo anzi ai nostri occhi d'uno "scopo", regge il processo della vita: vi sono infatti tutte le ragioni «per supporre che la forza in virtú della quale è generata la catena delle specie sia, dal punto di vista della sua natura e delle sue leggi, proprio una stessa cosa con quella che è causa dei diversi stadi di sviluppo»[24].

L'immagine della "catena" — immagine che percorre in realtà gran parte del dibattito settecentesco intorno alla conoscenza del vivente — si ripresentava anche in Treviranus, pur se in un contesto in cui non è dato ravvisare con certezza l'eco delle formulazioni di Herder, che di fatto mostrano di essere già divenute, nell'arco di pochi anni, quasi una sorta di ovvietà, a disposizione della ideologia se non della vera e propria retorica del lavoro scientifico. Dell'immagine della "catena" viene infatti fatto uso, da parte di Treviranus, per sottolineare con maggiore efficacia di quanto non sia possibile facendo ricorso ad altre «creazioni della fantasia dell'uomo» (la "scala" oppure la "rete") l'interconnessione senza soluzioni di continuità del vivente di fronte a cui lo scienziato si trova, e che ne rende il compito particolarmente arduo, vista la difficoltà estrema di ricondurre i processi del vivente agli schemi di funzionamento d'una "macchina"[25]. Era d'altronde vero che Herder, nelle *Ideen*, si era ben guardato dal declinare in senso specificatamente meccanicistico l'immagine della "sfera terrestre" come "grande opificio", di fatto radicalizzando quanto espresso nella convinzione kantiana per cui mai si sarebbe potuto dare un «Newton del filo d'erba» con il ripetuto, ossessivo richiamo alla interiore pulsione che anima ogni processo di natura, sempre e comunque vivente. Di tale convinzione Treviranus mostrava per parte sua di essere pienamente partecipe allorché introduceva — nutrito anch'egli di molta della riflessione sul vivente della scienza settecentesca, e non solo tedesca — la nozione di *vita minima* affermando l'esistenza di una vera e propria «materia vivente» capace di assumere «ogni forma di vita», e alla quale «dopo la morte ritornano tutti gli organismi viventi, il destriero come il piú piccolo insetto, la quercia come l'uomo». Se è vero che la «materia dei corpi viventi» è resa possibile dalla «forza fondamentale» dell'intero, enorme organismo dell'universo, nello stesso momento deve essere riconosciuto che vi è come un «termine medio» tra l'«organismo universale e la materia degli organismi viventi», e che «per suo tramite la forza assoluta e mutevole delle azioni esterne arriva

[24] C.F. Kielmeyer, *Über die Verhältniße...*, cit., p. 43 ss.
[25] G.R. Treviranus, *Biologie*, cit., I, p. 474 s.

ad avere una relativa uniformità». Esso però «non può essere tutt'uno con la forza fondamentale che è richiesta per assicurare la possibilità della materia»: per questo è allora necessario parlare d'una forza vitale, di quella «forza vitale» che fa sí che i corpi viventi siano come una «diga su cui si rompono i marosi dell'universo, sí che essi non possano inghiottire la natura vivente nel gorgo in cui tutto scompare»[26]. E — a cedere al giuoco delle libere associazioni — si potrebbe allora anche ricordare che Herder, nel primo libro delle *Ideen*, aveva parlato del «pianeta che noi abitiamo» come d'una «montagna di terra che si innalza sulla superficie delle acque».

6. Già invero presente in Kielmeyer — del quale era stato allievo — l'altra idea direttrice della concezione della storia della natura delineata dalle *Ideen* di Herder nei cui confronti Treviranus si mostra ricettivo è cosí, accanto all'affermazione del carattere irriducibile e originario della pulsione vitale, quella dell'assenza di soluzioni di continuità nell'agire della medesima, cui peraltro si accompagnano non solo continue trasformazioni, ma anche quelli che appaiono mutamenti. La constatazione di questo costitutivo carattere del vivente si era unita in Herder alla convinzione che lo sviluppo, il divenire della natura — natura comunque vivente e sempre all'opera anche «dopo che si sono chiuse le porte della creazione» — non produce comunque nuove forme, nuove strutture, essendo le forze in esse all'opera produttrici di una «organizzazione» che altro non fa che perfezionare il disegno originario, che «guida a una formazione [*Bildung*] superiore»[27]. Ed era stato dunque ovvio che in Herder prendesse specifico rilievo la sottolineatura della divaricazione che, rispetto alla sostanziale fissità della storia della natura, è segnata invece da quella dell'uomo, in cui l'elevarsi e il perfezionarsi delle forme, delle strutture originarie si compie con un effettivo salto di qualità nella "catena del vivente", di cui l'uomo è appunto — si è visto — un "anello" di tipo tutto particolare.

[26] *Ivi*, p. 63 ss., 67 ss., 97 s., 82, 51 s., 54, 56, 60 e 113 s. Sulla questione della "forza vitale", cfr. J.L. LARSON, *Vital Forces: Regulative Principles or Constitutive Agents? A Strategy in German Physiology, 1786-1802*, in «Isis», 1979, 70, pp. 235-249; H. SCHLÜTER, *Die Wissenschaft vom Leben zwischen Physik und Metaphysik. Auf der Suche nach dem Newton der Biologie im 19. Jahrhundert*, Weinheim 1985; E.-M. ENGELS, *Die Lebenskraft – metaphysisches Konstrukt oder methodologisches Instrument? Überlegungen zum Status von Lebenskräften in Biologie und Medizin im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, in K.T. KANZ, *Philosophie*, cit., pp. 127-152.

[27] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 174.

Sia in Kielmeyer sia — e in modo ben piú articolato — in Treviranus è facile quindi ravvisare la consapevolezza che alla prospettiva delineata dalle *Ideen* di Herder — con toni in cui per un verso predomina l'afflato poetico e per un altro un antropocentrismo d'impianto comunque cristiano — non sia facile aderire qualora il punto di vista da assumere sia quello della fedeltà ai dati osservativi, che impongono la constatazione delle trasformazioni spesso radicali che hanno segnato la storia della terra e, con essa, quella dei viventi. Kielmeyer e Treviranus sono fermi nel convergere con Herder per quanto riguarda la specificità assoluta delle manifestazioni del vivente e l'assoluta assenza di soluzioni di continuità con cui esse operano. Ciò che invece — a differenza di Herder e in palese segno di attenzione per il lavoro della scienza contemporanea, lavoro di cui sono d'altronde protagonisti — Kielmeyer e Treviranus tengono a sottolineare è l'impossibilità di operare una sorta di distinzione ontologica tra la forza in azione nel vivente e gli organi in cui essa si manifesta, in cui essa è all'opera. La differenza è decisiva. Per Herder la forza vitale, pur se pulsione interiore, è qualcosa che alla materia viene in qualche modo partecipata nella economia della creazione e richiede degli organi per operare, ma dagli organi è completamente diversa[28]. Per Kielmeyer e Treviranus — scienziati che si collocano di fatto all'avanguardia nella indagine sul vivente tra i due secoli — si impone certo la constatazione di una irriducibilità della forza vitale, e nel contempo anche il riconoscimento — cosí afferma Treviranus, ma neppure in Kielmeyer è difficile ravvisare un analogo atteggiamento — che in realtà ogni modalità di manifestazione d'una forza è espressione di una forza repulsiva che produce una reazione uguale e contraria e chiede dunque di essere considerata come una sorta di organo. Siamo cioè dinanzi all'attuarsi di una operazione che, in se stessa, a un tempo è causa ed effetto e interagisce, dipendendone e influenzandole, con tutte le altre operazioni che hanno luogo «nell'universo sconfinato», sempre dunque all'interno del sistema di forze da cui quest'ultimo è retto.

7. Di fatto, la convergenza con Herder sia di Kielmeyer sia di Treviranus mostra in questi termini di limitarsi a un sostanzialmente generico comune riconoscimento del carattere fondamentalmente vitale dei processi di natura in quanto processi inquadrabili solo nel contesto di una totalità di interrelazioni che presentano un costitutivo carattere continuo. Ma nello stesso momento ciò che assume rilievo preminente, in Kielmeyer

[28] *Ivi*, p. 169.

e in Treviranus, è l'esplicita valorizzazione di un elemento che la visione di Herder — percorsa in continuazione dalla tentazione del monismo spinoziano — pare talvolta sottovalutare, quasi a conferma di una sorta di inconscio rifiuto della duplice «tirannia» del caso e del tempo cui è assoggettata la terra[29]. L'elemento è appunto quello della temporalità, certo non negata, ma di fatto confinata alla vicenda della storia umana. Già in Kielmeyer era emersa la decisa sottolineatura della importanza di tale componente nel processo di una natura che si trasforma e si sviluppa, ma è certo con Treviranus che ciò avviene in modo ampio e sistematico, facendo compiere un deciso passo in tale direzione a un programma di indagine sul vivente che in Herder trova senz'altro molti stimoli e suggestioni, ma non l'indicazione d'una chiara direzione di lavoro.

Con decisione Treviranus mette cosí in rilievo che la nuova scienza della biologia, preoccupata delle leggi a fondamento dell'intero processo del vivente, deve guardare alla natura dal punto di vista della totalità. La natura è una totalità in divenire, un insieme di «sistemi materiali» costituiti da una «serie infinita di mutamenti» che fanno sí che il «sistema materiale» mai ritorni al punto da cui è partito, allo stato in cui si è precedentemente trovato. Rimane ferma l'esigenza di «assoluta legalità» avanzata dalla ragione. Di fronte a un processo in continuo divenire come quello del vivente, la ragione può d'altronde fare ricorso a un solo modello di legalità in cui inquadrare tale processo: quello della circolarità. Tale modello non riesce d'altronde a mettere a fuoco ciò che rimane il carattere fondamentale del «sistema materiale»: la possibilità di attraversare una «serie infinita di mutamenti» senza ritornare al punto d'origine. E nondimeno l'osservazione dei processi della natura, l'osservazione del modo in cui sono organizzati e si sviluppano i «sistemi materiali» ci impone di prendere atto di come questi ultimi siano interessati da «rivoluzioni», da spostamenti nel tempo dai quali sono conservati e nello stesso momento trasformati. Anche quando, nelle sue "rivoluzioni", un "sistema materiale" sembra ripresentarsi in uno stato uguale a quello in cui si è in precedenza trovato, lo stato piú recente non può in realtà coincidere con quello di partenza. La forma del "sistema materiale" può anche apparire esattamente la stessa di quella a partire dalla quale quest'ultimo era individuato in precedenza; rimane però il dato di fatto che il sistema vi è giunto attraverso un processo conforme a una specifica «legalità» causato dal mantenimento del sistema, dalla conservazione del-

[29] *Ivi*, p. 11.

l'equilibrio della struttura in cui si articola. Al posto della «legalità assoluta» del movimento circolare chiuso, subentra quella di un processo che ha invece il carattere della spirale, della linea descritta dal movimento di un corpo che «torna sempre ad avvicinarsi a un qualsiasi punto, per poi continuare sempre ad allontanarsene». La spirale è dunque il modello di tutti i processi di natura come processi dei quali caratteristica fondamentale è il dispiegarsi nel tempo. I processi di nascita, crescita, sviluppo, riproduzione nei quali è all'opera la forza vitale sono, tra i processi di natura come processi fatti di un'«infinita serie di mutamenti», quelli che con piú nettezza sono descritti e illustrati dal modello della spirale, il solo in grado di salvaguardare la realtà di un divenire ciclico e reale a un tempo[30]. Lo sviluppo della «grande macchina del mondo organico» — aveva del resto già affermato Kielmeyer — avviene lungo una linea che sembra potere essere rappresentata nel modo piú efficace «ricorrendo all'immagine di una parabola che non torna mai a intersecare se stessa», e che non documenta alcun «proposito» nelle operazioni della natura[31].

8. Il ricorso all'immagine della spirale, per tentare di dare conto di un processo come quello del vivente in cui tutto pare eternamente riprodursi senza per questo rimanere sempre il medesimo, è senza dubbio il segno d'una presa di coscienza e di una rielaborazione delle questioni poste dalla visione del divenire della vita sulla terra delineata nelle *Ideen* di Herder, che nasce dall'esigenza di tenere tutto il dovuto conto della osservazione concreta, contestuale dei processi di natura. Rimane d'altronde fermo che uno dei termini fondamentali in cui la visione di Herder mostra di suggestionare la cultura tedesca tra fine Settecento e inizio Ottocento, e dunque innanzitutto il movimento delle idee romantiche, è quella della costante sottolineatura della perennità del circolo della vita. Sotto questo profilo è alquanto significativa la posizione di Schelling, attentissimo alle tesi di Kielmeyer sulla «interrelazione delle forze organiche», ma anche palesemente e ripetutamente debitore a Herder per quanto riguarda la concezione di una natura proteica, mai in requie, di un mondo che non può non avere una sua «anima». La sintonia di Schelling con molti aspetti della visione herderiana è evidente innanzitutto se guardiamo alla sua tesi della esistenza di una «scala dina-

[30] G.R. Treviranus, *Biologie*, cit., I, p. 99 s., 164 s., 474 s., 460-467 e 446 s.
[31] K.F. Kielmeyer, *Über die Verhältniße...*, cit., p. 7 s.

mica» tipica della organizzazione del vivente come processo non altrimenti concepibile che come un circolo che sempre si rinnova, nell'infinità dei prodotti di un'unica forza che, via via che viene «frenata», inibita, dà luogo a quanto è in realtà un unico prodotto. Per questo — aveva affermato Schelling nel *System des transzendentalen Idealismus* — «la linea circolare è la sintesi originaria di finitezza e infinità, in cui deve risolversi anche la linea retta», tanto che — Schelling non aderiva peraltro in modo esplicito alla immagine della spirale — la «successione ha luogo solo apparentemente in linea retta, e si sviluppa ritornando costantemente su se stessa»[32].

V'è però anche un altro, fondamentale aspetto del modo in cui Schelling — e non solo Schelling — reagisce alle suggestioni contenute nelle *Ideen* di Herder. La continua sottolineatura da parte di quest'ultimo della pulsione che, dall'interno, anima ogni processo della natura e ne fa comunque una manifestazione che, all'esterno, dà prova di questa sua vitalità nel suo perenne riprodursi, mostra di avere un impatto di gran peso nel sollecitare a volgere lo sguardo verso l'interno, là dove si vuole sia all'opera la forza che di sé permea e innerva gli organi con cui lavora la natura. La convinzione d'ispirazione fondamentalmente kantiana con cui Kielmeyer e Treviranus sono impegnati nella definizione della struttura teorica e metodologica d'una «fisica del regno animale» che non rivendichi uno statuto contrapposto a quello della fisica d'impianto newtoniano — questo, in definitiva, il senso del loro rifiuto di scindere la forza dall'organo — non è quindi condivisa da tutti quelli che in vario modo si volgono allo studio del vivente. Il fascino dell'interno, di ciò che si sottrae alla vista, ma anima i processi di natura esercita una attrazione non resistibile, quella appunto che fa sí che la fioritura delle indagini intorno alla chimica, alla elettricità, alle funzioni del sistema nervoso — che anche in Germania, in sintonia con quanto accade sulla scena scientifica della Francia, dell'Inghilterra, dell'Italia, si produce già alla fine del secolo XVIII — veda coinvolto chi alle scoperte della ricerca scientifica guarda — pur se tutt'altro che privo, nella maggioranza dei casi, di reali competenze — con occhi che assai spesso sono quelli del neofita entusiasta quando non del visionario. È questo innanzitutto il caso — piú che ben noto — di Novalis, che tra le sue prime letture ha appunto, con

[32] F.W.J. SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), in *Sämtliche Werke*, cit., I, 3, pp. 327-634; qui pp. 490-495 e 500 s. Su Schelling e il rapporto con la scienza del tempo cfr. S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. V.

il discorso di Kielmeyer del 1793 sulla interrelazione delle forze organiche, le *Ideen* di Herder e ben presto si trova cosí a maturare la convinzione del carattere eminentemente filosofico di ogni forma di autentico lavoro scientifico[33].

Ma già prima di Novalis, a Herder, ai primi libri delle *Ideen* — e dunque proprio alla parte dell'opera che quest'ultimo aveva iniziato a scrivere quasi 'a quattro mani' con Goethe e in cui la chimica era stata vista come l'arte in grado di guidare alla scoperta della «seconda creazione» che ha luogo nel «regno sotterraneo della natura»[34] — si richiama nei suoi primi scritti Franz Xaver von Baader. In particolare ciò avviene là dove Baader ravvisa nella teoria di una «materia del calore» la chiave per penetrare nei «segreti lavori della grande artista del tutto che è la natura», per comprendere il «circolo della vita» che perennemente si riproduce (Baader faceva anch'egli uso della espressione di Herder) nell'«enorme opificio» del creato[35]: senza la «materia del calore», l'«enorme oceano delle forze materiali andrebbe in putrefazione o si irrigidirebbe nell'eterno sonno della morte»[36]. Quello che, di fatto, è in Baader anche un richiamo alla tradizione alchemica, alla indagine sulle «operazioni occulte» della natura che, d'altronde, mostrava di essere in piena sintonia con alcune delle corde che risuonavano piú profondamente nelle pagine di Herder, si univa poi alla ripresa — anch'essa già nelle *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* — del motivo dell'Oriente come luogo dell'originaria manifestazione del sapere, di un'«antichissima sapienza» venuta prima della stessa rivelazione cristiana. E in termini per piú d'un aspetto non divergenti Joseph Görres, accanto a Baader l'altra grande figura del 'romanticismo cattolico', mostrava nei

[33] J. NEUBAUER, *Bifocal Vision: Novalis' Philosophy of Nature and Disease*, Chapel Hill 1971, p. 22.

[34] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 52: «Die Chemie, die in den neuen Zeiten so eifrig geübt wird, öffnet dem Liebhaber hier im unterirdischen Reich der Natur eine mannigfaltige zweite Schöpfung; und vielleicht enthält diese nicht bloss die Materie, sondern auch die Grundgesetze und den Schlüssel zu alle dem, was über der Erde gebildet worden».

[35] FR.X. VON BAADER, *Von Wärmestoff, seiner Vertheilung, Bindung und Entbindung* (1786), in *Sämtliche Werke, systematisch geordnet, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften samt Nachlaß, Biographie und Briefwechsel*, a cura di F. Hoffmann, J. Hamberger, A. Lutterbeck, E.A. von Schaden, Chr. Schlüter e Fr. von der Osten, 16 voll., Leipzig 1850-1860, ora Aalen 1963, vol. 3, pp. 1-80, qui p. 40. Su Baader e i suoi rapporti con la scienza del tempo cfr. S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. V; S. ACKERMANN, *Franz von Baader*, in *Naturphilosophie nach Schelling*, cit., pp. 41-59.

[36] F.X. VON BAADER, *op. cit.*, p. 33.

suoi lavori giovanili di avere anch'egli, nel disegno d'una filosofia della natura vivente retta da una costante pulsione, un punto fondamentale di riferimento[37].

9. Nella forma in qualche misura 'estrema' e di indubbia intensa densità poetica con cui ciò avviene non solo — ovviamente — in Novalis, ma anche in Baader e in Görres (tutti convinti della fondamentale importanza dello studio del vivente) va ravvisato dunque l'indizio chiarissimo della forza con cui il motivo della pulsione interiore al fondo d'ogni processo di natura è presente sulla scena filosofica e scientifica della Germania tra Settecento e Ottocento. Presenza che può essere agevolmente constatata anche presso chi — nutrito nello stesso tempo delle idee non solo di Herder, ma di Goethe e di Schelling — si impegna direttamente, in prima persona, da 'addetto ai lavori', sul terreno della ricognizione della struttura e delle funzioni del sistema nervoso. Della fondamentale importanza della questione si era mostrato ben avvertito lo stesso Herder, in primo luogo nel piú volte richiamato IV libro delle *Ideen*, dedicato alla illustrazione del modo in cui l'uomo «è organizzato per l'attività razionale», illustrazione da condurre sapendo di trovarsi dinanzi al «santissimo» della creazione messa in atto dalla «grande madre», a quella massa cerebrale in cui l'intelletto umano ha il suo «opificio»[38]. Herder aveva sottolineato tutta l'implausibilità d'una connessione diretta tra le funzioni intellettuali dell'uomo e le caratteristiche fisiche e strutturali del suo sistema nervoso, sottolineando però nel contempo che alla constatazione della impossibilità di considerare il cervello un «clavicordio» da suonare a piacimento per trarre accordi tra le varie parti del medesimo non poteva non accompagnarsi il riconoscimento che è l'interiorità del cervello — «là dove i sensi si avvicinano l'un l'altro» — a costituire «il santo opificio delle idee». È il «cervello interiore» (l'encefalo dell'uomo, dunque, e non il resto del sistema nervoso, strutturalmente e funzionalmente vicino a quello di molte altre creature) a dover essere quindi considerato come la «matrice» dove «il frutto dei pensieri si viene a produrre in modo invisibile e indiviso» se alla «forza organica invisibile» che è all'opera nel sistema nervoso e tutto lo pervade viene dato modo di operare in condizioni fisiche ottimali. L'uomo ha cosí a sua disposizione un organo la cui elevata complessità è direttamente proporzionale

[37] J. GÖRRES, *Exposition der Physiologie*, Koblenz 1805. Su Görres e i suoi rapporti con la scienza del tempo, cfr. S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. VIII e J. MAATSCH, *Joseph Görres*, in *Naturphilosophie nach Schelling*, cit., pp. 221-235.

[38] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 118 ss.

al rischio che «non abbia luogo quel bel convergere e irraggiarsi delle idee e che la creatura rimanga schiava dei sensi»[39].

La fedeltà di Herder al principio della non coincidenza tra la "forza" che comunque necessita dell'organo per manifestarsi e operare e l'organo medesimo sembra in effetti far nascere una situazione problematica per quella che, nelle *Ideen*, si era venuta a delineare come la visione di una natura vivente e sempre in trasformazione. Kielmeyer e Treviranus avevano mostrato di volere sciogliere il nodo della contraddizione in cui, per piú aspetti, pareva incorrere l'antropocentrismo di Herder, pronto ad accettare, con la ribadita "elezione" dell'uomo, una cesura nettissima nella "catena" del vivente. Contraddizione dal punto di vista di una concezione sostenitrice di una perfetta coincidenza tra storia della natura vivente e storia dell'umanità, ma in certo senso indispensabile nel quadro delineato da Herder. Ma è vero anche che quella che poteva apparire una contraddizione, non poteva per altri aspetti non essere suggerita dalla reale complessità e problematicità d'una indagine intorno a un aspetto del vivente in cui piú forse d'ogni altro appare come quasi enigmatico il rapporto tra la struttura dell'organo e le funzioni cui esso assolve, in altri termini tra l'organo e, appunto, la "forza". Complessità d'altronde ben presente al vecchio Kant, di cui vanno ricordate le cautele espresse discutendo delle tesi di Samuel Thomas Sömmerring circa la possibilità e i caratteri di un «organo dell'anima»[40]. Herder, là dove nelle *Ideen* aveva sostenuto l'impossibilità di assumere l'esistenza di organi specificatamente deputati all'esecuzione di determinate «attività dell'anima», aveva affrontato un problema centrale, fondamentale dal punto di vista della definizione dell'intreccio tra la storia dell'uomo e la storia della natura e quindi della salvaguardia della posizione eccezionale che all'uomo si vorrebbe mantenere nella catena del vivente. Ma, nello stesso tempo, era anche vero che Herder si era trovato condotto a ravvisare come tratto costitutivo della vita degli organismi animali — e dunque anche di quella non piccola parte per cui l'uomo di questi ultimi è 'fratello', anche se non 'figlio' — la coordinazione di *tutte* le forze in essi all'opera, forze che dunque si 'sommano' e hanno come 'risultato' ciò che non può non essere indicata come l'«anima degli animali»[41]. Niente,

[39] *Ivi*, pp. 123-130.

[40] Le osservazioni — non titolate — si trovano in S.TH. SÖMMERRING, *Über das Organ der Seele* [1796], Amsterdam 1966, pp. 81-86 (sono riprodotte in *Kant's Werke*, a cura della "Königliche Preußische Akademie der Wissenschaften", vol. XII = *Kant's Briefwechsel*, tomo III: 1795-1803, Berlin-Leipzig 1922, pp. 31-35).

[41] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. I, p. 101 ss.

ovviamente, di nuovo e di rivoluzionario (era d'altronde in continuo riferimento a Reimarus che Herder svolgeva le sue considerazioni); ma in ogni caso era evidente il peso che ciò aveva dal punto di vista della ribadita fedeltà al principio della continuità in una "scala della natura" comunque concepita come dinamica.

10. Le pagine appena richiamate delle *Ideen* di Herder erano ben presenti a Carl Gustav Carus — che forse è piú noto come pittore, *fan* di Goethe e precursore dello studio dell'inconscio[42]. Carus — in una prospettiva che si delineava anche accogliendo molte suggestioni di un altro biologo romantico lettore attento di Herder come Lorenz Oken — non esitava anzi a dichiararsi addirittura per la definizione della «idea di un tipo originario di organo centrale della sensibilità», per potere in tal modo entrare in possesso di un criterio fondamentale su cui basarsi per illustrare la struttura e le funzioni del sistema nervoso, delineando al tempo stesso la narrazione delle trasformazioni, del vero e proprio sviluppo del medesimo. Tale «storia del sistema nervoso e del cervello in particolare» avrebbe dovuto cosí essere trattata «con una costante attenzione al modo in cui la natura procede per gradi», attenendosi innanzitutto a quella vera e propria «legge di natura» che presiede allo sviluppo di ogni attività dispiegata dall'organismo vivente e per la quale «ogni formazione di livello piú elevato accoglie in se stessa quelle che si trovano ai livelli inferiori, e le replica in se stessa»[43]. La «legge di natura» cui Carus cosí si richiamava con piena convinzione era la «legge del parallelismo» da poco enunciata esplicitamente da Johann Friedrich Meckel, ma in realtà già prospettata nei suoi tratti essenziali (e con maggior prudenza) da Kielmeyer in termini dietro i quali non è difficile

[42] C.G. CARUS, *Versuch einer Darstellung des Nervensystems und insbesondere des Gehirns, nach ihrer Bedeutung, Entwickelung und Vollendung im thierischen Organismus*, Leipzig 1814; *Vorlesungen über Psychologie, gehalten im Winter 1829/30 zu Dresden*, Leipzig 1831; *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* [1846, 1860²], a cura di F. Arnold, Darmstadt 1975. Su Carus: S. POGGI, *La fisiognomica e l'anima: Carl Gustav Carus*, in *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti e M. Fancelli, Roma 1997, pp. 51-83; S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. XI; J. MÜLLER-TAMM, *Carl Gustav Carus*, in *Naturphilosophie nach Schelling*, cit., pp. 107-129.

[43] C.G. CARUS, *Versuch...*, cit., p. 301 s. Nel presentare le sue lezioni di psicologia, nel 1831, Carus (*Vorlesungen*, cit., p. xi) avrebbe esplicitamente affermato che il metodo puramente genetico da lui seguito era un'applicazione al «mondo del senso interno» di quello delineato per descrivere il mondo esterno da Goethe e da Herder e poi coerentemente applicato da L. OKEN, in *Abriss des Systems der Biologie*, Göttingen 1805 e in *Die Zeugung*, Bamberg-Würzburg 1805. Su Oken cfr. S. POGGI, *Il genio e l'unità*, cit., cap. X; M.T. GHISELIN, *Lorenz Oken*, in *Naturphilosophie nach Schelling*, cit., pp. 433-457.

cogliere suggestioni direttamente desunte dalle *Ideen*, e sempre là dove la visione di Herder piú aveva sottolineato l'intimo nesso tra la forza generatrice all'opera nella nascita e nella crescita dell'individuo e il modo in cui la medesima forza presiede allo sviluppo degli organismi e con esso a quello di nuove e superiori forme del vivente[44].

Ma nondimeno anche per Carus si imponeva la necessità — e ciò avviene con effettiva chiarezza soltanto in scritti successivi, non piú dedicati alla neuroanatomia e nei quali si fa preminente l'esigenza di affrontare il problema della indagine psicologica — di affermare che in tal modo l'anima dell'uomo, come anima eminentemente razionale, non può — forse sarebbe meglio dire *non deve* — essere ricondotta al piano di quella degli animali e richiede quindi di essere del tutto svincolata dalla dinamica evolutiva della "scala", della "catena" dei processi di natura. La sintonia con la visione di Herder non può non colpire, ma anche non sorprendere, a testimonianza del carattere profondo e duraturo con cui molti temi, molte prospettive delle *Ideen* avevano inciso sullo sviluppo della indagine relativa al vivente nelle sue varie articolazioni nella Germania tra Settecento e Ottocento. In Carus è cioè evidente — né va invero taciuto il peso che ha anche la sua vicinanza strettissima alle teorie di Goethe, e quindi innanzitutto alla tesi della costituzionale 'ineffabilità' dell'individuo — il riconoscimento che, comunque, l'attività dell'anima umana non si esaurisce nella dimensione biologica, come appunto era stato insistentemente (anche se non sempre in modo esplicito) prospettato da Herder, per il quale al richiamo alle posizioni di Leibniz circa la continuità della natura come natura vivente si accompagnava — quasi a garantire dal pericolo di un monismo altrimenti destinato ad annullare la dimensione della individualità — quello alla teoria monadologica[45].

11. Alle stesse pagine delle *Ideen* di Herder ben presenti a Carus si richiamava anche — ma oramai quasi alla fine degli anni Venti del nuovo secolo, e dunque a piú di quaranta anni di distanza dalla pubblicazione del primo volume delle *Ideen* — una delle grandi figure della

[44] J.Fr. Meckel, *Fragmente aus der Entwickelungsgeschichte des menschlichen Fötus*, in *Abhandlungen aus der menschlichen und vergleichenden Anatomie und Physiologie*, II, Halle 1806, pp. 277-381. Su Herder e Kielmeyer 'precursori' della cosiddetta "legge biogenetica" cfr. O. Temkin, *German Concepts*, cit., p. 384, che rinvia al libro utilissimo (che metteva a punto piú di mezzo secolo di discussioni al riguardo) di M. Rouché, *Herder précurseur de Darwin? Histoire d'un Mythe*, Paris 1940. Si veda ora, comunque, Th. Bach, *Biologie und Philosophie*, cit., e S. Poggi, *Il genio e l'unità*, cit., cap. X.

[45] J.G. Herder, *op. cit.*, vol. I, p. 196.

scienza romantica, impegnato in prima persona nella fondazione d'una 'biologia' e pioniere della neurologia: Karl Friedrich Burdach[46]. E a quelle pagine Burdach si richiamava proprio nel suo imponente lavoro sulla «struttura e sulla vita del cervello»[47]. «Herder» — scriveva Burdach — «si dichiara contro l'assunzione di organi specifici per le singole attività dell'anima poiché il pensare è indiviso e ogni attività dell'anima ne è un frutto, e perché sarebbe insensato volere scomporre delle rappresentazioni astratte come se fossero un corpo». Sarebbe un grave errore — proseguiva perciò Burdach, consentendo appieno con quanto Herder aveva affermato in proposito — «immaginarsi le diverse forze dell'anima come delle sostanze a se stanti, come una società in cui si riuniscano entità specifiche». Deve invece essere chiaro che le «forze dell'anima», in tutta la loro diversità, sono «soltanto i diversi rapporti e le diverse direzioni di una medesima forza». Quest'ultima può anche distribuirsi nello spazio, trovare — con le sue varie articolazioni — collocazioni diverse (appunto i diversi organi), ma deve essere chiaro che tutto ciò può accadere «senza danno per l'unità dell'anima», al pari di quanto avviene con tutte le manifestazioni della «forza vitale», con le pulsioni al fondo d'ogni processo del vivente, che prendono forme diverse, ma tutte «forniscono il loro contributo alla vita nel suo complesso»[48].

La posizione assunta da Burdach — che di Carus era stato maestro — non lasciava spazio a equivoci: il lavoro della nuova scienza, che da lui (come da Treviranus e dal francese Lamarck) riceveva il nome di "biologia", non poteva non prefiggersi il compito di delineare un quadro unitario e coordinato di tutte le manifestazioni del vivente. Manifestazioni da ricondurre ad alcune fondamentali caratteristiche comuni anche alla natura dell'uomo, ai modi in cui si esprimono il sentire e l'intendere di quest'ultima. Rimaneva però ferma la costituzionale unitarietà dell'agire di quel pensare che, comunque, è funzione di un'anima dai tratti non confondibili con quella all'opera negli "animali", priva della pulsione decisiva della individualità. Convinto sostenitore della necessità di uno studio morfologico del vivente esplicitamente posto in sintonia con le tesi di Goethe, attento a non poche delle suggestioni che gli giungevano dalla

[46] Il termine di "biologia" viene già usato in K.Fr. Burdach, *Propädeutik zum Studium der gesamten Heilkunst*, Leipzig 1800.

[47] K.Fr. Burdach, *Vom Baue und Leben des Gehirns*, 3 voll., Leipzig 1819, 1822, 1827. Cfr. S. Poggi, *Il genio e l'unità*, cit., capp. X e XI; O. Breidbach, *Karl Friedrich Burdach*, in *Naturphilosophie nach Schelling*, cit., pp. 73-105.

[48] K.Fr. Burdach, *Vom Baue...*, cit., vol. III, p. 269.

"filosofia della natura" di Schelling, attivo nelle file della libera muratoria come gran parte degli scienziati e degli uomini di cultura dell'Europa del tempo, Burdach non aveva esitazioni a professare la sua decisa adesione a una visione dell'intero quadro del vivente nella quale si ponesse come centrale il problema della comprensione della natura dell'uomo. Il lavoro della nuova scienza della biologia doveva innanzitutto definire, su nuove e piú fondate basi, la fisiologia umana e in tal modo assicurare il progresso dell'arte medica e, anzi, consentire il rinnovamento di una antropologia in grado di dare nuova forza alla prospettiva antropocentrica[49].

Il richiamo di Burdach alle pagine di Herder non era dunque né incidentale né esornativo: sarebbe certo troppo parlare di una professione di fede, dettata magari dal volersi far riconoscere come appartenente all'ampia famiglia dei «liberi muratori»[50], ma in ogni caso è evidente che in Burdach non soltanto era ferma la convinzione di evitare che la crescita tumultuosa della indagine sul vivente avvenisse a danno della salvaguardia della specificità delle manifestazioni di quest'ultimo. In Burdach era anche acuta la percezione che proprio l'indagine intorno alla struttura e alle funzioni del sistema nervoso (che non per nulla Kielmeyer voleva elevare a criterio fondamentale di classificazione degli organismi animali)[51] poteva avere in sé, intrinseco, il pericolo di fornire solidi argomenti a chi avesse inteso sostenere il carattere fondamentalmente animale della natura umana, a chi avesse inteso detronizzare quest'ultima, riconducendola al grado di semplice anello d'una "catena" infinita. In Burdach era evidente la volontà di non eludere il problema di una nuova fondazione dell'analisi da condurre intorno a ciò che si è soliti indicare come la razionalità dell'uomo, di assicurare dunque all'edificio di quella antropologia che, a suo giudizio, doveva costituire il paradigma della stessa scienza medica, le fondamenta di una solida psicologia. Pur dinanzi alla pesantezza dei dati dell'osservazione scientifica — anche di quella condotta con i metodi della morfologia — Burdach non pareva esitare (in ciò sta il senso piú vero e profondo del suo richiamarsi a Herder) a rivendicare, nei fatti, la necessità di far sí che sul terreno della analisi psicologica potesse ancora esercitarsi, stante la frammentarietà e la stessa opinabilità dei dati della esperienza scientifica, la legislazione della riflessione filo-

[49] K.Fr. Burdach, *Der Mensch nach den verschiedenen Seiten seiner Natur*, Stuttgart 1826; *Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft*, 6 voll., Leipzig 1826-1840; *Der Mensch nach den verschiedenen Seiten seiner Natur. Anthropologie für das gebildete Publicum*, Stuttgart 1837.

[50] Per il rapporto di Herder con la massoneria, cfr. già R. Haym, *op. cit.*, II, p. 843 ss.

[51] K.F. Kielmeyer, *Über die Verhältnisse...*, cit., p. 45.

sofica come riflessione dell'uomo su se medesimo. Nella posizione cosí assunta da Burdach (e, invero, per altri aspetti anche da Carus, avviato a indagare i meandri dell'inconscio) venivano cosí a delinearsi alcuni degli elementi fondamentali d'uno scenario che di lí a pochissimi anni avrebbe visto l'accendersi delle controversie intorno alla possibilità di realizzare una effettiva 'fisiologia dell'anima', di poter fondare sulla fisiologia delle sensazioni una psicologia come scienza. Uno scenario in cui — dinanzi alla fragilità delle ipotesi costruite su esili resoconti sperimentali, ma forse continuando a riconoscersi nella tradizione di quello che era stato l'"ideale della umanità" della *Aufklärung* — anche chi piú è direttamente coinvolto nella realizzazione del programma d'una psicologia scientifica esita forse a saldare definitivamente la psiche dell'uomo nelle maglie dell'eterna catena del circolo della vita. Non è allora l'immagine leibniziana della "catena" quella a cui ci si può e ci si vuole richiamare, e neanche sembra avere piú molta forza quella d'una spirale che, a meno di attribuire a questo tipo di movimento una sorta di tendenza ascendente, pare anch'essa simbolo di inesorabilità. È un'altra l'immagine leibniziana a cui ci si richiama, quella stessa che era apparsa in una delle piú belle pagine delle *Ideen*, là dove Herder — con toni che non possono non far pensare innanzitutto a Novalis proprio nel momento in cui alludono all'oscurità del grembo materno della natura — aveva evocato l'alto silenzio della «santa notte» nella quale si manifesta appieno tutta la grandiosità dell'universo. È l'immagine non enigmatica, ma chiarissima dell'anima umana come «specchio dell'universo»[52] e — andrebbe anche aggiunto — come nucleo di forza in grado di infinite pulsioni che si irraggiano da un medesimo centro. Forse, allora, è una ulteriore, nuova traccia dell'incessante influenza che il capolavoro di Herder mostra di poter esercitare sulla cultura e sulla scienza tedesca — anche al di là della stagione romantica — il riconoscimento di Wilhelm Wundt, l'autore del primo trattato di psicologia fisiologica e il fondatore del primo laboratorio di psicologia sperimentale, il quale non esitava a scrivere nel 1874 che «l'anima umana, non come un essere semplice, ma come una unità ordinata di molteplici elementi è quella che Leibniz chiamava uno specchio del mondo»[53].

[52] J.G. HERDER, *op. cit.*, vol. II, p. 169.
[53] W. WUNDT, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874, p. 863.

# LA CRITICA E LA SATIRA. NOTA SU UN DIALOGO DI JOHANN GOTTFRIED HERDER

*di* MARCO RISPOLI

Nell'ottava raccolta dei *Briefe zur Beförderung der Humanität* Johann Gottfried Herder osserva come alla «vera musa» debbano rimanere estranee le aspre espressioni di biasimo[1]. Herder si riferisce qui criticamente ad alcuni casi di poesia satirica: a Samuel Butler, autore dell'*Hudibras*, e a Jonathan Swift. L'ammirazione per il talento poetico e per le doti intellettuali di questi autori si accompagna al rammarico per il loro frequente ricorso al genere della satira:

> Es gibt z.B. kaum ein witzigeres, ein lehrreicheres Gedicht gegen die Schwärmerei, als *Butlers Hudibras* ist; [...] wer indessen wird es jetzt ohne einigen Überdruß, wenigstens ohne den Wunsch lesen, daß sein Verfasser die Gabe der Muse, die er besaß, edler angewandt hätte? — *Swift*, vielleicht der strengste *Verstandesmann*, den England unter seine Schriftsteller zählet, der unbestochenste Richter in Sachen des Geschmacks und der Schreibart, gab sich, von bösen Zeitverbindungen gelockt, ins Feld der Satyre; — wer aber ist, der von Anfange bis zu Ende seines Lebens ihn deswegen nicht bitter beklaget? (FA VII, 537)

Al di là delle osservazioni sulle singole opere e sulle singole personalità letterarie, il passo qui ricordato spinge a interrogarsi sul giudizio che il tardo Herder riserva, in termini piú generali, alla scrittura satirica.

A questo proposito va anzitutto ricordato che in piú di un'occasione Herder celebra senza riserve alcuni maestri del genere, primo fra tutti Orazio, le cui satire vengono definite «feine Bearbeitungen der Menschheit» (*ivi*, 160): un giudizio che tra l'altro permette di intuire — all'interno della tradizionale ripartizione del genere satirico in "satira scherzosa" e "satira patetica" — la predilezione di Herder per il primo genere di satire, che proprio in Orazio avrebbe avuto il suo modello esemplare[2].

[1] J.G. HERDER, *Werke in zehn Bänden*, a cura di M. Bollacher *et al.*, Frankfurt a.M. 1985 ss., vol. VII, p. 536. Di qui in avanti le citazioni di Herder saranno accompagnate da un rimando bibliografico tra parentesi: alla sigla dell'edizione qui ricordata (FA) farà seguito il numero del volume e della pagina.

[2] La tradizionale distinzione viene ripresa e sviluppata in quegli anni da Friedrich Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung*: «Satyrisch ist der Dichter, wenn er

La satira poteva inoltre essere facilmente considerata come un utile strumento per il progresso dell'umanesimo, vòlta com'era, secondo la tradizionale definizione, a correggere i vizi e le follie degli uomini. Proprio in virtú di questa sua funzione, in virtú della sua qualità di *Zweckdichtung*, la satira costituiva anche un naturale antidoto a tendenze culturali piuttosto invise al tardo Herder, e cioè a quelle tendenze che andavano teorizzando una poesia autonoma e un'esperienza estetica disinteressata.

Tuttavia questo tipo di scrittura non occupa uno spazio particolarmente ampio all'interno della riflessione dedicata da Herder ai generi letterari. Là dove la satira viene poi esplicitamente posta a tema, è facile ricavare l'impressione che il tardo Herder guardi con riserva ad essa. Ciò viene suggerito dal passo citato sopra, cosí come da quelli dedicati a Swift e piú in generale agli «strafende Genien» nel primo volume di *Adrastea*. Da un lato Herder celebra qui l'autore inglese contestando coloro che in lui vedevano soltanto «un satirico», secondo una concezione che fa della satira «un ozioso dileggio» o qualcosa di assai vicino alla «pasquinata» (FA X, 173). Dall'altro, non può fare a meno di esprimere il proprio rammarico per l'inclinazione all'aggressiva faziosità che inquinerebbe alcune sue opere (*ivi*, 180 s.). Le riserve nutrite dal tardo Herder nei confronti della scrittura satirica trovano però la piú chiara espressione in un breve dialogo allegorico del 1803, cui converrà volgere la nostra attenzione: *Kritik und Satyre* (ivi, 731-739)[3].

die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen; je nachdem er entweder im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die *strafende*, oder pathetische, dieses durch die *scherzhafte* Satyre» (Fr. Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di O. Dann *et al.*, vol. 8 [= *Theoretische Schriften*], Frankfurt a.M. 1992, p. 740). La predilezione del tardo Herder per le forme satiriche piú scherzose e, per converso, la sua avversione per i toni di condanna patetica, vengono confermate anche da un dialogo da lui dedicato al *Lustspiel*. In questo testo, il cui argomento confina con quello della satira, Herder condanna la rappresentazione del vizio nelle commedie, anche là dove questa scelta fosse dettata da un intento civilizzatore: «Für Kanzel und Katheder, oder gar für Gefängnisse, Richterstühle, Zuchthäuser gehört das Laster; nicht für das Lustspiel, das sich an den Lastern weder erfreuen *soll*, noch sie zu bessern vermag» (FA X, 365).

[3] Il testo si trova nel V volume di *Adrastea*, nella nona sezione dedicata alle «Bemühungen des vergangenen Jahrhunderts um-die Kritik» e in particolare alla filologia classica. Significativamente il dialogo non è collocato nelle sezioni in cui Herder si era confrontato con i diversi generi letterari (la terza e la quarta) e appare invece come una sorta di appendice alle pagine in cui viene ricordata l'attività critica di Richard Bentley. Dopo averne celebrato i meriti nel campo della filologia, Herder non nasconde il proprio disappunto per i litigi in cui il filologo inglese si sarebbe fatto coinvolgere, e il dialogo

Nel testo viene rappresentato un immaginario incontro tra la Critica e la Satira. Già dalle prime battute appare però chiaro come a questo incontro non possa far seguito un colloquio paritario. La Satira, che in principio si era rivolta alla Critica come a una sorella, viene infatti da questa apostrofata in modo brusco: «Wie kommen Wir zu der Verwandtschaft? Dirne mit der Geißel. Ich die Richterin des Wahren, Guten und Schönen; und Du?» (*ivi*, 731). Di qui il dialogo si sviluppa come un incalzante interrogatorio tenuto da un "giudice", appunto da una Critica armata di scettro e assisa sul «trono della verità», vòlta a indagare la storia e la funzione della satira.

Quando la Satira è chiamata a rendere conto delle proprie vicissitudini diviene possibile porre in rilievo alcuni dei problemi tradizionalmente legati a questo tipo di scrittura. Tra essi in primo luogo il carattere indefinito del termine "satira", che talora sta a indicare un piú o meno preciso genere letterario, legato a un periodo storico (la satira dell'antica Roma), talora rimanda a un assai piú generico atteggiamento, riscontrabile in produzioni e generi letterari assai disparati, insomma a ciò che potremmo definire il "satirico", che è poi ciò cui sembra fare riferimento Herder nel dialogo[4].

L'inconsistenza del concetto di "satira" è certo un problema ricorrente nella riflessione teorica dedicata a questo tipo di scrittura, e verso la fine del Settecento era già stata posta in evidenza da altri, per esempio da Johann Georg Sulzer, che nella sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste* rifletteva su come il termine avesse acquisito col passare del tempo «un che di indefinito» e su come «la satira, a differenza della maggioranza delle opere di arte letteraria, non avesse una propria forma», e fosse pertanto portata a mostrarsi «nelle sembianze di un dialogo, di una

allegorico tra la Critica e la Satira viene quindi presentato al pubblico come un tentativo di conciliare Bentley con il suo piú illustre avversario, Jonathan Swift.

[4] Sulla molteplicità di significati che caratterizza il termine 'satira' si veda il fondamentale studio di J. BRUMMACK, *Zur Begriff- und Theoriegeschichte der Satire*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Sonderheft 1971, pp. 275-377: «Der Begriff Satire ist von irritierender Vieldeutigkeit. Er bezeichnet eine historische Gattung, aber auch ein Ethos, einen Ton, eine Absicht, sowie die in vielerlei Hinsicht höchst verschiedenen Werke, die davon geprägt sind» (p. 275). Sul problema cfr. anche il saggio introduttivo in H. ARNTZEN, curatore del volume *Satire in der deutschen Literatur: Geschichte und Theorie*, vol. 1 (vom 12. bis zum 17. Jahrhundert), Darmstadt 1989, pp. 1-17. Piú in generale sulla satira si vedano R.C. ELLIOTT, *The Power of Satire. Magic, Ritual, Art*, Princeton 1960; U. GAIER, *Studien zu Neidhart, Wittenwiller, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen 1967; M. HODGART, *Satire*, New York 1969 (trad. it. di A. Cerri, *La satira*, Milano 1969).

lettera, di un racconto, di una storia, di un'epopea, di un dramma e perfino di una poesia»[5].

Caratterizzati da questa molteplicità di forme, i fenomeni letterari legati alla satira non sono però che un caso particolarmente manifesto di una legge generale, di quel processo di continua trasformazione cui tutti i generi sono sottoposti nel corso della storia. Attraverso la satira era insomma possibile osservare in modo piú chiaro che altrove quel processo che proprio Herder aveva rilevato là dove, negli *Humanitätsbriefe*, affermava il proprio scetticismo nei confronti di un sistema di generi letterari immutabili, insensibili alla diversità delle culture e alle trasformazioni storiche: «Die Poesie ist ein Proteus unter den Völkern» (FA VII, 572) aveva scritto Herder, evidenziando per esempio come le opere ricondotte al genere epico, da Omero fino a Klopstock, fossero assai diverse tra loro: «[Sie] sind doch selbst nach dem Kunstbegriff, der in den Werken liegt, geschweige nach dem Geist, der sie beseelet, ganz verschiedene Produktionen» (*ivi*, 575 s.). Questo principio veniva quindi generalizzato da Herder, che subito aggiungeva «So bei allen Gattungen der Dichtkunst bis zum Epigramm hinunter» (*ivi*, 576). Nello stesso passo Herder prendeva d'altra parte le distanze anche dai tentativi di sistematizzare le produzioni letterarie in base al modo di sentire, riferendosi esplicitamente a Schiller, che in *Über naive und sentimentalische Dichtung* aveva applicato un simile metodo anche al modo di sentire satirico[6]. Il dialogo tra Satira e Critica diventa quindi per Herder occasione per ribadire implicitamente le proprie riserve verso simili tentativi di codificazione dei generi, e per applicare invece la propria sensibilità per lo sviluppo storico delle forme letterarie a questo genere di scrittura, indagandone la genealogia.

Rinviando a un secondo dialogo, che non fu mai composto, una piú approfondita analisi delle diverse realizzazioni conosciute dalla satira nel corso dei secoli, Herder riconduce questo genere di scrittura ad alcuni istinti primitivi. La satira discenderebbe cioè dall'impulso a guardare con divertito stupore tutto ciò che è insolito, o ancora dall'istinto a imitare, volgendolo in caricatura, tutto ciò che si incontra: «Was mir auffiel», — dice la Satira — «alles Ungewöhnliche und Neue belachte ich [...].

[5] J.G. SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771-1774, vol. II, p. 997.

[6] «Andre haben die Dichter nach *Empfindungen* geordnet, da denn insonderheit *Schiller* viel Feines und Vortreffliches gesagt hat. Allein, wie sehr laufen die Empfindungen in einander! welcher Dichter bleibt Einer Empfindungsart dergestalt treu, daß sie seinen Charakter, zumal in verschiednen Werken, bezeichnen könnte?» (FA VII, 576).

So machens noch Affen, Kinder, gemeine und — bisweilen vornehme Leute» (FA X, 732). E poco oltre aggiunge: «Der Neigung zu *gaffen* fügte ich ein Talent bei, [...] die Gabe *nachzuahmen*. Der Mensch, der Affe und der Spottvogel haben, wie du weißt, dies sonderbare Talent [...]» (*ibidem*).

In entrambi i casi si tratta di impulsi che non sono prerogativa esclusiva degli uomini, ma sono propri anche degli animali o dei satiri, come suggerisce la stessa allegoria della Satira, alludendo all'errata etimologia del proprio nome (*ivi*, 733: «Die Geschöpfe, von denen ich leider den *Namen* trage»). Di fatto essa riconosce cosí, non senza qualche vergogna, il presunto carattere barbarico delle proprie forme primigenie. A partire da qui vengono ricordate le vicissitudini del genere satirico, che prende sempre nuove forme, lungo un percorso in cui si rivela decisivo l'intervento del Gusto, che nel dialogo figura come lo zio della Satira e come colui che ne raffina i costumi, portandola dall'iniziale brutalità allo scherzo conviviale, non senza un esplicito riferimento a Orazio. In questo modo viene quindi suggerita l'esistenza di un processo storico, che non è perfettamente lineare (l'urbanità di Orazio viene per esempio preferita allo spirito mordace di Swift) e che tuttavia si tradurrebbe nel distacco della satira dall'aggressività originaria.

La stessa dinamica evolutiva era stata osservata, nel corso del Settecento, anche da altri[7]. Nel suo dialogo, tuttavia, Herder porta questo processo storico a un esito per molti versi paradossale: la Satira cessa di essere tale, e prende il nome di Ironia, abbandonando la pretesa di essere un preciso genere letterario — una "Gattung" — e accontentandosi di essere un modo o una figura del discorso — Herder dice «eine *Art* oder *Figur*» (*ivi*, 736).

La soluzione cosí proposta non è vòlta però soltanto a eliminare un termine che piú di altri rischiava di creare confusione nello studio della letteratura. Essa costituisce soprattutto un tentativo di risolvere i problemi che reca con sé un tipo di scrittura aggressivo (un tipo di scrittura che, nonostante tutto, sarà il caso di continuare a chiamare satirico) nell'ambito di quel progressivo avanzamento dell'umanesimo prospettato dal tardo Herder. L'interrogatorio condotto dalla Critica non si limita infatti a indagare lo sviluppo della Satira nel corso dei secoli, ma cerca anche di determinare la funzione, il valore e l'autorevolezza di questo tipo di

[7] Si pensi ancora a J.G. SULZER, *op. cit.*, vol. II, p. 996: «So wie sich nun bey einem Volke, die allmählige Verfeinerung der Sitten einfindet, so wird sie auf die Satire, wie auf alles übrige, was zu den Sitten und Gebräuchen gehöret, auch ihren Einflus haben».

letteratura. Lo stesso Herder rileva, nella nota posta a conclusione del testo, come da un lato il suo obiettivo fosse quello di abbozzare una «storia della satira», dall'altro quello di tracciare chiaramente «il confine tra critica e satira», un confine che verrebbe «spesso confuso» (*ivi*, 739).

È questo il problema centrale del dialogo, davanti al quale passa in secondo piano lo sviluppo storico della scrittura satirica. Herder cerca di risolvere la questione già nelle prime battute, dove si assiste a una sorta di conflitto di competenze tra le due figure allegoriche: al pari della Critica, la Satira aveva infatti avanzato la pretesa di emendare pubblicamente i vizi e le follie degli uomini, sostenendo di aver avuto questo compito dall'Intelletto e dalla Verità, e cioè da quegli stessi princípi che avrebbero assegnato l'autorità di giudice alla Critica. Simili pretese appaiono del tutto infondate nel momento in cui la Critica incalza la propria rivale, negando che vi sia un qualche principio oggettivo a fondamento dei suoi giudizi, e rilevando quindi la differenza tra sé e la Satira. L'attività della Critica si svolgerebbe secondo ragione e in modo imparziale: «mit Gründen, die *überzeugen*; mit Proben, die *bewähren*; *Parteilos* jederzeit, *angemessen* dem Gegenstande meines Urteils und der Wirkung, die es hervorbringen soll» (*ivi*, 731 s.). Il dileggio satirico apparirebbe invece come un frutto dell'arbitrio: «Wer bürgt Dir, wer dem Publikum dafür, daß, was du *verkehrte* Denkart, *Torheit*, *Unziemenheit* nennest, es auch sei?» (*ivi*, 731). Di conseguenza l'influsso di critica e satira sul pubblico sarebbe di segno opposto: mentre la prima è portata a istruire, a preservare il buon gusto, i colpi della satira non recano altro che ferite, irritano e incitano alla vendetta senza mai produrre alcun miglioramento: «Meine Pfeilen treffen und heilen; deine Streiche verwunden und heilen nie. Du verlachst; ich belehre und halte den guten Geschmack aufrecht» (*ivi*, 732).

Nelle accuse mosse dall'allegoria della critica all'indirizzo della propria rivale riecheggiano le imputazioni che tradizionalmente si facevano gravare sulla satira, genere «sospetto», come ammetteva già Orazio[8]. A partire da qui tuttavia non prende le mosse, come spesso nella tradizione, una qualche forma di apologia della satira[9]. Piuttosto, le accuse hanno già il valore di una sentenza: l'allegoria della satira non replica alla Critica, e si limita a cercare per cosí dire qualche attenuante, ripercor-

[8] ORAZIO, *Satire*, a cura di M. Labate, Milano 1981, p. 124: «nunc illud tantum quaeram, meritone tibi sit / suspectum genus hoc scribendi».

[9] Sulla tradizione dell'apologia della satira vedi J. BRUMMACK, *op. cit.*, p. 323 s.

rendo, come si è detto, le tappe della propria travagliata esistenza[10]. Piú che le vicende storiche (che anzi sembrerebbero confermare la condanna della Satira da parte della Critica), a mitigare il giudizio sono alcuni legami parentali che, come si scopre nel corso del dialogo, legherebbero la Satira a princípi di carattere universale. Illegittima rivale della Critica, la Satira può trovare una qualche legittimazione nel momento in cui vengono svelati i suoi quarti di nobiltà, nel momento in cui dalla genealogia storica si passa a una genealogia mitica, per cui Satira non soltanto è nipote del Gusto, ma è anche figlia di Euphrosyne e, soprattutto, del «sobrio Intelletto», «Sophron» (*ivi*, 736).

È chiaro che tra questa nobile ascendenza e le origini storiche della Satira, cosí come venivano indagate nello stesso dialogo, esiste un inconciliabile contrasto (risolto nel testo stesso ricordando la circostanza per cui la sua educazione sarebbe stata trascurata dai genitori). Tuttavia l'entrata in scena dell'Intelletto, una sorta di *Deus ex machina* che permette al dialogo di concludersi su toni conciliatori, è necessaria a legittimare la Satira, o meglio, ciò che di essa rimane. Perché la Satira deve non soltanto accettare i precetti che tradizionalmente erano vòlti a regolamentarla, in primo luogo il divieto di rivolgersi a singole persone e l'obbligo di non perdere mai di vista il carattere generale del proprio discorso, ciò che la distingue tradizionalmente dalla pasquinata e che le viene affidato come viatico per la nuova esistenza proprio dall'allegoria dell'intelletto: «bemerke stets im Besondern das Allgemeine» (*ivi*, 739); per continuare a esistere la Satira deve anche cambiare nome e attitudini, diventando Ironia, e deve soprattutto riconoscere la propria posizione ancillare nei confronti della Critica. Essa non è sua sorella, ma sua zia, e cioè, fuori dall'allegoria, costituisce il principio universale che solo conferisce autorità allo scherzo. La funzione di questa nuova Satira, o meglio, di Ironia, è di applicare con garbo e urbanità le sentenze della Critica:

> Eine Ausrichterin Deines Amtes zu sein, hohe, feste Kritik [...]. Wäre ich dies nicht, läge *Dein* Urteil, auf prüfender Waage gewogen, mir nicht zum Grunde; woher bekäme ich auch zum lindesten Tadel *Vollmacht*? Was für einen *Grund* hätte er? (*Ivi*, 737)

La riflessione sulla satira condotta da Herder nel suo dialogo non è dunque dettata tanto dal bisogno di fornire una nuova definizione per tale tipo di scrittura, quanto dalla necessità di riflettere sulle forme e sui

[10] Per questo motivo mi sembra poco opportuno parlare, a proposito di questo dialogo, di un «tentativo di riabilitazione della satira» (cosí K. LAZAROWICZ, *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*, Tübingen 1963, p. 307).

meccanismi del dibattito pubblico, dal bisogno di trovare un principio in grado di fornire regole generali cui attenersi nello scontro dei gusti e delle opinioni, sottraendoli all'arbitrio personale. Deplorando la confusione che regna tra critica e satira, Herder vuole perciò denunciare in primo luogo i rischi cui va incontro lo spazio pubblico letterario quando in esso prevale, sulla disinteressata e imparziale ricerca della verità, lo spirito di parte e quindi l'aggressività polemico-satirica. Dietro l'allegoria della satira traspare un disagio che è possibile ritrovare nelle riflessioni di molti intellettuali del secondo Settecento: nel diffondersi dell'aggressività polemica essi scorgono il pericolo di una ricaduta in uno stato di natura dove infuria la guerra di «tutti contro tutti», come scrive Wieland in una lettera a Gleim del 1769[11].

Scopo di un testo come *Kritik und Satyre*, in altre parole, era di mantenere in vita, a dispetto dei costumi letterari del tempo, quel meccanismo ideale di pubblico confronto delle opinioni che è parte essenziale del processo illuministico. Condannando negli *Humanitätsbriefe* ogni violenza e ogni forma di autoritaria censura, Herder aveva individuato proprio in questo modello comunicativo la via maestra, e l'unica possibile, al superamento degli errori e delle follie umane:

> Freie Untersuchung der Wahrheit von allen Seiten ist das einzige Gegenmittel gegen Wahn und Irrtum, von welcher Art sie sein mögen. Lasset den Wähnenden seinen Wahn, den anders Meinenden seine Meinung verteidigen, das ist *ihre* Sache. Würden beide auch nicht gebessert, so entspringt für den Unbefangenen aus jedem bestrittenem Irrtum gewiß ein neuer Grund, eine neue Ansicht der Wahrheit. (FA VII, 251)

Che poi, affinché questo modello di comunicazione potesse funzionare, fosse necessario istituire un ordine tra i diversi discorsi — fondare per l'appunto una gerarchia tra critica e satira — è il segno delle difficoltà e delle contraddizioni che si incontrano nel tentativo di realizzare una simile forma ideale di dibattito pubblico. Sono queste le stesse difficoltà

[11] «Was sagen Sie zu dem schändlichen bellum omnium contra omnes, welcher unter unsern modernen Gelehrten, Kritikern und anmaßlichen beaux esprits herrscht?» chiede Wieland, per aggiungere subito: «Ich weiß wie wenig dergleichen Federkriege nutzen. Daß sie am Ende die Literatur zusamt den Gelehrten verächtlich machen, ist alles was man davon hat». Sulle pratiche polemiche e sulla riflessione attorno al tema condotta nel corso della seconda metà del Settecento si veda *Debatten und Kontroverse. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, a cura di H.-D. Dahnke e B. Leistner, 2 voll., Berlin-Weimar 1989 e soprattutto CH. BÜRGER, *Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, in *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, a cura di C. Bürger *et al.*, Frankfurt a.M. 1980, pp. 162-212.

con cui Herder dovette per esempio fare i conti nello scritto *Vom Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften*, là dove, pur affermando la necessità di un sapere autonomo dall'intervento del potere, è anche portato a deplorare gli abusi che si incontravano nelle diverse discipline scientifiche, tanto da auspicare in proposito un qualche intervento statale nei confronti di una critica che diviene spesso «ungesittet, frech und bübisch» (FA IX/2, 385).

Il bisogno di disciplinare la pubblica comunicazione non poteva d'altra parte non affermarsi nel momento in cui non è piú cosí salda la fiducia in un pubblico dibattito grazie al quale fosse sempre possibile guadagnare un nuovo lembo di verità («aus jedem bestrittenem Irrtum [...] eine neue Ansicht der Wahrheit»). Qualsiasi certezza a riguardo viene meno nel momento in cui la discussione non appare piú come ideale processo di avvicinamento al vero, ma come il luogo in cui domina chi ha maggiore perizia retorica, chi è in grado di persuadere il pubblico, sottraendo ad esso qualsiasi autonomia critica. Proprio questo è il timore che trapela tra le battute del breve dialogo e che caratterizza la riflessione del tardo Herder, come si può leggere nella *Metakritik*:

> Die größten Dialektiker, Schwätzer und Rabulisten besitzen diese Möglichkeit der Mittheilung im reichsten Maß, machen von ihr auch den meisten Gebrauch und *entwenden* eben damit den Probierstein der Wahrheit. (FA VIII, 583)

# HERDER NEL "GEORGE-KREIS"

*di* MAURIZIO PIRRO

La germanistica della *Gründerzeit* trova in Herder un autore di facile assimilazione al discorso di forte orientamento nazionalistico che la caratterizza. È sufficiente mettere a tacere tutti gli aspetti riguardanti l'aspirazione universalistica del pensiero herderiano e presentare il tratto progressivo del suo storicismo come una prefigurazione profetica dell'unificazione nazionale, che verrebbe appunto a suggellare come compimento definitivo il percorso di autoconsapevolezza del popolo tedesco. Guardando retrospettivamente alle origini del lavoro che lo avrebbe impegnato per 36 anni, Bernhard Suphan ricordava nel 1907 come il suo maestro Julius Zacher, già nel 1869, esortandolo a fare di una tesina d'esame la base di un'attività filologica sistematica, lo avesse congedato con le parole «Das deutsche Volk hat an Herder eine Ehrenschuld zu entrichten und Sie haben die Fähigkeit, das zu tun»[1]. Suphan si premurava peraltro, ospite di una rivista francese, di attenuare il potenziale antigallico di una dichiarazione del genere, precisando che «an jeder Stelle bin ich mir dieses Auftrages bewusst geblieben, nicht im eng nationalen, sondern im Humanitäts- und Weltsinne. Denn so verstehe ich überhaupt das Wort 'deutsch'»[2]. Remore del genere non avevano invece frenato pubblicisti dal fervido orgoglio nazionale come Hermann Baumgarten, che nel 1872 poteva scrivere che «Herders Geist folgte den Geschicken seines Vaterlandes fortwährend mit der wärmsten Theilnahme»[3]. In Baumgarten è d'altro canto già evidente un certo imbarazzo di fronte a tutti quei passaggi del pensiero herderiano incompatibili con un germanesimo di marca lagardiana, lí dove è per esempio costretto a riconoscere che «freilich ist Herder die Menschheit höher als die einzelne, auch als die eigene Nation»[4]. Difficoltà non insuperabile, a patto di porre

[1] B. SUPHAN, *Meine Herder-Ausgabe*, in «Revue germanique», 3 (1907), pp. 233-240 (qui p. 234).

[2] *Ibidem*.

[3] H. BAUMGARTEN, *Herder und Georg Müller*, in «Preußische Jahrbücher», 29 (1872), pp. 23-51, 127-161 (qui p. 141).

[4] *Ivi*, p. 138.

il nucleo di questa contraddizione nel dislivello tra la pionieristica audacia della visione herderiana e l'incapacità della sua epoca di lavorare a un disegno nazionale. Solo l'oggettivo condizionamento esercitato dall'arretratezza politica del Settecento tedesco avrebbe cioè impedito a Herder l'esplicitazione del suo genuino sentimento pangermanico; «aber was die Natur seiner Zeit überhaupt zuließ», scrive Baumgarten, «das that er mit voller, redlicher, unermüdeter Hingebung, um sein Volk an seine Pflicht zu mahnen»[5] — Herder come antesignano della realizzazione bismarckiana, suo malgrado costretto a celarsi nelle nebbie di un patriottismo impolitico. Sarà questa anche la posizione di Arthur Jonetz nella monumentale monografia del 1895 su *Herders nationale Gesinnung*[6], di Eugen Kühnemann, che fisserà l'identità herderiana nel ruolo del «Vorläufer»[7], e di Otto Kröhnert, che in un entusiastico discorso tenuto nel 1905 per il compleanno di Guglielmo II si spingerà a dichiarare che Herder avrebbe chiaramente intuito il bisogno della Germania di estendere i propri confini espandendosi oltremare[8]. Finalmente nel 1907 un lettore di ben altro calibro, Friedrich Meinecke, ancorerà i concetti di 'nazione' e 'umanità' in Herder alla loro connaturata relazione dialettica, applicandovi quelle categorie di *Staatsnation* e *Kulturnation* dotate, pur nella loro schematicità, di un alto indice discorsivo e di un'inclinazione storicistica cui la stessa lezione herderiana non è del tutto estranea. In questa chiave, Meinecke attribuisce a Herder una posizione di confine tra il prepolitico e il politico vero e proprio, identificando in questa stessa indecisione le ragioni della sua irresolutezza dinanzi agli avvenimenti della Rivoluzione francese[9].

Il tema nazionale rimarrà al centro della filologia herderiana fino alla Seconda guerra mondiale, toccando un culmine di popolarità, come è facile immaginare, negli anni successivi al 1933, quando si vorrà vedere una continuità diretta tra Herder e Hitler, nel segno del conflitto tra una tradizione universalistica e umanitaria sostanzialmente estranea al genio nazionale e una identità culturale autoctona di norma soccombente alla prima, ma alimentatasi appunto nell'indomita resistenza alle avversità e

[5] *Ivi*, p. 138 s.

[6] A. JONETZ, *Herders nationale Gesinnung*, Brieg 1895-1896.

[7] E. KÜHNEMANN, *Herder*, München 1894, 1912², p. 612.

[8] O. KRÖHNERT, *Herder als Politiker und deutscher Patriot*, Gumbinnen 1905, p. 17 e 21 (nota 24).

[9] F. MEINECKE, *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, München-Berlin 1907, 1911², p. 28 ss.

ora finalmente libera di assumere la guida politica della Germania[10]. Hans Dahmen, l'autore di un *pamphlet* intitolato *Die nationale Idee von Herder bis Hitler*[11], aveva un autorevole precursore in quel Josef Nadler celebre sostenitore del necessario rispecchiamento tra la produzione letteraria di uno scrittore e la sua provenienza etnico-geografica, il quale a metà degli anni Venti, avvertendo di toccare con ciò «Dinge, die keinem erspart bleiben, der irgendwie für die geistige Haltung einer Gemeinschaft verantwortlich ist»[12], sollecitava i lettori della rivista «Hochland» a decidere una volta per tutte se stare con Goethe o con Herder. Per Nadler non c'erano dubbi: l'individualismo di Goethe rende le sue opere inservibili per chi voglia cimentarsi con il grande problema del momento, la riconquista del senso della missione nazionale e l'uscita dalla palude repubblicana. «Goethes Größe», precisa Nadler, «ruht in dem beispiellos geschlossenen Ausdruck eines starken Einzelwesens»; proprio questa attitudine inibisce in lui qualunque slancio di condivisione comunitaria, poiché la sua «gemeinschaftliche Haltung war die von Einzelwesen zu Einzelwesen und also im Grunde gar keine gemeinvölkische Haltung»[13]. Herder, al contrario, anche quando parla di «Weltliteratur», pensa sempre a un «Kosmos geistiger Volksorganismen und [...] Volksindividuen, nicht wie Goethe von Einzelindividuen»[14]. Di fronte a tanta sottigliezza nell'adeguare le tecniche della storiografia letteraria allo 'spirito del tempo' possono ben poco le pagine commosse che nel 1903 a Herder erano state dedicate da Kurt Eisner[15], e che si erano collocate a monte di una linea interpretativa imperniata per converso sul rifiuto di ogni limitazione in senso nazionale, linea destinata a rimanere largamente minoritaria nella critica della prima metà del secolo.

Per definire la posizione dei georgeani all'interno del panorama qui solo succintamente schizzato, è necessario innanzi tutto accennare alla costante e mai risolta contraddizione che nella dottrina e nelle attività praticate dal cenacolo investe l'atto della lettura e in generale il rapporto con la tradizione culturale. Da un lato, infatti, il rifiuto della neutralità

[10] Cfr. B. Becker, *Herder in der nationalsozialistischen Germanistik*, in *Herder im "Dritten Reich"*, a cura di J. Schneider, Bielefeld 1994, pp. 145-158.

[11] H. Dahmen, *Die nationale Idee von Herder bis Hitler*, Köln 1934.

[12] J. Nadler, *Goethe oder Herder?*, in «Hochland», 22 (ottobre 1924 - marzo 1925), pp. 1-15 (qui p. 1).

[13] *Ivi*, p. 8.

[14] *Ivi*, p. 8 s.

[15] K. Eisner, *Revolutionäre Humanität. Zum Gedächtnis Herders*, in *Gesammelte Schriften*, Berlin 1919, vol. II, pp. 153-164.

positivistica induce George e i suoi affiliati al perseguimento di una costante provocazione antifilologica, che culmina nel violento attacco portato da Kurt Hildebrandt a Wilamowitz nel primo numero dello «Jahrbuch für die geistige Bewegung»[16] e si basa essenzialmente sul presupposto dell'eterna produttività delle personalità creatrici, a cui è necessario accostarsi non con scrupolo analitico, ma con l'animo disposto al compimento di un'esperienza vitale. Dall'altro è però innegabile che George sia impegnato con intensità crescente in una operazione di annessione della letteratura nazionale che ha il suo fondamento teorico nell'idea di un'affinità mai interrotta tra i momenti piú alti della tradizione occidentale (secondo una linea organizzata sulla successione dalla grecità al classicismo tedesco, allo stesso George), e il suo strumento pratico nella politica di produzione pubblicistica ed espansione accademica incisivamente esercitata nel *Kreis* al piú tardi a partire dal primo decennio del secolo. Basterà ricordare in proposito i tre volumi dell'antologia *Deutsche Dichtung*, approntati tra 1900 e 1902 con la chiara intenzione di costituire un canone normativo destinato a influenzare durevolmente la ricezione della letteratura tedesca, nonché (episodio minore, ma non meno significativo) la caduta del bando vigente all'interno del gruppo contro l'insegnamento universitario, che permette a Friedrich Gundolf l'abilitazione e l'inizio, nel 1911 a Heidelberg, di una carriera germanistica che dopo pochi anni lo avrebbe condotto su posizioni incompatibili con l'ortodossia del cenacolo. Questa contraddizione rimanda in realtà a una scissione piú profonda e connessa alle radici stesse del magistero di George e alla sua idea di produzione culturale radicata nell'emanazione carismatica. In che modo conciliare, cioè, il carattere eternista di una concezione di cultura come irradiazione persistente di valori vitali non soggetti ad alcuna limitazione pragmatica con la necessità di rendere attivi questi stessi valori nel contesto specifico in cui il soggetto 'illuminato' si trova a operare? Come costringere il "Wesen", adoperando la terminologia gundolfiana, nella rete delle "Beziehungen" indispensabili a qualunque tentativo di rivitalizzare questa essenza impermutabile nell'epoca presente? La risposta data da George a tali interrogativi è nella storia stessa del *Kreis*, in quella richiesta di purificazione e di ascesi indirizzata agli affiliati e prescritta nel segno di un "servizio" da svolgere instancabilmente in omaggio alla "sovranità" del maestro (come suonano le celebri categorie messe a punto da Friedrich Wolters). Servizio organizzato su

[16] K. HILDEBRANDT, *Hellas und Wilamowitz (Zum Ethos der Tragödie)*, in «Jahrbuch für die geistige Bewegung», 1 (1910), pp. 64-117.

pratiche sempre piú minuziose di sottomissione, il cui unico effetto sarà in ultimo proprio la mortificazione e l'estinzione di quella soggettività che si intendeva preparare all'incontro con l'inesauribile energia spirituale prodotta dalle grandi personalità del passato. Una mortificazione a cui pure George non sarà in grado di sottrarsi, se solo si pensa al progressivo indebolimento della sua poetica fino agli esiti del *Neues Reich* (1928), e che appare singolarmente riflessa in quello stato di irrigidimento marmoreo che i ritratti fotografici degli ultimi anni cercano volutamente di simulare. La risposta degli allievi, almeno dei piú dotati, sarà invece di tipo ermeneutico; se ne possono esaminare alcuni passaggi riflettendo sulla posizione di Herder nella ricostruzione del Settecento tedesco operata da Friedrich Gundolf e Max Kommerell.

Herder non arriva mai a suscitare un interesse particolare in George. Un'indicazione di lettura come quella data nel 1911 a Kurt Hildebrandt, a cui consiglia di correggere i propri eccessi di astrazione richiamandosi al trattato di Herder *Über die Plastik*, è un'eccezione nella pur corposa memorialistica fiorita intorno alla persona di George[17]. Anche le affinità riscontrate da Claude David tra la concezione georgeana del "Männerbund" e la descrizione dell'omofilia greca nel tredicesimo libro delle *Ideen* non sono sostenute da alcun pronunciamento diretto da parte di George[18]. Per Gundolf la situazione è diversa. Herder è una figura-chiave sia nella storia della ricezione di Shakespeare in Germania (che a partire dalla tesi di dottorato, come è noto, costituisce uno dei suoi piú importanti interessi di ricerca), sia nella formazione spirituale di Goethe, che occupa un posto assolutamente dominante nella monografia del 1916 in ragione del criterio ermeneutico su cui essa è incentrata. Il concetto gundolfiano di "Kräftekugel" — nel quale è da vedere non tanto, come voleva Croce[19], l'appiattimento dell'opera letteraria sulla biografia dell'autore, quanto la riduzione di tutto il campo delle forze assorbite e irradiate da una personalità creatrice alla misura di una visione del mondo omogenea e misteriosamente preesistente al contatto con quelle stesse forze — obbliga infatti l'esegeta a soffermarsi con attenzione particolare sulle fasi aurorali del percorso di sviluppo seguito da un artista. Solo quando non sono ancora fusi in quella inespugnabile totalità che è

[17] Cfr. K. HILDEBRANDT, *Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis*, Bonn 1965, p. 70.

[18] Cfr. C. DAVID, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967, p. 315.

[19] Cfr. B. CROCE, *Gibt es Entwicklung in Goethes Lyrik und Dichtung? (Zu Gundolfs Goethe-Buch)*, in *Goethe. Studien zu seinem Werk*, Düsseldorf 1949, pp. 266-277.

la cifra tipica della personalità matura, gli impulsi formativi in essa operanti possono essere dettagliatamente compresi nell'atto analitico e resi disponibili al lettore nei diversi tempi della loro stratificazione genetica.

Il dibattito che negli ultimi anni si è riaperto intorno alle strategie interpretative del circolo di George, e in particolare intorno al "grande stile" gundolfiano, ha fatto emergere in modo non impersuasivo le potenzialità positive connesse a una ripresa in chiave culturologica di quelle strategie, soprattutto in rapporto al livello di attenzione sempre estremamente alto che i georgeani ebbero nei confronti delle intersezioni mediali e del radicamento dei loro temi di indagine nel corpo delle rappresentazioni immaginali collettive, come appare evidente se si pensa al libro di Kantorowicz su Federico II di Svevia o agli studi dello stesso Gundolf sul motivo del cesarismo nella cultura occidentale[20]. L'apprezzamento dei punti ancora vitali non deve però distrarre dal rilevamento degli aspetti meno fecondi del metodo gundolfiano. Il principio della preesistenza della totalità spirituale di un autore rispetto al contatto con gli elementi di interferenza che aiutano questa stessa totalità a raggiungere lo stato di perfetta autocoscienza — stato di cui le opere maggiori sono poi una sorta di trascrizione a un livello insuperabile di coerenza formale — finisce infatti per ispirare una storiografia di natura gerarchica (perfettamente coerente, del resto, con il radicale antimaterialismo dei georgeani), nell'ambito della quale conta di fatto unicamente lo sviluppo della personalità di eccellenza, e le figure che di volta in volta si incrociano con questo sviluppo devono essere necessariamente ricondotte al tipo di influenza esercitata, in assenza di qualunque considerazione circa il valore autonomo della loro posizione. Lo stesso Herder non sfugge a questo schema. Gundolf appare fondamentalmente indirizzato, piú che a segnalare l'interesse specifico della poetica herderiana, a indicare una sorta di 'funzione-Herder' nel quadro della letteratura tedesca del Settecento: funzione ovviamente parziale che Goethe, dopo averne incorporato i tratti non perituri, avrebbe presto provveduto a superare. Nel libro su Shakespeare in Germania questa funzione viene illustrata per contrasto rispetto a un'analoga 'funzione-Lessing'. Dove Lessing, cioè, mirerebbe alla soppressione dei contrasti sotto il manto di una ragione assoluta e indifferente alle denotazioni particolari, Herder punterebbe

[20] Cfr. da ultimo i contributi raccolti in *Geschichtsbilder im George-Kreis. Wege zur Wissenschaft*, a cura di B. Schlieben, O. Schneider e K. Schulmeyer, Göttingen 2004, e in *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, a cura di B. Böschenstein, J. Egyptien, B. Schefold e W. Graf Vitzthum, Berlin-New York 2005.

invece alla valorizzazione dell'individuale come passaggio unico e non tipizzabile di uno sviluppo non riducibile ad altra legge che a quella del proprio intimo slancio progressivo. La distanza tra i due si manifesterebbe nel modo piú chiaro sul punto, peraltro comune, della difesa di Shakespeare. Se il problema di Lessing, argomenta Gundolf, consiste nel dimostrare la conformità di Shakespeare a un ideale di perfezione già realizzato dai Greci, Herder intende al contrario, rovesciando il presupposto della validità sovratemporale delle regole, rivendicare e legittimare l'unicità (e con ciò la storicità) del teatro shakespeariano: «Lessing rechtfertigt Shakespeare vor den Griechen, indem er sagt: Shakespeare ist auch Kunst, und Herder, indem er sagt: die Griechen sind auch Natur»[21].

La monografia goethiana riprende questa impostazione e proietta la 'funzione-Herder' sull'itinerario spirituale del Goethe di Strasburgo. Già nel libro del 1911 Gundolf aveva illustrato in termini alquanto meccanici lo stato di piena esplicazione delle energie creatrici che vedeva realizzato in Goethe come una ricomposizione sintetica della "Helle" lessinghiana e della "Fülle" herderiana; con la medesima e un po' riduttiva linearità, riporta adesso l'influenza di Herder alla sollecitazione di due attitudini destinate — grazie appunto alla chiarificazione permessa dal contatto con Herder — a operare senza soluzione di continuità nel Goethe maturo. Da una parte Herder avrebbe determinato nell'allievo una «ungeheure Erweiterung des Gesichtkreises»[22]; dall'altra, imponendogli una rigorosa autodisciplina, avrebbe ridotto al minimo il potenziale anarchico implicito in questa apertura di orizzonti, conducendo Goethe a imporre il proprio pieno dominio formale sulle nuove materie. Lo schema vagamente teleologico che anima la storiografia gundolfiana, almeno nella parte che riguarda la somma delle influenze attive nella maturazione della personalità di eccezione (somma che deve necessariamente tornare, perché i suoi addendi esercitano una funzione intercambiabile e strettamente legata al loro valore numerico, ma che poi può in realtà anche non tornare, perché il risultato è nella sua sostanza indipendente da quegli addendi), si riflette nel carattere meramente progressivo attribuito all'incontro di Goethe con Herder. Esaurite le sue potenzialità costruttive, la lezione herderiana perde peso e lascia spazio ai momenti successivi dello sviluppo della "Kräftekugel" goethiana.

[21] F. GUNDOLF, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1911, p. 203.
[22] ID., *Goethe*, Berlin 1916, p. 91.

Molto differente è la luce in cui Herder appare negli scritti giovanili di Max Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, del 1928, e i *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*, pubblicati un anno dopo in tiratura limitata come *pendant* in versi all'opera maggiore. Sia il trattato che i sei dialoghi — incentrati, anche quando non vi compare direttamente, sulla figura di Goethe, e a loro volta racchiusi tra due monologhi attribuiti rispettivamente a *Winckelmann in Triest* e *Hölderlin auf der Heimkehr von Bordeaux* — sono il risultato di un confronto critico costante e tormentatissimo con i princípi vigenti nel cenacolo georgeano, nel quale, come è noto, Kommerell aveva occupato verso la metà degli anni Venti un ruolo di assoluto rilievo, prima di prenderne radicalmente le distanze, poco dopo l'uscita dei lavori di cui ci stiamo occupando, con un gesto che gli costò l'ostilità mai superata, anche a distanza di parecchi decenni, di tutti i membri dell'ultima generazione del *Kreis*. Kommerell inserisce i punti cardinali della pedagogia georgeana (la trasmissione carismatica del sapere, la perenne vitalità del 'classico', l'incrocio di elitismo ed erotismo) nel corpo di una costruzione intellettuale poderosa e insieme sostenuta da un'estrema sottigliezza argomentativa, intesa a delineare una genealogia complessiva dell'identità tedesca nella sua relazione, necessaria e costitutiva, con lo spirito della grecità. Questa dilatazione *ad infinitum* dell'orizzonte analitico induce Kommerell, come è facile aspettarsi, a numerose semplificazioni, in particolare nei passaggi in cui appare evidente l'asimmetria determinata dalla sovrapposizione tra la ricostruzione storiografica del passato e il richiamo esercitato dall'urgenza di questioni strettamente legate alla posizione ideologica del cenacolo. Herder è per esempio chiamato a testimoniare in favore del risentimento antifilologico del gruppo, lí dove Kommerell valorizza nello storicismo herderiano il moto di reazione all'armatura latina che il Rinascimento avrebbe imposto alle lettere tedesche, oscurandone il naturale legame con il mondo greco[23]. Ancora, la disposizione maieutica di Herder sarebbe segretamente pervasa dall'attesa di uno «Jüngling» in grado di determinare il necessario ringiovanimento della cultura nazionale, in accordo con una concezione strettamente elitaria del perfezionamento spirituale che vede il destinatario dell'opera pedagogica svolta dai migliori «nicht in der gestaltlosen Vielheit, auf die einzuwirken der Schulverbesserer sich vorsetzt, sondern in den Wenigen, in dem

[23] Cfr. M. KOMMERELL, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, Berlin 1928, p. 69 s.

Einen der rein ist von den Gebrechen der Zeit oder stark genug sie abzuschütteln»[24]. Tuttavia proprio la tensione verso l'elaborazione di un quadro storiografico e ideologico imperniato su categorie sí potenzialmente astratte ed eternistiche, e però sempre raffrenate dall'esigenza di ipotizzarne una operatività nel presente, finisce per conferire a Kommerell una piú marcata sensibilità per gli aspetti discorsivi e dialettici del pensiero herderiano, l'analisi dei quali gli permette di configurare l'identità di Herder in modo piú complesso di quanto fosse riuscito a Gundolf, ponendone nel giusto rilievo gli elementi di frattura e di vera e propria contraddizione.

Ciò riguarda innanzi tutto il rilevamento dello scarto tra la natura 'antigeniale' dello storicismo di Herder e certe sue ricadute in un primitivismo inconciliabile con quella stessa natura. Da una parte, cioè, in Herder non verrebbe mai meno la consapevolezza della tardività della propria epoca, la quale non potrebbe in alcun caso aspirare a una riconquista dell'infanzia, bensí soltanto a un ringiovanimento consapevole, ottenuto con l'assorbimento (per esempio mediante traduzioni) di elementi di un'epoca piú antica. D'altra parte, però, le attese di rigenerazione riposte nei canti ossianici metterebbero in crisi questo schema, riproponendo l'equivoco di una «Spätzeit, die unvermittelt zur Frühzeit werden will»[25]. In generale Kommerell rimprovera a Herder la mancanza di un rigoroso e cogente senso della forma. Questo limite, inducendolo a riconoscersi proteicamente in svariate configurazioni anche molto diverse tra loro, sarebbe peraltro la causa piú diretta della profonda influenza esercitata sulla formazione del proprio tempo, nel contatto con ingegni reciprocamente tanto difformi come Goethe e Jean Paul. Il talento per l'evocazione di mondi spirituali inusitati, che in uno dei *Gespräche* il Goethe di Strasburgo riconoscerà con commosso stupore («Als ob erstmals gesehen lebt mir mein land! [...] / Seitdem ihr mir das innre ohr erschlosset / Treibt land bei land mir auf als sanges-boden / Ein heer von stimmen»)[26], rovescia nel valore positivo di un'estrema efficacia pedagogica quello negativo di una soggettività incapace di vincolarsi a

[24] *Ivi*, p. 76.

[25] *Ivi*, p. 102.

[26] M. KOMMERELL, *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*, Berlin 1929, p. 11. Su quest'opera di Kommerell cfr. il recente contributo di W. ADAM, *Winckelmann in Triest. Max Kommerells Winckelmann-Mythos in den "Gesprächen aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt"* (relazione tenuta in occasione del convegno intitolato *Winckelmann e i miti del classico: descrizioni d'arte e sviluppi narrativi*, Villa Vigoni 21-23 ottobre 2004).

una forma unica. Nell'incontro e nel distacco tra Herder e Goethe, Kommerell vede insomma un passaggio tipico del conflitto tra volontà di forma e proliferazione figurale in cui identifica una costante fissa nella storia della cultura tedesca. Alla base di questa interpretazione sta, è chiaro, il presupposto che tale conflitto trovi nell'epoca presente una definitiva ricomposizione in George e nel suo fermo dominio del proteico. Nondimeno, proprio attraverso la collocazione dello stesso George in un orizzonte storico ben definito, Kommerell si avvia a relativizzarne l'idea di poesia e prepara le premesse per il suo superamento.

# ÜBER DEN ZWECK DER REINHOLDSCHEN VORLESUNGEN ÜBER WIELANDS "OBERON"

*von* JEAN-FRANÇOIS GOUBET

Der gegenwärtige Vortrag wird die Jenenser Antrittsvorlesung Reinholds im Sommersemester 1788 zum Thema nehmen[1]. Diese Inauguralrede ist bemerkenswert, denn sie belehrt über die Bestimmung des Gelehrten[2]. Das zahlreiche Publikum Reinholds in Jena bestand nicht ausschließlich aus Studenten der philosophischen Fakultät[3]. Deshalb hatte er die Beschäftigung mit dem Fach Philosophie, also mit dem, was für die Meisten kein Brotstudium war, in einem höheren Maße zu rechtfertigen. Die Bestimmung des Gelehrten im Besonderen läßt sich aber nicht ohne Hinweis auf diejenige des Menschen überhaupt verstehen, weil diese zu jener sich wie eine Art zu ihrer Gattung verhält. Dabei tritt man ins Reich der letzten Ziele der menschlichen Kondition ein: wozu studiert man an der Universität, wofür übt man seine Vermögen aus? Reinholds Wahl eines ästhetischen Themas, nämlich des Wielandschen *Oberon*, ist von Bedeutung, was die oben genannten Ziele anbelangt. Zwar galten für ihn zufällige Zwecke hinsichtlich seiner Familienverhältnisse bzw. seiner Lieblingsstudien. In der Tat konnte selbstverständlich ein erfahrener Kunstliebhaber über ein erfolgreiches Werk seines berühmten Schwiegervaters lesen[4]. Aber wesentliche Zwecke wogen auch

[1] *Ueber die nähere Betrachtung der Schönheiten eines epischen Gedichtes als Erholung für Gelehrte und Studierende*, in «Der Teutsche Merkur», Mai 1788, S. 385-404; in der *Auswahl vermischter Schriften*, erster Teil, Jena 1796, unter dem Titel *Ueber den Zweck meiner öffentlichen Vorlesungen über Wielands "Oberon"*, S. 181-207, wurde die akademische Rede wiederaufgenommen. Im Folgenden werde ich die Seiten der zwei Auflagen in der chronologischen Ordnung angeben.

[2] Das Wort "Bestimmung" kommt im Zusammenhang des "Landmanns" vor (S. 386 bzw. 183). Einige Zeilen weiter unten erwähnt Reinhold «das ähnliche [in der ursprünglichen Fassung: ähnliche] Schicksal des Gelehrten, oder Studierenden» (S. 387 bzw. 183).

[3] In der Fassung des «Teutschen Merkur» wird dem Leser in einer Fußnote angegeben, es seien weit über 400 Studenten bei der Antrittsrede zugegen gewesen (S. 385). Gegen 1788 zählte die Universität Jena ungefähr 770 Studenten (vgl. *Alma mater Jenensis. Geschichte der Universität Jena*, hrsg. von S. Schmidt, L. Elm und G. Steiger, Weimar 1983, S. 129).

[4] Schon in Wien, also vor seiner Ankunft in Weimar bei Wieland, wo er am 1. Mai 1784 dessen Tochter heiratete, begeisterte sich Reinhold für die philosophische Kritik des

bei der Wahl des Werkes mit. Denn die ästhetische Bildung bedeutete die Vollbringung gewisser allgemeiner Anlagen, also das Erreichen einer bestimmten Vollkommenheit überhaupt. Und die Beschäftigung mit der Kunst war sogar ein Königsweg zur Moralität, also die beste Vorbereitung zum höchsten Menschenzweck. Die Frage nach dem Zweck der Reinholdschen Vorlesungen über den Wielandschen *Oberon* benötigt, die Priorität des ethischen vor dem ästhetischen Ziel zu behandeln. Wie kann man für eine Harmonie der Vermögen plädieren, wenn der höchste Zweck klar als moralisch, also als partiell, identifiziert wird? Wie kann die Beschäftigung mit der Ästhetik zugleich als eine Vervollkommnung und eine erworbene Fertigkeit um etwas höheren willen hervortreten? Dies möchte ich im Folgenden näher betrachten.

Bevor ich zum Hauptzweck Reinholds komme, möchte ich noch einige Präzisierungen über den Inhalt des Vortrags einführen. Reinholds Leistung innerhalb des ästhetischen Felds verdient in der Tat analysiert zu werden. Die Frage stellt sich, warum die Dichtung, und nicht die Malerei oder die Bildhauerei, den letzten Zweck des Menschen am besten erreicht, warum sie die Bestimmung desselben am vortrefflichsten begünstigt. Und wiederum, warum zeichnet sich das Epos im besonderen aus, und nicht eine andere Gattung der Poetik? Die Argumente Reinholds betreffs der Theorie der schönen Künste und Wissenschaften bedürfen auch einer Untersuchung. Die Stellung des Denkers wird sich sicherlich nicht als sehr originell erweisen, aber ist jedoch für seine Mäßigkeit und seinen Hang zur Eintracht symptomatisch, indem sie in der Mitte der Klassik und des neueren Zeitraums steht. Denn die Inauguralrede erlaubt, Kontaktpunkte mit Baumgarten und Meier auf einer Seite, Schiller und Goethe auf der anderen zu entdecken. Obgleich Reinhold 1785 eine Wende gekannt hatte, als er sich zum Kantianismus bekehrte[5], waren 1788 immer noch Spuren vom aufklärerischen Gedankengut spürbar.

Geschmacks. Vgl. R. KEIL, *Aus klassischer Zeit. Wieland und Reinhold. Original – Mittheilungen als Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistesleben im XVIII. Jahrhundert*, Leipzig 1890, S. 6 und 11. Über die Verhältnisse zwischen dem Schwiegersohn und dem Schwiegervater siehe auch K. HILLER, *Wieland, der Förderer Reinholds*, in «Wieland-Studien», I (1991), S. 81-95.

[5] 1785 erschien noch ein Artikel, in dem Reinhold als Gegner Kants für Herder eintrat. Kurz danach fing Reinhold an, an seinen Briefen über die Philosophie Kants zu arbeiten. Vgl. A. VON SCHÖNBORN, *Karl Leonhard Reinhold: eine annotierte Bibliographie*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 67 ff.

## 1. *Zum höchsten und abgeleiteten Ziel der Vorlesungen: Moralische und ästhetische Bildung*

Wie bereits gesagt, bildet die Sittlichkeit den letzten Zweck des menschlichen Tun und Lassen. Zu befördern ist also alles, was sie letztlich festigt. Die Kultur des Geschmacks nämlich trägt etwas bei, um die Moralität zu stützen. Gleichzeitig reimt sich die Bildung des ästhetischen Urteils mit einer Vervollkommnung an sich. Diese zwei Funktionen werden von Reinhold mit den zwei Begriffen des "ergötzende[n]" und des "erquickende[n]" gekennzeichnet[6]. Der erste ist das während der deutschen Aufklärung oft benutzte Wort für das horazische *delectare*[7]. Das Kunstwerk, von der objektiven Seite betrachtet, besitzt eine Vollkommenheit. Diesen Teil der ästhetischen Berücksichtigung entnimmt Reinhold einer gewissen historischen Linie, die aus Descartes über Wolff und Mendelssohn stammt[8]. Aber von der subjektiven Seite her wahrgenommen, die die Gedanken des Abtes Du Bos wiederaufnimmt, entsteht eine Empfindung des Genusses, ein Vergnügen[9]. Der Jenenser Professor für Philosophie ist auf der Suche nach einer durchgeführten Vermittlung zwischen beiden Polen, dem objektiven und dem subjektiven, durch den zentralen Begriff der Vorstellung. Obwohl die Subjekt-Objekt-Struktur des Vergnügens an einem Form-Stoff-Dualismus leidet, wie es Martin Bondeli mit Recht schon bemerkt hat[10], überbrückt der Geschmack, als drittes Basisvermögen des Gemüts, die Spaltung zwischen Theorie und Praxis, Vorstellung und Handlung. Genau das meint Reinhold mit der Hervorhebung der Erquickung. Die ästhetische Betrachtung ist nicht wie die platonische Kontemplation der Ideen, die die Seele am höchsten begnügt und in der sie eine Ruhe findet[11]. Genießen bedeutet zwar die Schönheit empfangen, aber diese Rezeption ist nicht ganz passiv, da sie die Handlung des Geistes in Anspruch nimmt. Im Gegensatz zum Körper, der durch die Abwesenheit des Handelns eine

[6] Vgl. S. 387 f. (normal geschrieben) bzw. S. 184 ff.

[7] Die Äquivalenz beider Wörter ist nicht automatisch, da z.B. J.CHR. GOTTSCHED bei seiner Übersetzung der *Ars poetica* (in *Ausgewählte Werke*, VI/1, hrsg. von J. und B. Birke, Berlin-New York 1973, S. 90 f.) das Wort "Lust" benutzte.

[8] Vgl. *Ueber die bisherigen Begriffe vom Vergnügen*, in *Auswahl vermischter Schriften* (Anm. 1), S. 271-350, hier S. 281 ff.

[9] Vgl. *ebd.*, S. 311 ff.

[10] Vgl. M. BONDELI, *Geschmack und Vergnügen in Reinholds Aufklärungskonzept und philosophischem Programm während der Phase der Elementarphilosophie*, in *Evolution des Geistes: Jena um 1800*, hrsg. von F. Strack, Stuttgart 1994, S. 328-349.

[11] Vgl. z.B. PLATON, *Gastmahl*, 204d], in *Werke in 8 Bänden*, hrsg. von G. Eigler, Bd. 3, Darmstadt 1990, S. 322 f.

Beruhigung findet, braucht der Geist eine ungespannte Handlung, eine freie, nicht anstrengende Beschäftigung[12]. Erquickt wird das Gemüt, indem es durch die Aktivität seiner erkennenden Vermögen zur wirklichen Aktivität, zur Praxis geführt wird. In diesem Sinne wird die Erquickung zum Äquivalent des horazischen *prodesse*[13]. Schön bezeichnete Handlungen zu genießen, erlaubt jemandem, sich der Sphäre der zu suchenden Handlungen zu bemächtigen und so fortzuschreiten.

Insgesamt plädiert Reinhold für die höchstmögliche Entwicklung aller geborenen Anlagen, aller der Menschheit gemeinsamen Vermögen. Der Gelehrte, wie alle anderen Menschen, soll sich um die Menschheit in sich kümmern, den allgemeinen Charakter in sich pflegen. Allein genießt er die erforderliche Muße, um die Möglichkeiten seiner Natur vollständig zu entfalten. Reinhold ist der Meinung, daß die Übung der Kräfte, also auch der Erfolg des Studierens, bei der Reinigung des Geschmacks stattfindet[14]. Die Ausübung der verschiedenen Vermögen bringt eine Fertigkeit, eine erworbene Disposition, hervor. Dadurch werden die natürlichen Anlagen zu einer künstlichen Reife gebracht, dadurch findet der Mensch den Zugang zu sich selber. Als Vermögen seien erst die Kantischen genannt, wie etwa die Vernunft und die Empfindungskraft, die nicht durcheinander oder sogar gegen einander wachsen, sondern zusammensteigen. Die eine Gemütskraft mäßigt die andere, so daß der Geschmack als Einheit des Gefühls und der Vernunft erscheint, und die Fähigkeit, über das Kunstwerk zu urteilen, benötigt, daß die Gefühle Hand in Hand mit den Überlegungen gehen[15]. Als Vermögen sind aber auch einige schulphilosophischen zu nennen, wie z.B. Witz und Scharfsinn[16]. Was Reinhold erzielt, das einheitliche Emporwachsen der Vermögen, ist auch, wofür Baumgarten eintrat, als er den schönen Geist als Inbegriff der menschlichen Kräfte in seiner Ästhetik

[12] Vgl. S. 389 bzw. S. 186: «Nur der Leib ersetzt seine erschöpften Kräfte durch Ruhe: der Geist erfrischt die seinigen durch Veränderung der Beschäftigung» (Hervorhebung nur in der zweiten Auflage).

[13] Die berühmte horazische Formel lautet: «aut prodesse volunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere vitae» (*Ars poetica*, V. 333 f.; die deutsche Übersetzung von E. Schäfer, Stuttgart 1972, S. 25, lautet: «Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen»).

[14] Vgl. S. 399 f. bzw. S. 201 f. (kleine Textumgestaltungen in der zweiten Auflage).

[15] Über diese "Hand in Hand"-Partnerschaft, vgl. *ebd.*, S. 404 (falsch als 304 angegeben) bzw. S. 205.

[16] Alle in diesem Passus zitierten Vermögen sind z.B. *ebd.*, S. 399 bzw. S. 200 zu finden. Bemerkenswert ist, daß die erste Fassung hier dem Verstand einen Platz einräumte, wo hingegen die zweite von ihm nichts wissen will.

einführte, und zwar, um es kurz auszudrücken, den ganzen Menschen zu bilden[17]. Dabei ist die Einheit nicht nur als Gleichgewicht der Kräfte zu verstehen, da den unteren auch ein untergeordneter Rang zugeschrieben wird. Obwohl Reinhold sehr oft einen Mittelweg zwischen den Übertreibungen entgegengestellter Positionen öffnet, lenkt er mehr in der ästhetischen Sache dazu, eine eigentliche Harmonie der Kräfte zu wünschen, wobei die Einheit sich nicht so sehr als Aussöhnung wie als Hierarchisierung zeigt. Unter der Botmäßigkeit der Moralität, was sicherlich nicht die öfter in Anspruch genommene Kraft, aber die beste unter allen ist, organisieren sich die übrigbleibenden Vermögen. Die Fähigkeit zu genießen bedarf zwar der Teilnahme des Intellektuellen und des Sensiblen, aber die Freiheit, eigentlich die Alleinherrscherin über das Gemüt, bewahrt die Oberhand.

Daß die Ausführungen Reinholds nicht nur in die Nähe Kants zu rücken sind, sondern auch an der klassischen Tradition anknüpfen, beweist seine Verwendung des Humanitätsbegriffs. Die Antrittsvorlesung skizziert rasch die Humanität als die zu dem sittlichen Gefühl zusammengefügte Fähigkeit, das Schöne zu entdecken[18]. Also faßt die Humanität die Wünsche Reinholds betreffs der Bestimmung des Menschen zusammen: der ganze Mensch, der im Besonderen an der Universität zu bilden ist, muß human oder nichtig sein. Die Pointe des Reinholdschen Vortrages besteht darin, daß die Entwicklung der menschlichen Anlagen in sich selbst zugleich die Entfaltung der Möglichkeiten der Gattung überhaupt ist und anschließend eine Offenheit für den Anderen bildet. Einige Jahre nach der Inauguralrede Reinholds werden genauso Herder in seinen *Briefen zur Beförderung der Humanität* wie Wieland in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Briefe Ciceros auf den bekannten Ausdruck Terenz' hinweisen: "*Homo sum, et humani nihil a me alienum*

[17] Vgl. die §§ 27-46 in B. Poppe, *Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens*, Borna-Leipzig 1907, S. 85-97.

[18] Der zweiten Fassung der Antrittsrede zufolge besteht der wahre Charakter der Humanität in der «Fähigkeit feinere und höhere Schönheiten zu entdecken und zu genießen, die verbunden mit der Reinheit und Energie des sittlichen Gefühls» sind (S. 206). Die erste Fassung sprach hingegen von einer «Fähigkeit feinere und höhere Schönheiten zu entdecken und zu genießen, die in Rücksicht auf die Werke der Natur und der Kunst, Geschmack, in Rücksicht auf die menschlichen Handlungen, sittliches Gefühl heißt, in den beyden vereinigten Rücksichten aber diejenige Veredlung der Menschheit ausmacht, die, weil sie sowohl in den ursprünglichen Anlagen als in der letzten Bestimmung der menschlichen Natur gegründet ist, den Namen der Humanität im strengsten Sinne verdient» (S. 404 [falsch als 304 angegeben]).

*puto*"[19]. Dieselbe Fassung der Humanität meinte auch der Jenenser Professor, als er seine Zuhörer mit Beredsamkeit ansprach. Für ihn und seinen Schwiegervater war klar, daß die Humanität mit der Mäßigkeit und der Rechtschaffenheit eine Trias ausmacht, die die Tugend des Menschen, also seine Vortrefflichkeit, den Gipfel seiner Fähigkeiten, am besten verkörpert[20]. Der schöne Geist vermeidet das, was übertrieben ist, er lehnt das Vernunftwidrige ab, ohne dabei den Genuß fanatisch zu scheuen, und er erkennt in dem Kunstwerk eine allgemeine Dimension des menschlichen Daseins, wo er auch eine Belehrung für sein Tun und Lassen findet. Zwar bekennt sich Reinhold für den Kantianismus und bejaht seine kritische Moralauffassung, ohne in einen vorkritischen Eudämonismus oder in eine Ciceronische Konzeption der Pflichten wieder zu fallen. Aber die Artikulierung der Sittlichkeit mit dem Geschmack, im Gegensatz zur Artikulierung des Genusses mit der Vorstellung, läßt sich nicht lediglich in die Kantische Gedankenwelt einräumen[21]. Die Reinholdsche Ästhetik versucht also, einen alten Stoff in ein neues systematisches Gerüst einzubetten.

## 2. *Die Contratypen des ganzen Menschen: der Antiquar und der Barbar, der Brotgelehrte und der Schulfuchs als Gerippe*

Reinholds Rede, die den ganzen Menschen als positiv beurteilte, benutzte auch eine andere, negative Strategie. Es ging darum, die Gegensätze des humanen Menschen so zu bezeichnen, daß sie Abscheu erweckten. Bei dem Abwenden der Zuhörer von verwerflichen Figuren konnte der Redner hoffen, sein Publikum leichter für seine Absichten zu gewinnen. Ich werde im Folgenden mich auf Ausschnitte berufen, wo solche Gestalten kurz erwähnt sind, um sie näher zu bestimmen. Diese Figuren können zusammengesetzt in einem wirklichen Menschen vorkommen, da sie mehr Charakterzüge als Individuen bezeichnen. Sie sind diejenigen des mittelalterlichen Barbaren, des in seinem Kabinett durch den einseitigen Kontakt mit gelehrten Büchern ausgetrockneten Pedanten, des

[19] Beim ersten heißt das «Ich bin ein Mensch [...] und nichts was die Menschheit betrifft, ist mir fremde» (HERDER, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hrsg. von H.D. Irmscher, Frankfurt a.M. 1991, S. 13), wo es beim zweiten «Ich bin ein Mensch, nichts menschliches ist mir fremd» heißt (M.T. CICERO, *Sämmtliche Briefe*, übersetzt und erläutert von Ch.M. Wieland, I. Bd., Zürich 1808, S. VII).

[20] Vgl. *ebd.*, S. XIII f.

[21] Erst später wird Kant eine Brücke zwischen Geschmack und Sittlichkeit bauen, als er z.B. von der symbolisierenden Funktion des Schönen sprechen will (vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 59, AA V, S. 351 f.).

sich um sein gegenwärtiges Fach und seine künftige soziale Stelle kümmernden Brotgelehrten und letztlich des die Fakten um ihrer willen sammelnden Antiquars.

«Die Gelehrte Welt hat keine größern Meister in der Syllogistik und Disputirkunst, aber auch keine geschmacklosern Barbaren aufzuweisen, als die *Doctores subtiles*, *invicibiles* und *irrefragabiles* unter den Scholastikern», so Reinhold[22]. Mit der Theorie der Vernunftschlüsse und der im aristotelischen Sinne verstandenen Dialektik sind Lehrgebäude gemeint, die die sogenannten Obervermögen zum Verlust der niedrigen Empfindlichkeit, Einbildungskraft usw. kultivieren. Die Einseitigkeit in der Bildung bringt mit sich nichts Gutes, da die Scholastik die eigentliche Freiheit verkannt und die Autorität dem Selbstdenken vorgezogen hat. Immer wieder kommt die Abneigung Reinholds gegen die Schulphilosophie seit seiner Abkehr vom Katholizismus vor[23]. Die Abwesenheit des Geschmacks führt zu negativen praktischen Folgen, was die bisherige Menschheit bitter erlitten hat und was sie nicht mehr erdulden darf. Reinhold zeigt sich als entschiedener Aufklärer, indem er die erworbenen Güter gegen jeglichen Rückschritt verteidigt, und als bewußtvoller Moderner, indem er weiß, wie sehr eine handelnde Barbarei unter den technisch und wissenschaftlich fortgeschrittensten Völkern gedeihen kann[24].

Gegen die Einseitigkeit der menschlichen Bildung tritt auch Reinhold hervor, als er zugibt, er «bedaure den geistlosen Vernünftler, der über die poetische Welt spotten, und den gefühllosen Pedanten, der nicht begreifen kann, wie man sich in dieser erdichteten Welt wohl befinden könne»[25]. Wer über die Kunst lacht, ist letztlich derjenige, der belacht wird, da er ein Gerippe ohne Blut und Fleisch ist, da es ihm am Geist fehlt, da er nur für die Schule, nicht für die Welt geeignet ist. Die Reinholdsche Philosophie ist immer noch als Weltweisheit zu konzipie-

[22] S. 401 bzw. S. 203 (in der ersten Fassung steht "ärgern" statt "geschmacklosen" und das letzte Wort wird nicht hervorgehoben).

[23] Über die Kritik des Katholizismus und dessen Schulphilosophie, vgl. die detaillierte Studie von Y.K. Kim, *Religion, Moral und Aufklärung. Reinholds philosophischer Werdegang*, Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 57 ff.

[24] Obwohl Reinhold häufig für eine Verständigung (Einheit im Verstehen, also theoretisch) der Gelehrten plädiert, die eine Eintracht (Einheit im Wollen, also praktisch) bewerkstelligen würde, also das Theoretische als zentrales Element betont, sieht man hier, daß nicht alles mit dem theoretischen Vorstellen steht und fällt. Die These einer Hauptrolle des Theoretischen in Anknüpfung an das Gedankengut der Aufklärung muß also nicht zu einseitig behauptet werden, da die ästhetischen Äußerungen dieses Zeitalters sie mildern.

[25] S. 395 bzw. S. 194 (kleine stilistische Veränderungen zwischen beiden Schriften).

ren, der ganze Mensch ist immer noch als ein Mensch für die Welt und seine Mitmenschen zu verstehen. Wie schon für den Hallenser Denker Georg Friedrich Meier vor ihm schließt sich «das Problem der Kunst [...] mit dem Problem der Humanität zusammen». «Nicht im Logischen, sondern im Ästhetischen vollzieht sich die wahrhafte humane Bildung», wie es Ernst Cassirer richtig und schön ausgedrückt hat[26]. Ein ganzer Mensch kann nur belebt sein, insofern er Geist besitzt und also eine Totalität bildet, die andere Totalitäten zu empfangen weiß. Der Pedant ist dazu verurteilt, nur Buchstaben und Fachprobleme zu sehen, wo es eigentlich um die Menschheit im Allgemeinen geht.

Ebenso tödlich für den Geist erweist sich, nur für das künftige Brot studieren zu wollen. Die philosophische Gesinnung ist nicht nur für die Philosophen vom Fach, sondern für jedermann geeignet. Dabei erweist sich die philosophische Fakultät nicht mehr als eine Magd, sondern als eine Fackelträgerin[27]. Wie es Schiller 1789 in seiner berühmten Antrittsvorlesung auch mit Nachdruck betonen wird, ist der Blick der Ankömmlinge für das Geistvolle, das Harmonische zu gewinnen. «Wo der Brotgelehrte trennt, vereinigt der philosophische Geist», so der Jenenser Professor für Geschichte[28], der wohl wußte, wie sich Kunst, Philosophie und Leben einander durchdringen. Seinetwegen vergleicht Reinhold den Brotgelehrten mit einem Bauer, der nur an die Mühe und an sein Produkt denkt, ohne die natürliche Umgebung anzuschauen und vor allem ohne sich dessen bewußt zu werden, daß seine Arbeit an sich schon ein Lohn ist[29]. Beim Schaffen entwickelt jedoch der Student seine Fähigkeiten und erreicht ein höchstes Niveau. Ein Kunstwerk zu lesen und zu analysieren ist auch ein Schaffen, da dieselben Vermögen in Anspruch genommen werden. Für Reinhold, wie später für Schleiermacher, sind alle Menschen Künstler[30], identifiziert sich der Genuß der Kunst mit ihrer Herstellung[31].

[26] E. CASSIRER, *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Darmstadt 1975, S. 78.

[27] Vgl. dazu H.-E. BÖDEKER, *Von der 'Magd der Theologie' zur 'Leitwissenschaft'. Vorüberlegungen zu einer Geschichte der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, in «Das Achtzehnte Jahrhundert», XIV (1990), 1, S. 19-57.

[28] FR. SCHILLER, *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H.G. Göpfert, Bd. IV, München 1958, S. 752.

[29] S. 387 f. bzw. S. 183 f.

[30] Um diese Idee bei Schleiermacher zu vertiefen, vgl. H. PATSCH, *"Alle Menschen sind Künstler". F. Schleiermachers poetische Versuche*, Berlin-New York 1986 ("Schleiermacher-Archiv" 2).

[31] Vgl. S. 399 bzw. S. 200 (besonders interessant ist in der ersten Fassung die laute Ablehnung einer «Art vom leidenden Genuß»).

Die Identifikationsthese der Fähigkeiten zu rezipieren und zu produzieren macht sicherlich das Brisanteste der Reinholdschen ästhetischen Lehre aus. Sie erlaubt dem Denker, eine Rezeption der Werke abzulehnen, der nur konservatorisch wäre, ohne zugleich kreativ zu sein. Die Universalität der Anlagen zur Kunst bedeutet nicht nur, daß ein Hauptwerk von vielen, wenn nicht von allen, genossen werden kann, aber vor allem daß jedermann durch seine Rezeption des schon realisierten Werkes zum Schaffen eines neuen Produkts geführt wird, wenn er auch den gesamten Prozeß nie abfertigt. Ausdrücklich nimmt Reinhold Stellung gegen die «grammatische und antiquarische Gelehrsamkeit»[32], das Erlernen der Fakten um der Sprache und des Aufbewahrens willen. Auf jedem Fall wäre es übertrieben, wenn auch verlockend, die Gedanken Reinholds mit denjenigen Nietzsches über die Schädlichkeit des historischen Sinnes fürs Leben zu vergleichen. Man kann sich kaum einbilden, der Jenenser Professor hätte die Gelehrten mit unendlich wiederkäuenden Kühen vergleichen können[33]. Wie dem auch sei, ist nicht von der Hand zu weisen, daß Reinhold sich hier dem Autor, der Anlaß zu der zweiten unter den *Unzeitgemäße[n] Betrachtungen* gab, namentlich Goethe, annähert. Für beide ist das, was bloß belehrt, ohne die «Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben»[34], fast absolut wertlos.

### 3. *Zu Reinholds Leistung im Feld der Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*

Die Reinholdsche Stellungnahme gegen die antiquarische Gelehrsamkeit, genauso wie seine Vorliebe für die Tätigkeit des Geistes und nicht für dessen Ruhe, machen also moderne Züge seiner ästhetischen Auffassungen aus. Das hindert aber nicht, daß die Konzeption der schönen Künste, die der Jenenser Professor implizit unterschreibt, in manchen anderen Hinsichten als ziemlich konservatorisch erscheint.

So werden die Rechte der Einbildungskraft bei dem Hervorbringen und dem Beurteilen des Kunstwerks nicht total behauptet. Erstens zeigt Reinhold kein Verständnis für die «Kraftgenien»[35]. Damit sind die

[32] Zweite Fassung, S. 185. In der ersten, S. 388, ist vielmehr die Rede vom Folgenden: «die Schätze seiner [= des Gelehrten, des Studierenden] grammatikalischen Weisheit und antiken Gelehrsamkeit».

[33] Vgl. Fr. Nietzsche, *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von I. Frenzel, Bd. I, München 1967, S. 115 f.

[34] *Ebd.*, S. 113.

[35] S. 402 bzw. S. 203 (Hervorhebung nur in der zweiten Fassung).

schöpferischen Figuren des Sturm und Drang, insbesondere Herder gemeint. Wo sein künftiger Taufpate «die *Kraft*, die einmal die Wörter beiwohnt» als «das Wesen der Poesie» erkannt hatte[36], lehnt der Jenenser Professor alle Begünstigung einer regellosen Ästhetik ab, die aus der Gewalt einer innerlichen Bewegung hervorspringt. Zweitens betont Reinhold nicht den fabelhaften Charakter des Epos. Obgleich Wieland selber in der Vorrede der zweiten Auflage seines *Oberon*, die nur einige Wochen vor der Antrittsvorlesung Reinholds geschrieben wurde[37], an die erdichtete Dimension seines Helden erinnert hatte, da dieser mit dem *fairy king* des Chaucers und des Shakespeares verglichen werden sollte[38], nimmt sein Schwiegersohn diese Seite nicht in Betracht. Zwar gesteht drittens Reinhold zu, daß der Dichtung «die ganze Schöpfungskraft der Phantasie ohne Einschränkung zu Gebot steht»[39], aber die Einbildungskraft scheint dabei immerhin unter der Botmäßigkeit der Natur zu stehen. Was der Philosoph eigentlich im Sinne hat, ist nicht so sehr eine wahrscheinliche andere mögliche Welt als die veredelte und überwundene vorhandene Natur. Was der Dichtung zur Verfügung steht ist «nicht nur alles Wirkliche sondern auch sogar alles Denkbare»[40]. Allerdings zeigt sich dieses Denkbare nicht wirklich, wie bei Gottsched und den Schweizern Bodmer und Breitinger, als das Wunderbare und als das Erbe der Leibnizschen und der Wolffschen Lehre[41]; Reinhold stellt seine ästhetische Theorie unter die Autorität Boileaus[42], eines der führenden Vertreter des französischen Klassizismus. Die Kunst der Dichtung besteht darin, daß sie eine verfeinerte und moralisch effektivere Welt zum Vorschein kommen läßt, indem sie die gemeinen Sachen in Gestalt von dem Heroischen und dem Göttlichen malt.

[36] Zitiert nach I. KREUZER in G.E. LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, S. 228.

[37] Vgl. TH.C. STARNES, *Christoph Martin Wieland. Leben und Werk*, Bd. 2 = *"Der berühmteste Mann in Teutschland" 1784-1799*, Sigmaringen 1987, S. 134: Am 10. April wurde nach der Benachrichtigung der Reinholdschen Vorlesungen eine neue Auflage des *Oberon* vorgeschlagen.

[38] Vgl. *Wielands Gesammelte Schriften*, Bd. XIII = 1780-1812, hrsg. von der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften, bearbeitet von W. Kurrelmeyer, Berlin 1935, S. 3.

[39] S. 393 bzw. S. 192 (eine Veränderung in der Rechtschreibung).

[40] S. 392 bzw. S. 191.

[41] Über das Erbe Leibniz' und Wolffs bei allen diesen Autoren, vgl. z.B. *Aux sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, hrsg. von G. Raulet und J.-F. Goubet, Paris 2005.

[42] Vgl. S. 393 f. bzw. S. 193 f.

Wenn Reinhold auf das Mögliche verweist, scheint mir, daß es in einem aristotelischen Sinne verstanden werden muß. Im neunten Abschnitt seiner *Poetik* bestimmte der griechische Philosoph die Kunst des Dichters folgenderweise: sein Geschäft war, die wirklich passierten Sachen sowie das, was vorkommen könnte, zu erzählen[43]. Für Aristoteles und später für Reinhold wird die Erdichtung vom Nachahmungsprinzip kontrolliert, obschon die Imitation sich nicht nur auf wirklich seiende Fakten, sondern auch auf wahrscheinliche Handlungen bezieht. Daß die Reinholdsche Lehre Kontaktpunkte mit der Aristotelischen hat, ist typisch für diese Periode. Zum Beispiel hat sich die *Critische Dichtkunst* Gottscheds teilweise auch mit der *Poetik* auseinandergesetzt[44] und auch die Korrespondenz zwischen Schiller und Goethe hat deren *Topoi*, wie die Frage des Vorzugs des Epos bzw. der Tragödie, behandelt[45]. Interessant ist dabei, daß auch Reinhold das Primat der Tragödie in Frage stellt. Für ihn ist klar, genauso wie für Lessing oder später Hegel[46], daß die Dichtung die höchste Kunst ist, da in der Poesie der Geist direkt den anderen Geist trifft, ohne eine für sich bestehende Materialität des Stoffes, des Wortschalls im Raum zu behaupten[47]. Die Hauptabsicht der Kunst, nämlich die Belehrung des Anderen, kann um so mehr dadurch erreicht werden, daß der Geist nicht nur vom sinnlichen Vergnügen verzaubert wird, sondern daß die Materialität des Trägers flüchtig und sogar sich selbst vernichtend ist. Die Poesie erfüllt am besten diese Bedürfnisse. Sie erweist sich demnach als geeigneter, den Geist unmittelbar zu vergnügen und zu erbauen. Den letzten Zweck des Kunstwerks, einen Menschen humaner und sittlicher zu machen, erfüllt sie also.

[43] ARISTOTELES, *Poetik*, übersetzt von O. Gigen, Stuttgart 1961, S. 36.

[44] Insbesondere im IX. Kapitel, "Von der Epopee oder dem Heldengedichte", in GOTTSCHED (Anm. 7), VI-2, S. 292 ff.

[45] Vgl. z.B. den Brief Schillers an Goethe vom 5. Mai 1797: «Ich wundere mich gar nicht darüber, daß er der Tragödie den Vorzug vor dem epischen Gedicht giebt: denn so wie er es meint, obgleich er sich nicht ganz unzweideutig ausdrückt, wird der eigentliche und objective poetische Werth der Epopee nicht beeinträchtigt» (*Briefe an Goethe [1796-1798]*, Bd. 2, hrsg. von K.-H. Hahn, Weimar 1981, S. 216 f.).

[46] Über Lessing und Herder, vgl. I. KREUZER im *Nachwort* des *Laokoons* (Anm. 36), S. 219 f. Über das Primat der Poesie bei HEGEL, vgl. dessen *Ästhetik*, in *Sämtliche Werke*, Bd. XIV, hrsg. von H.G. Hotho, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, S. 220 f.

[47] Vgl. S. 392 bzw. S. 190: «In dieser Vervielfältigung, Verfeinerung und Veredelung der Gegenstände unsres Vergnügens thut es die Dichtkunst ihren Schwestern, der Mahlerey, der Bildhauerkunst und der Musik zuvor. Was diese vor ihr durch die unmittelbare Wirkung auf unsre sinnlichen Werkzeuge voraus haben, das ersetzt die Dichtkunst durch ihre unmittelbare Wirkung auf den Geist [...]».

Bleibt nur die an Aristoteles anschließende Frage übrig, welche Art von Dichtung am vorzüglichsten ihr Ziel erreicht[48]. Wenn auch die Frage nicht überhaupt neu ist, geht die Argumentation Reinholds ihren eigenen Weg. Die Antrittsrede von 1788 trägt vor allem zwei Gründe, woraus das Epos den anderen Arten der Gattung an Poesie zuvortut. Zum ersten begreift sie in sich Stücke der anderen poetischen Sorten, Tragödie und Idylle, Elegie und Ode. Nicht nur die Tragödie hat den Vorrang, moralische hohe Taten auszuführen; die Heldengeschichten können das ebenso gut. Was mehr ist, sie sind auch in der Lage, den Geist zu befriedigen, da sie dem Erschreckenden sowie dem Entzaubernden, dem Fröhlichen sowie dem Traurigen in einer harmonischen Weise einen Platz geben[49]. Die verschiedenen Vermögen erhalten einen Spielraum, wo sie miteinander in Kontakt geraten. Kurz gesagt wird der ganze Mensch, der schöne Geist durch das Epos am höchsten belebt. Zum zweiten zeichnet sich die Heldengeschichte durch das Reichtum ihres Stoffs aus[50]. Aristoteles hatte jedoch im Abschnitt 17 seiner *Poetik* bemerkt, daß der Stoff der *Odyssee* ziemlich kurz und das Hauptthema ohne Rücksicht auf die Nebendramen, die Episoden, rasch war[51]. Was Reinhold meinte, war vielleicht die Handlung insgesamt, die Totalität der Szenen, die sie konstituieren, seien sie wesentlich oder nicht. Oder wahrscheinlicher wollte er das moderne Epos Wielandscher Art bezeichnen, wo sich mehrere aus der Tradition entnommenen Handlungen verschmelzen, so daß eine ohne die anderen unmöglich wäre. In der Vorrede seines *Oberon* hatte der Dichter schon Folgendes angekündigt:

> In der That ist *Oberon* nicht nur aus zwey, sondern, wenn man es genau nehmen will, aus drey Haupthandlungen zusammen gesetzt; [...] diese drey Handlungen oder Fabeln sind dergestalt in Einen Hauptknoten verschlungen, daß keine ohne die andere bestehen oder einen glücklichen Ausgang gewinnen konnte[52].

Wenn man, schon überzeugt des moralischen Endziels der Menschheit und der Fähigkeit der Dichtung, und insbesondere des Epos, dieses zu erreichen, fragen wollte, warum genau Reinhold sich für den *Oberon* entschieden hat, liegt sicherlich ebenda die Antwort.

[48] Vgl. das letzte Kapitel der *Poetik* (Anm. 43), S. 67 ff.
[49] Vgl. S. 396 f. bzw. S. 196 f.
[50] Vgl. S. 395 bzw. S. 195.
[51] ARISTOTELES (Anm. 43), S. 49.
[52] WIELAND (Anm. 38), S. 3 f.

# DIE VERSCHLEIERTE WAHRHEIT: LESSING, REINHOLD, SCHILLER, GOETHE ÜBER DAS PROBLEM DER WAHRHEITSVERMITTLUNG

*von* SABINE RÖHR

Am Menschen ist nichts wahr, als daß er irrt.
J.W. GOETHE, *Maximen und Reflektionen*, 1379

In Schillers Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais* reist ein Jüngling, getrieben von «des Wissens heißer Durst», in die ägyptische Stadt Sais, um in die geheime Weisheit eingeweiht zu werden. Jedoch seine ungestüme Neugier, die Wahrheit als Ganzes zu erfassen, verleitet ihn dazu, gegen das Gesetz zu verstoßen und den Schleier der Statue der Isis/der Wahrheit sofort aufzudecken, statt geduldig darauf zu warten, daß die Gottheit ihn selber hebt. Nachdem er die Wahrheit geschaut hat, verfällt er der Melancholie und stirbt einen frühen Tod.

Obwohl die Ballade viele unterschiedliche Ebenen der Interpretation erlaubt — eine biblische der Sündhaftigkeit von menschlicher Erkenntnis, eine philosophische der Unmöglichkeit von absoluter Wahrheitserkenntnis — kann dem Gedicht nur die Deutung auf der Grundlage ägyptischer Esoterik völlig gerecht werden[1]. Wie Jan Assmann in seiner hervorragenden Analyse von Schillers Ballade zu Recht betont hat, geht es nicht um die Unmöglichkeit oder das Verbot von Wahrheitserkenntnis, deren womögliche zukünftige Erlangung offenbleibt. Das Problem liegt eher in der Überstürzung des Jünglings, der die ganze Wahrheit auf einmal in seinen Besitz bringen will, anstatt die verschiedenen Stufen der Einweihung nacheinander zu durchlaufen und darauf zu «warten, bis sich die Göttin von selbst zu erkennen gibt»[2].

Es geht also um das Problem des Lehrens und Lernens von Wahrheit, um individuelle Bildung und Erziehung. Die unvorbereitete Schau der Wahrheit ist schädlich für den Lernenden. Es ist, als wollte er unver-

[1] J. ASSMANN, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart-Leipzig 1999.

[2] *Ebd.*, S. 11. Assmann führt diesen *Topos* der Überstürzung auf Theophrasts Charakterbild des «Umtriebigen [*perierges*]» zurück (*ebd.*, S. 16).

mittelt auf die höchste Stufe der Leiter in Platons Symposium springen, auf die der unmittelbaren, nahezu mystischen Schau der Ideen, ohne die vorherigen Stufen erklommen zu haben. Er würde auf jeden Fall herunterfallen[3]. Es ist auch Goethes Faust, der in seiner Kontemplation des Zeichens des Makrokosmos das Irdische transzendieren und das Ganze der Natur auf einmal schauen will, aber scheitert, da er als Mensch die göttliche Perspektive nicht teilen kann.

Künstler und Philosophen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, von Herder bis Novalis, waren fasziniert vom Bild der verschleierten Wahrheit und des damit verbundenen Geheimnisses. Die unmittelbare Anregung zu Schillers Ballade stammt wahrscheinlich aus Karl Leonhard Reinholds *Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*, wie ja auch Schillers *Die Sendung Moses* stark von eben dieser Schrift beeinflußt war. Reinhold interpretiert dort das Bild der Göttin zu Sais, mit den zu ihrer Statue gehörigen Inschriften[4], als Ausdruck der ägyptischen Geheimlehre des einen, namenlosen Gottes, der zum offenbarten Gott der Hebräer wurde.

Aber nicht um den Gottesbegriff der ägyptischen Mysterien soll es hier gehen, sondern um den Gedanken der Wahrheitsvermittlung, wie er in dem Bild des verhüllenden Schleiers der Göttin angedeutet wird und wie er auch Grundlage von Reinholds *Die hebräischen Mysterien* ist. Läßt sich Wahrheit direkt mitteilen? Kann der Lernende sie im Ganzen schauen, sie unmittelbar aufnehmen und verstehen? Oder ist es die Aufgabe des Erziehers, sie zuerst zu verbergen und nur nach und nach zu enthüllen, angepaßt — akkommodiert — an das Auffassungsvermögen des Zöglings? Ja, kann sie überhaupt gelehrt werden, oder müssen alle Menschen ihre eigenen Erfahrungen und Fehler machen?

Reinholds *Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey* stellt, als Antwort auf die zeitgenössische Kritik an der Ver-

[3] Andere Bezüge zu Platon lassen sich aufzeigen, die offensichtlichsten zum *Timaios*, dessen Atlantis-Sage sicherlich die Quelle des Sais-Mythos im westlichen Denken darstellt. Und ebenfalls im *Timaios* wird die Schwierigkeit der Wahrheitsvermittlung angesprochen im Zusammenhang mit der Erkenntnis des einen Demiurgen. Um die Vermittlung der Einsicht in die Einheit Gottes ging es wiederum vielen Aufklärern, wie im Folgenden dargestellt werden wird.

[4] «Ich bin alles, was ist, war and seyn wird, meinen Schleyer hat kein Sterblicher aufgehoben». «Ich bin, was da ist» (K.L. REINHOLD, *Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*, Leipzig 1788, S. 54). Siehe Verfasser, *Reinholds Hebräische Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey: Eine Apologie des Freimaurertums*, in *Philosophie ohne Beynamen. System, Freiheit und Geschichte im Denken Karl Leonhard Reinholds*, hrsg. von M. Bondeli und A. Lazzari, Basel 2004.

selbständigung des Geheimnisses in der Freimaurerei, zunächst eine Apologie des Freimaurertums dar; er versichert seinen Lesern, daß ihr Zweck, die «Wohlthätigkeit im ausgedehnten Sinne» kein Geheimnis sei[5]. Auch die «Mysterien der Alten», hier der alten Ägypter, hatten, Reinhold zufolge, nichts Mysteriöses an sich. Wer einmal in die Lehren von der Einheit Gottes und der Unsterblichkeit der Seele eingeweiht war, für den gab es «keine Geheimnisse mehr»[6]. Jedoch die machtpolitische Ausnutzung der Mysterien und des Geheimnisses durch eine betrügerische Priesterkaste führte zum Verfall dieses ursprünglich vernünftigen Zustandes. In diesem Sinne liefern *Die hebräischen Mysterien* eine zeitgemäße Kritik an der Verselbständigung der Rolle des Geheimnisses in der Freimaurerei im Allgemeinen und im Bund der Illuminaten im Besonderen. Den Illuminaten wurde von vielen Aufklärern vorgeworfen, einen geheimen «Staat im Staate» gründen zu wollen. Reinhold schließt mit der Forderung der vollständigen Offenlegung des Geheimnisses der freimaurerischen Wahrheit, da seine Geheimhaltung keine vernünftige Funktion mehr erfülle. Der Schleier der Göttin zu Sais müsse gelüftet werden.

Bei aller Kritik jedoch am zeitgenössischen freimaurerischen Geheimnis gesteht Reinhold ihm auf der anderen Seite eine wichtige historische Rolle zu. Die Offenlegung des Geheimnisses kann zu früh erfolgen. So war das israelitische Volk in seiner geistigen Entwicklung nicht genügend fortgeschritten, um die Offenbarung der ägyptischen Geheimlehre des monotheistischen Gottes adäquat aufnehmen zu können. Was in Ägypten nur den «besten und edelsten Menschen» zu wissen vorbehalten war, wurde bei den Hebräern «der gemeinste Besitz des dümmsten und bösartigsten Pöbels»[7]. Diese Beschreibung der Hebräer ist keineswegs antisemitisch gemeint, sondern ist historisch aus ihrer niedrigen gesellschaftlichen Stellung als Sklaven in Ägypten zu erklären. Was sie auf dem «gewöhnlichen Wege der Entwickelung ihrer Geisteskräfte, und durch den Fortschritt ihrer Kenntnisse» hätten allmählich erlangen sollen, wurde ihnen plötzlich offenbart, bevor sie die Chance hatten, selbsttätig ihre religiösen und moralischen Begriffe angemessen zu entwickeln[8].

[5] REINHOLD (Anm. 4), S. 15. Reinhold selber war Freimaurer und Illuminat.
[6] *Ebd.*, S. 8.
[7] *Ebd.*, S. 39.
[8] *Ebd.*, S. 43 f.

So versuchte Moses denn, den Begriff des einen Gottes an das gegebene Auffassungsvermögen des israelitischen Volkes und sein verständlicherweise besonders ausgeprägtes Bedürfnis nach einem «überirdischen Schutz» anzupassen, indem er ihn als «Gott ihrer Väter» beschrieb. Nicht auf Verstandeserkenntnis basierte der Glaube an Gott, sondern auf Sinnlichkeit; er wurde sowohl mit harten körperlichen Strafen erzwungen als auch mit Wundern verstärkt. Angesichts der rein körperlichen Fundierung ihres Glaubens und ihrer «Geistlosigkeit» waren die Israeliten zur Zeit Moses für die Verkündigung der Lehre der Unsterblichkeit der Seele noch nicht reif[9].

Mit anderen Worten mußte die Wahrheit sich akkommodieren; sie mußte an den historischen Entwicklungsstand eines Volkes angepaßt und selektiv vermittelt werden, wenn sie auch nur irgendeine Art von Wirkung ausüben sollte. Dieser Gedanke der Akkommodation der Wahrheit zum Zwecke ihrer Effektivität verbindet Reinholds Schrift mit den großen Erziehungsschriften seiner Zeit, allen voran Gotthold Ephraim Lessings *Die Erziehung des Menschengeschlechts*[10]. Mit Lessings gänzlich positiver Beurteilung der Rolle von Offenbarung als Erziehungsmittel stimmt er allerdings nicht überein.

In seiner *Erziehung des Menschengeschlechts* verbindet Lessing die Begriffe von Offenbarung und Erziehung. Der Offenbarungsprozeß ist wesentlich ein Erziehungsprozeß, der sich dem jeweiligen Vernunftvermögen eines Volkes anpassen muß. Die menschliche Vernunft wäre sehr wohl in der Lage, die geoffenbarten Wahrheiten allmählich aus sich selbst zu entwickeln, denn es handelt sich allemal um Vernunftwahrheiten; die Offenbarung hilft nur, diesen Prozeß zu beschleunigen. In den Worten des berühmten vierten Paragraphen:

Erziehung gibt dem Menschen nichts, was er nicht auch aus sich selbst haben könnte; sie gibt ihm das, was er aus sich selber haben könnte, nur geschwinder und leichter. Also gibt auch die Offenbarung dem Menschengeschlechte nichts, worauf

[9] So unreif war es für diese Offenbarung, daß die Hälfte des Volkes sie mit dem Leben bezahlte: «Moses hatte den Hebräern auf einmal die Götter genommen, die sie in Aegypten anzubethen gewohnt waren, und sie dafür an eine Gottheit angewiesen, die ihnen bisher sogar dem Namen nach ein Geheimniß war. Er sah sich genöthigt hiezu den Weg der Gewalt einzuschlagen, welcher der einen Hälfte der Nation das Leben kostete, ohne die andere Hälfte zu belehren» (*ebd.*, S. 102 f.).

[10] Diesen Aspekt der *Hebräischen Mysterien*, einen wesentlichen in meinen Augen, läßt Jan Assmann in seiner Interpretation völlig außer Acht. Siehe ASSMANNS *Nachwort* zu K.L. REINHOLD, *Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*, hrsg. und kommentiert von J. Assmann, Neckargemünd 2001.

die menschliche Vernunft, sich selbst überlassen, nicht auch kommen würde; sondern sie gab und gibt ihm die wichtigsten dieser Dinge nur früher[11].

Wie Reinhold nach ihm setzt sich Lessing mit der religiösen Offenbarung an das israelitische Volk auseinander[12]. Ihm zufolge wählte Gott das «ungeschliffenste, das verwilderste, um mit ihm ganz von vorne anfangen zu können»[13]. Da also die Auffassungsgabe dieses Volkes beschränkt war, mußte es mit aller Behutsamkeit an den Gedanken des einen Gottes herangeführt werden, und auch dieser Gedanke war zuerst noch weit entfernt von dem «wahren transzendentalen Begriffe des Einigen». Noch auf der Entwicklungsstufe der Kindheit der Menschheit, bedurfte es der «Erziehung durch unmittelbare sinnliche Strafen und Belohnungen». Es war noch weit davon entfernt, die Idee der «Unsterblichkeit der Seele» erfassen zu können[14]. Vorerst waren nur «Vorübungen», «Anspielungen» und «Fingerzeige» praktisch angezeigt, um das Volk geistig und gefühlsmäßig vorzubereiten, neugierig zu machen, Keime der Wahrheit zu pflanzen. Diese Lehre endlich zu verkünden, in «dem zweiten großen Schritte der Erziehung», blieb Christus vorbehalten, dem «erste[n] zuverlässige[n], praktische[n] Lehrer der Unsterblichkeit der Seele»[15].

Wie später auch Reinhold vertritt Lessing die These, daß die Wahrheit sich an die geistige Aufnahmefähigkeit eines Volkes anpassen muß. Ihre unmittelbare Offenlegung wäre meistens vergeblich, so wie z.B. «der erste Mensch» den Begriff des einigen Gottes seiner begrenzten Vernunft anpaßte und ihn zur Vielgötterei uminterpretierte[16]. Ein Volk benötigt Offenbarung solange, wie es die Wahrheit nicht aus der Vernunft selbst ableiten kann; sobald es das kann — und das ist das Ziel — wird Offenbarung entbehrlich. Folglich geht Lessing am Ende seiner Schrift über die christliche Offenbarung hinaus; sie stellt nicht das endgültige Ziel dar. Vielmehr bestehen für ihn «die höchsten Stufen der Aufklärung und Rei-

[11] G.E. LESSING, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, in *Die Erziehung des Menschengeschlechts und andere Schriften*, hrsg. von H. Thielicke, Stuttgart 1965, S. 8. In meiner Interpretation von Lessings Werk beziehe ich mich auf H.E. ALLISON, *Lessing and the Enlightenment: His Philosophy of Religion and Its Relation to Eighteenth-Century Thought*, Ann Arbor 1966.

[12] Beide beziehen sich auf William Warburtons *Göttliche Sendung Mosis*, das zweifellos die Quelle der Faszination vieler Deutscher von der verschleierten Göttin zu Sais darstellte.

[13] LESSING (Anm. 11), S. 9 (§ 8).

[14] *Ebd.*, S. 10 (§§ 14, 16 und 17).

[15] *Ebd.*, S. 21 (§§ 54 und 58).

[16] Siehe *ebd.*, S. 8 (§§ 6 und 7).

nigkeit» in derjenigen «Reinigkeit des Herzens [...] die uns, die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben, fähig macht», da der Mensch «das Gute tun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind [...]». Das ist die «Zeit eines neuen ewigen Evangeliums»[17]. In Henry Allisons Interpretation nimmt er damit den Kantischen Begriff der moralischen Autonomie vorweg[18].

Die Akkommodation der Wahrheit ist die große Erziehungsaufgabe der Offenbarung. Allison hat überzeugend gezeigt, daß diese Einsicht Lessings zentralen Kritikpunkt gegen Deismus und Neologie darstellt. Beide sahen die christliche Offenbarung als historischen Ballast an, von dessen Irrationalität die natürliche, vollkommen vernünftige Religion gereinigt werden müsse. Lessing dagegen arbeitet ihre gänzlich positive historische Rolle als Erzieherin des ganzen Menschengeschlechts heraus, die den Aufklärungsprozeß beschleunigt.

Meines Erachtens nimmt Reinhold eine Gegenstellung zu Lessing ein — er beschreibt nahezu ausschließlich die negativen Folgen der Offenbarung der ägyptischen Mysterien an das israelitische Volk. Da dieses die nötige Vernunftfähigkeit noch nicht aus sich selbst entwickelt hatte, bedurfte es einer versinnlichenden Offenbarung, die letztlich zum Verfall dieser Mysterien, zur Degeneration einer ehemals vollständig vernünftigen Einsicht führte. Die «Aussenseite der Mysterien [...] mit Hieroglyphen, Ceremonien und Ritualgesetzen überladen», war vermutlich «der Keim ihres künftigen Verfalls»[19]. Indem diese Außenseite von den Hebräern nicht als pädagogisches Mittel erkannt, sondern als von Gott selbst erfunden angenommen wurde, konnte sie sich verselbständigen und von der Priesterkaste zu Betrugszwecken ausgenutzt werden, während ihr Inneres, der vernünftige Zweck, verloren ging. Der Glaube verwandelte sich nicht in Vernunft; was bei den ägyptischen Eingeweihten «vernünftige Erkenntnis» war, blieb bei den zu früh belehrten Hebräern immer «blinder Glaube», mit Schwert und Wundern durchgesetzt[20].

Trotz dieser harschen Ideologiekritik behauptet Reinhold gleichwohl die politische Nützlichkeit dieser Offenbarung für das israelitische Volk. Während der ägyptische Staat an dem Konflikt weltlicher und religiöser Macht krankte und sein Fortbestehen — wie das jedes anderen Staates im Altertum — der Aufrechterhaltung des Geheimnisses der

[17] *Ebd.*, S. 27 (§§ 80 und 81), 28 (§§ 85 und 86).
[18] Siehe ALLISON (Anm. 11), S. 160.
[19] REINHOLD (Anm. 4), S. 57 f.
[20] *Ebd.*, S. 103 und 106.

großen Mysterien verdankte, verbanden sich religiöse und politische Macht in dem offenbarten Gott der Israeliten; er war zugleich «Schutzgott, Gesetzgeber und Regent». Die Einheit Gottes garantierte die Einheit politischer Macht[21]. Der blinde Volksglaube sicherte die Zukunft des Staates, denn der nationale Gott wachte über die Einhaltung der Gesetze[22]. Aber eine Ambivalenz blieb: Der eine Gott der Mysterien war nun öffentlich, da offenbart; trotzdem spielte das Geheimnis — religiös und politisch zugleich — weiterhin eine Rolle, weil das Wesen Gottes unbegriffen blieb. Es war der Buchstabe des mosaischen Gesetzes, der staatserhaltend wirkte, nicht der mosaische Geist[23].

Schiller war fasziniert von dieser Herleitung politischer Herrschaft aus dem Volksglauben und entwickelte sie weiter in seiner Schrift *Die Sendung Moses*, die sich zum Teil eng an die Reinholdsche Vorlage der *Hebräischen Mysterien* hält, zum Teil aber auch sehr selbständig argumentiert. So teilt er Reinholds Ambivalenz nicht, sondern beurteilt die Akkommodation der Vernunft zum Zwecke der Erziehung völlig positiv:

> Wir [danken] der Mosaischen Religion einen großen Theil der Aufklärung [...], deren wir uns heutiges Tags erfreuen. Denn durch sie wurde eine kostbare Wahrheit, welche die sich selbst überlassene Vernunft erst nach einer langsamen Entwicklung würde gefunden haben, die Lehre von dem Einigen Gott, vorläufig unter dem Volke verbreitet, und als ein Gegenstand des blinden Glaubens so lange unter demselben erhalten, bis sie endlich in den helleren Köpfen zu einem Vernunftbegriff reifen konnte. Dadurch wurden einem großen Theil des Menschengeschlechtes alle die traurigen Irrwege erspart, worauf der Glaube an Vielgötterey zuletzt führen muß, und die Hebräische Verfassung erhielt den ausschließenden Vorzug, daß die Religion der Weisen mit der Volksreligion nicht in direktem Widerspruche stand [...][24].

Für Schiller beschleunigt die Offenbarung der Wahrheit den Prozeß der Vernunftentwicklung. Der blinde Glaube kann sich, entgegen Reinholds Ansicht, durchaus in Vernunft verwandeln. Die Darstellung des einigen Gottes als Nationalgott der Hebräer war zwar ein «neuer Irrglaube», aber «der Wahrheit schon um vieles näher als derjenige, den er ver-

[21] *Ebd.*, S. 111.

[22] Paraphrase von ASSMANN (Anm. 1), S. 32.

[23] Reinhold zieht hier die Parallele zwischen der Masse des hebräischen Volkes, dem der Schlüssel zum Geheimnis der mosaischen Lehre vorenthalten wurde, und der Masse der Freimaurer, die von ihren unbekannten Oberen ebenso im Dunkeln gehalten wurden. Übrigens stammte der Gedanke der staatstragenden Funktion des nationalen Gottes von Warburton, wie Assmann betont (*ebd.*, S. 29-32).

[24] FR. SCHILLER, *Die Sendung Moses*, in *Schillers Werke*, "Nationalausgabe", Bd. 17/I = *Historische Schriften*, hrsg. von K.-H. Hahn, Weimar 1970, S. 377.

drängte»[25]. Bedingung ist allerdings, und dies ist ein Lessingscher Gedanke, daß nichts in dem akkommodierten Volksglauben der Wahrheit direkt widersprechen darf.

Wenn das Maß der Kenntnisse und die Ausbildung des Verstandes eines Volkes noch nicht ausreichen, um die Idee des einigen Gottes zu erfassen, würde «es unvorsichtig ja gefährlich seyn [...], diese Idee öffentlich und allgemein zu verbreiten»[26]. Hier ist schon der Gedanke der Gefährlichkeit der verfrühten Wahrheitsvermittlung ausgesprochen, wie er später in Schillers Ballade erscheinen wird[27]. Die durch das Gesetz garantierte Geheimhaltung und Verkleidung der Wahrheit durch jene, die die notwendige Fassungskraft schon besaßen, geschah zum Schutze derer, die sie noch nicht fassen konnten. Das ist die Rolle des Gesetzes — die wohltätige Bewahrung des Geheimnisses —, die in der Ballade zunächst schwer zu interpretieren ist.

Trotz dieses Unterschiedes in der Beurteilung der Rolle des Geheimnisses in der Geschichte der Wahrheitsvermittlung stimmt Schiller mit Reinhold darin überein, daß diese Art der Verkleidung der monotheistischen Wahrheit in der zeitgenössischen Gesellschaft nicht mehr nötig ist. Das heißt aber nicht, daß er ihr überhaupt keine Rolle mehr zugesteht. Der Gedanke der Volkserziehung ist einer der wichtigsten Gedanken in Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Auch dort geht es ihm um die Gefahr eines überstürzten Umsturzes der gegenwärtigen politischen Verhältnisse — und selbstverständlich um Frankreich — der, da noch keine neuen politischen Strukturen an ihre Stelle treten können, zum Einstürzen der Säulen des ganzen Staatsgebäudes führen würde. So wie die Hebräer die Idee eines Nationalgottes brauchten, um ihren eigenen Staat gründen zu können, muß ein modernes Volk, das seinen Staat nach vernünftigen Begriffen reorganisieren will, sich nachhaltig, und das heißt nach und nach, auf diese Veränderung vorbereiten. Ohne die Entwicklung der Einzelnen zu autonomen, sich durch Vernunft selbstbestimmenden, Individuen kann es für Schiller keine gesellschaftliche Veränderung geben.

Dieser Gedanke der gesellschaftlichen Notwendigkeit der Entwicklung von Individuen findet sich auch bei Goethe. Für diejenigen Leser,

[25] *Ebd.*, S. 393.

[26] *Ebd.*, S. 383.

[27] Ebenso erscheint das Motiv der Überstürzung. Indem er von der heiligen Lade oder Kiste spricht, erwähnt Schiller die Geschichte «von einem der die Verwegenheit gehabt hatte, ihn [den Kasten] zu eröffnen». Von ihm «wird erzählt, daß er plötzlich wahnsinnig geworden sey» (*ebd.*, S. 386).

die mit den freimaurerischen Mysterien vertraut sind, kann kein Zweifel bestehen, daß ein wichtiges Thema von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die verhüllte Wahrheit und das Problem ihrer Vermittlung ist[28]. Die ersten Kapitel, die die Jugend Wilhelms beschreiben, weisen alle die wohlbekannten freimaurerischen Elemente auf: Da ist der «mystische Vorhang» — im Tempelinneren, in Wilhelms Haushalt allerdings der Vorhang des Puppentheaters — der, indem er sich hebt, die vermeintliche Wahrheit enthüllt, die für den jungen Wilhelm zu dieser Zeit im Theater liegt. Da ist die geheime Kammer — das Adytum, hier die Speisekammer — wo die Wahrheit vor den Augen der Uneingeweihten versteckt gehalten wird und deren Betreten strengstens untersagt ist. Da ist die *cista mystica* — die mystische Kiste, hier die Kiste mit den Marionetten — in der das Geheimnis aufbewahrt wird. Die Termini *Geheimnis*, *Heiligtum*, *einweihen*, *mystischer Schleier*, *magisch* und andere in den ersten Kapiteln des Buches verweisen auf denselben Zusammenhang[29].

Ebenso findet sich das Motiv der Überstürzung im *Wilhelm Meister*. Der junge Wilhelm ist ein Paradebeispiel dieser Charaktereigenschaft. Nachdem seine Leidenschaft fürs Theater durch das Geschenk des Marionettentheaters geweckt worden ist, verbringt er die nächsten Jahre seiner Kindheit, zusammen mit seinen Spielgenossen, mit der Aufführung aller möglichen Theaterstücke, nie aber eines ganzen Stückes, sondern immer nur des letzten Aktes, da Wilhelm die langsame Entwicklung einer Handlung nicht abwarten kann, sondern immer voller Ungeduld auf das Ende vorgreifen muß. Viele seiner Pläne werden, wegen seiner Rastlosigkeit, nie zuende geführt; oftmals bleibt es bei dem Nähen der Kostüme oder dem Bau der Bühnendekoration[30].

[28] Zur Zeit der Entstehung von Schillers Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais*, im Jahre 1795, arbeitete Goethe am *Wilhelm Meister*. Nach Angaben der Artemis-Ausgabe wuchs der *Wilhelm Meister* seit 1794 «unter starker Anteilnahme des Freundes [Schiller]» und wurde 1796 fertiggestellt (*Chronik von Goethes Leben*, in J.W. GOETHE, *Sämtliche Werke*, "Artemis-Gedenkausgabe", Bd. 18, Zürich-München 1977, S. 475).

[29] J.W. GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ebd., Bd. 7, siehe 1. Buch, Kap. 2-5.

[30] Assmann erwähnt, daß Plutarch in einem seiner Essays das Motiv der «neugierigen Betriebsamkeit» weiterentwickelt und die Schaulust und die Leidenschaft fürs Theater dazuzählt (ASSMANN [Anm. 1], S. 16). Beides trifft auf Wilhelm zu, seine Schaulust läßt ihn jeden Stoff fürs Theater aufbereiten, um ihn «vor [s]einen Augen» zu haben (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Anm. 29], S. 31). Alle die erwähnten Elemente, der Mysterien und des Charakterbilds der Überstürzung, finden sich schon in der frühen Fassung, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785), können also nicht auf Schillers Einfluß zurückgeführt werden. Goethe muß schon lange mit ihnen vertraut gewesen sein, was seine frühen Studien der Hermetik auch durchaus wahrscheinlich erscheinen lassen.

Wilhelm befindet sich auf dem Irrweg. Er glaubt, seine Bestimmung im Theater gefunden zu haben, im Beruf des Dichters und des Schauspielers. Sein Irrtum ist ein mehrfacher. Er sieht die individuelle Bestimmung als ganze, als ein alles oder nichts, vom Schicksal gegeben. Und er mißversteht die Rolle des Dichters als eines Mittlers, «Freund der Götter und der Menschen», der die menschliche Wirklichkeit buchstäblich «überschweben» und das Unendliche ergreifen kann. Aber kein Mensch, und auch kein dichtender, kann die Wirklichkeit — «wie ein Vogel» — überfliegen[31]. Nicht im Himmel, sondern unten auf der Erde muß Wilhelm den mühsamen Weg der Erfahrung gehen, um sich zum Menschen zu bilden. Irrwege bleiben ihm nicht erspart, ganz im Gegenteil stellen sie einen wesentlichen Teil seines Bildungsprozesses dar und lassen ihn zu dem werden, der er am Ende ist, ja vielleicht zu dem, «was er sein soll», wie es der Unbekannte ausdrückt, den Wilhelm auf einem seiner Ausflüge trifft[32].

Wie Goethe einige Jahre später im *Faust* formuliert: «Es irrt der Mensch, solang' er strebt». Das bedeutet nicht, daß die Entwicklungsbahn eines Menschen rein zufällig ist, er in seinen Irrwegen stecken bleiben muß, denn, wie Gott dem Mephistopheles erklärt: «Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewusst»[33]. Die Wahrheit ist dem Menschen zugänglich, wenn auch verborgen in seinem Unbewußten. Sie kann nicht aus Büchern gelernt werden. Der einzelne Mensch muß sie sich selbsttätig aneignen, sie ist immer «auf das Individuum bezogen»[34].

Gilt, was Goethe im *Faust* behauptet, auch für den *Wilhelm Meister*? Zunächst scheint Wilhelm als Individuum völlig sich selbst und seinem Irren überlassen, seine Natur scheint sich ganz unabhängig von äußerer Beeinflussung auszubilden. Das ist aber nicht der Fall, denn eine unsichtbare, geheimnisvolle Macht nimmt Anteil an seiner persönlichen Entwicklung. Er trifft, scheinbar zufällig, Fremde, mit denen er intensive Gespräche über sein Leben führt. Der unbekannte Reisende, den Wilhelm in seiner Vaterstadt trifft, weiß erstaunlich viel über Wilhelm, denn es stellt sich heraus, daß er vor vielen Jahren den Verkauf der Kunstsammlung von Wilhelms Großvater arrangiert hatte. Er erinnert sich

[31] GOETHE (Anm. 29), S. 89 f.

[32] *Ebd.*, S. 128.

[33] J.W. GOETHE, *Faust. Eine Tragödie*, in *Sämtliche Werke* (Anm. 28), Bd. 5, S. 151.

[34] P. REQUADT, *Goethes "Faust I". Leitmotivik und Architektur*, München 1972, S. 51. Ich beziehe mich hier auf Requadts exzellente Herausarbeitung von Goethes Theorie des Irrens im zweiten Kapitel der Einleitung.

noch an des jungen Wilhelms Lieblingsbild und dessen eher zweifelhafte Qualität und nimmt dies zum Anlaß, um Wilhelms seit seiner Kindheit fortbestehende Tendenz, «nur sich selbst und [seine] Neigung» in Kunstwerken zu sehen, zu kritisieren. Mit ihm und einem scheinbaren Landgeistlichen, den er später auf einer Bootsfahrt trifft, unterhält sich Wilhelm über die Rolle von Schicksal, Zufall und Notwendigkeit im Leben des Individuums. Unbekannte Mächte scheinen ihn mehr oder weniger behutsam vor Fehlern bewahren zu wollen. Das geheimnisvolle Mädchen Mignon versucht, seine Hand wegzuziehen, als er den Vertrag unterschreibt, der ihn als professionellen Schauspieler verpflichtet. Während der Aufführung des *Hamlet* spielt ein Unbekannter den Geist, der nach der Vorstellung seinen Schleier (!) zurückläßt, auf den eine Warnung an Wilhelm aufgestickt ist: «Zum ersten und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh!»[35].

Gegen Ende des Romans wird klar, daß eine Organisation, die Gesellschaft vom Turm, Wilhelm schon seit langer Zeit beobachtet hat. Goethe hat die Turmgesellschaft offensichtlich nach dem Modell des Geheimbundes der Illuminaten geschaffen, dessen Mitglied er seit 1782 war[36]. Im Turm, zu dem nur die Eingeweihten Zugang haben, finden sich bekannte freimaurerische Symbole, allen voran der Vorhang, hinter dem nun, nicht die Wahrheit selbst, sondern die Unbekannten erscheinen, die in Wilhelms Leben immer wieder als Ratgebende oder Warnende erschienen sind. Wilhelm setzt sich in einen Stuhl und ist, da die Morgensonne ihn blendet, gezwungen, «die Hand vor die Augen zu halten», in Nachahmung des Blendzeichens der Illuminaten[37].

Rosemarie Haas hat grundlegende Ähnlichkeiten zwischen den Erziehungskonzepten der Turmgesellschaft und der Illuminaten herausgearbeitet. Beide gehen von den subjektiven Neigungen des einzelnen Zöglings aus. Beide benutzen das Geheimnis nur noch als pädagogisches Mittel, in Absetzung von der freimaurerischen «Tradition positiver Geheimlehren»[38]. Wie Jarno Wilhelm gegenüber erklärt: «Die Neigung der Jugend zum Geheimnis, zu Zeremonien und großen Worten ist außerordentlich, und oft ein Zeichen einer gewissen Tiefe des Cha-

[35] GOETHE (Anm. 29), S. 75 und 352.

[36] Siehe F. SCHÖSSLER, *Goethes Lehr- und Wanderjahre: Eine Kulturgeschichte der Moderne*, Tübingen-Basel 2002, S. 134, n. 16.

[37] Siehe R. HAAS, *Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1975, S. 77.

[38] *Ebd.*, S. 78.

rakters»[39]. Es läßt sich benutzen, um das Interesse des Zöglings zu erwecken. Adam Weishaupt, der Gründer des Bundes der Illuminaten, drückte das folgendermaßen aus: «Diesen heiligen Schleier werfen Wahrheit und Weisheit über ihre ehrwürdige graue Gestalt, um ihren unstäten lau gewordenen Freunden neu zu erscheinen, um ihre Achtung und Liebe noch länger zu erhalten»[40].

Bei aller Ähnlichkeit lassen sich aber doch grundlegende Unterschiede zwischen den beiden Konzeptionen aufzeigen. Zum einen war das Ziel der illuminatischen Pädagogik immer noch positiv, wenn auch äußerst abstrakt, festgelegt; es bestand in vernünftiger Sittlichkeit. Zum anderen, und ungleich wichtiger, war das System der illuminatischen Erziehung, mit seiner Unterteilung in Noviziat, Minervalklasse und höhere Grade, rigide organisiert. Weishaupt zufolge bestand das größte aller Geheimnisse in «der Kunst, Menschen zu regieren» und der Zweck des Bundes in einer «geheimen Welt- und Regierungskunst»[41]. Daß sich der Bund angesichts eines solchermaßen formulierten Zweckes dem Vorwurf des Despotismus ausgesetzt sah und sein Gebrauch des Geheimnisses in der Erziehung seiner Mitglieder als Instrument der Machterhaltung interpretiert wurde, darf nicht verwundern[42].

Der wenn auch wohltätig gemeinte Gebrauch des Geheimnisses bei den Illuminaten wird in der Turmgesellschaft zum rein negativen. Die Beobachtung des Zöglings geschieht zwar im Geheimen, sie ist aber fast rein passiv und greift nur selten in den sich selbständig entfaltenden Bildungsprozeß des Individuums ein, indem sie vor schwerwiegenden Fehlern warnt. Sie läßt den Lehrling seine individuellen Talente entwickeln, seine ureigene Entwicklung durchmachen, deren Endpunkt offen ist. Wilhelm wundert sich: «Wenn so viele Menschen an dir teil nahmen, deinen Lebensweg kannten, und wußten, was darauf zu tun sei, warum führten sie dich nicht strenger? warum nicht ernster? warum begünstigten sie deine Spiele, anstatt dich davon wegzuführen?». Aber der Abbé, Oberhaupt der Turmgesellschaft, erklärt: «Nicht vor Irrtum zu bewahren, ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden

[39] GOETHE (Anm. 29), S. 588.

[40] Zitiert nach HAAS (Anm. 37), S. 145, Anm. 384.

[41] *Ebd.*, S. 144, Anm. 381 und 382.

[42] Reinhart Koselleck spricht von der «absolutistischen Rationalität» des Bundes (R. KOSELLECK, *Adam Weishaupt und die Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie in Deutschland*, in «Tijdschrift voor de studie van de verlichting», 4 [1976], S. 317-327; hier S. 323).

zu leiten, ja ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschlürfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer»[43].

Der Schleier des Geheimnisses verhüllt nicht die Wahrheit; die muß von jedem Einzelnen selber gefunden werden. Die Turmgesellschaft weiß nicht, wo Wilhelms Bestimmung liegt, sie kann nur negativ aus der Beobachtung schließen, wo sie nicht liegt. So erklärt Jarno Wilhelm, daß er zum wirklichen Schauspieler nicht geeignet sei, da er eigentlich immer nur sich selber spiele — das aber erst, nachdem Wilhelm selbst eingesehen hat, daß er nicht zum Schauspieler geboren ist. Der Schleier verhüllt nicht die Wahrheit, sondern nur den Erzieher, der es als seine Aufgabe ansieht, so wenig wie möglich in den Bildungsprozeß des Individuums einzugreifen, und das auch nur dann, wenn der Lernende in Gefahr ist, sich in einem Irrtum völlig zu verrennen und dadurch seine Bestimmung zu verfehlen.

Die Wirkung von Worten ist begrenzt. Wie es in Wilhelms Lehrbrief heißt: «Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste». Oder wie Natalie erklärt: «das erste und letzte am Menschen sei Tätigkeit, und man könnte nichts tun, ohne die Anlage dazu zu haben, ohne den Instinkt, der uns dazu treibe»[44]. Der Bildungsprozeß ist also kein willkürlicher; nur das, was im Individuum von vornherein angelegt ist, kann sich zur Reife entwickeln. Allerdings kann es auch verfehlt werden. Das zu verhindern, ist Aufgabe der Anleitung durch andere[45].

Von der Erziehung eines ganzen Volkes oder gar der Menschheit kann angesichts dieser individualisierten Auffassung von Bildung keine Rede mehr sein. Es gibt keine allgemeine Wahrheit mehr, die unter dem Schleier des Geheimnisses von den Eingeweihten — aus wohltätigen oder machtpolitischen Absichten — verborgen werden könnte. Es sind die Erziehenden selbst, die sich hinter dem Vorhang verborgen halten, um

[43] GOETHE (Anm. 29), S. 532 und 531.

[44] *Ebd.*, S. 533 und 558. Genauso wendet sich Faust vom trockenen Buchwissen ab und dem Leben zu, in dem er seine eigenen konkreten Erfahrungen machen muß, dadurch daß er handelt, zur Tat übergeht. Der «dunkle Drang» zur individuellen Wahrheit im *Faust*, der früher schon erwähnt wurde, findet sich schon im *Wilhelm Meister* als Instinkt.

[45] Nicht alle Mitglieder des Turms teilen diese Auffassung von Erziehung. Natalie glaubt nicht an die positive Rolle des Irrens; im Gegenteil besteht sie auf der Rolle von Gesetzen, um dem Leben «einen gewissen Halt zu geben», so wie das Gesetz in Schillers Ballade vor der übereilten Schau der Wahrheit beschützen soll. Und Jarno kann dem Irrenden nicht ruhig zusehen, ohne ihm wie einem Nachtwandler zuzurufen (*ebd.*, S. 566 und 590).

die autonome Entwicklung ihres Zöglings nicht unnötig zu beeinflussen. Zwischenmenschliche Vereinigung stellt sich arbeitsteilig her, indem alle Menschen ihre jeweiligen individuellen Anlagen entwickeln, die sich dann im gesellschaftlichen Zusammenhang gegenseitig ergänzen und zum Ganzen formen.

Wir haben also einen langen Weg hinter uns gebracht: Von Lessings Idee einer Erziehung des ganzen Menschengeschlechts zu den allgemeinen Wahrheiten der monotheistischen Religion, die die Wahrheit an den jeweiligen Stand der Auffassungsfähigkeit eines Volkes anpaßt, über Reinholds Kritik dieses Erziehungsbegriffes, der ihm zufolge zum Verfall der Vernunft führt, zu Schillers Warnung vor verfrühter Offenbarung der Wahrheit (die aber schon fertig zu existieren scheint, also als objektive gesehen wird), zu Goethes Idee der individualisierten Wahrheit, die der Einzelne auf dem Wege der Erfahrung und des Irrtums selbsttätig ergründen muß. Und von der positiven Rolle des Geheimnisses in der Vermittlung von Wahrheit, wie sie von Lessing und auch von Schiller anerkannt wird, sind wir über Reinholds Kritik des Geheimnisses zu seiner vollständigen Umfunktionierung in Goethes Bildungstheorie gekommen.

# REINHOLD HAT DIE WIRKLICHKEIT DER PHILOSOPHIE BEGRÜNDET

## DIE REZEPTION REINHOLDS BEI HÖLDERLIN UND HARDENBERG (NOVALIS)[1]

*von* VIOLETTA L. WAIBEL

Hölderlin und Hardenberg, zwei Dichter, die zuweilen und durchaus zu Recht als ernstzunehmende philosophische Denker wahrgenommen werden — beide haben sie Reinhold als bedeutende Gestalt der Zeit gekannt, haben Schriften von ihm gelesen, wollten bei ihm studieren (Hölderlin), oder haben es tatsächlich getan (Hardenberg). Trotzdem sind die exakt nachweisbaren Spuren und Quellenzeugnisse der Resonanz Reinholds im Werk und Leben beider Dichter und Denker denkbar gering.

Hardenberg notiert sich in den *Fichte-Studien* 69. bemerkenswerterweise: «Kant hat die Möglichkeit, Reinhold die Wircklichkeit, Fichte die Nothwendigkeit der Filosofie begründet»[2]. Kants Programm ist bekanntermaßen, die Bedingungen der Möglichkeit der Erkenntnis zu bestimmen, Fichte will den Umfang sicheren, notwendigen Wissens durch das absolute Ich begründen. Worin aber liegt Reinholds Begründung der Wirklichkeit der Philosophie? Wäre hier nicht besser Jacobi zu nennen, dessen Leitmotiv ist, Dasein zu enthüllen anstatt Vernunftbeweise für das Sein zu traktieren? Die genannte Stelle ist die einzige innerhalb der *Fichte-Studien*, an der Hardenberg Reinhold namentlich nennt, obwohl er implizit weit häufiger präsent ist. Hardenbergs kryptische Bemerkung bleibt unkommentiert. Gleichwohl läßt sich eine gute Erklärung für diese These herausarbeiten. Zunächst soll jedoch Hölderlins Reinhold-Rezeption verhandelt werden.

[1] Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags für die dritte internationale Reinhold-Tagung in Rom vom 6.-9. Oktober 2004, veranstaltet von Pierluigi Valenza, Universität Rom "La Sapienza", in Zusammenarbeit mit dem "Istituto Italiano per gli Studi Filosofici" und dem "Istituto Italiano di Studi Germanici".

[2] FR. VON HARDENBERG (NOVALIS), *Fichte-Studien* (im folgenden FS), in NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel u.a., zweite nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage, 6 in 7 Bänden, Stuttgart-Berlin-Köln 1960-1999 (im folgenden NS mit Band- und Seitenzahl), II, S. 104-296, FS 69, S. 143.

## I. *Hölderlin*

Reinhold wird von Hölderlin dem überlieferten Textbestand zufolge nur an einer Stelle explizit erwähnt. In einem Brief vom 26. Februar 1796 aus Frankfurt schreibt Hölderlin an seinen Freund und philosophischen Mentor Friedrich Immanuel Niethammer:

> Die neuen Verhältnisse, in denen ich jezt lebe, sind die denkbar besten. Ich habe viel Muße zu eigener Arbeit, und die Philosophie ist wieder einmal fast meine einzige Beschäftigung. Ich habe mir Kant und Reinhold vorgenommen und hoffe, in diesem Element meinen Geist wieder zu sammeln und zu kräftigen, der durch fruchtlose Bemühungen, bei denen Du Zeuge warst, zerstreut und geschwächt wurde[3].

Es ist wohl kein Zufall, daß Hölderlin von seiner Kant- und Reinhold-Lektüre gerade Niethammer berichtet. Indirekt erklärt dies der Eintrag einer Klopstock-Strophe vom 20. März 1790, die Hölderlin in Niethammers Stammbuch schrieb: «Oft erfüllet uns Gott, was das erzitternde / Volle Herz kaum zu wünschen wagt. / Wie von Träumen erwacht, sehn wir dann unser Glük / Sehn's mit Augen, und glauben's kaum»[4]. Niethammer konnte sich mit einem ihm zugedachten privaten Stipendium den Herzenswunsch erfüllen, das Studium der Kantischen Philosophie, das im Tübinger Philosophie- und Theologiestudium seine Anfänge nahm, in Jena bei Reinhold fortzusetzen[5]. Niethammer hatte 1789 das Stift verlassen und brach in den Osterferien 1790 nach Jena auf, wo er nicht nur dem ersehnten Studium nachging, sondern 1793 außerordentlicher Professor und 1795 ordentlicher Professor an der philosophischen Fakultät der Universität Jena wurde. Auch Hölderlin spricht im August 1793 nach Abschluß des Tübinger Theologiestudiums in einem Brief an die Mutter von seinem «Jenaischen Project»: «Kann ich eine gute Hofmeisterstelle bekommen, so bescheid' ich mich gerne so lange, mit meinem Jenaischen Project, bis ich vielleicht selbst (wenigstens) die

[3] FR. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, "Stuttgarter Ausgabe" (im folgenden StA mit Bandangabe und Seitenzahl), hrsg. von Fr. Beissner und A. Beck, 8 in 15 Bänden, Stuttgart 1943-1985, VI, S. 202. — Die Werke Hölderlins werden, sofern nötig, auch zitiert nach *Sämtliche Werke*, "Frankfurter Ausgabe" (im folgenden FA mit Bandangabe und Seitenzahl), hrsg. von D.E. Sattler, Frankfurt a.M.-Basel 1975 ff.

[4] FR. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., hrsg. von M. Knaupp, Darmstadt 1998, II, S. 968.

[5] Vgl. dazu ausführlicher D. HENRICH, *Über Hölderlins philosophische Anfänge im Anschluß an die Publikation eines Blattes von Hölderlin in Niethammers Stammbuch*, in «Hölderlin-Jahrbuch», XXIV (1984-1985), S. 1-27. Dieter Henrich hat das Stammbuchblatt entdeckt und in seiner Bedeutung für Hölderlin und Niethammer gewürdigt.

Hälfte des Erforderlichen zusammen gehofmeistert — und zusammen geschrieben habe»[6]. Was Niethammer durch das Stipendium möglich wurde, wollte sich Hölderlin erarbeiten, nämlich die Fortsetzung des Tübinger (und bald auch privaten Waltershausener) Kant-Studiums bei Reinhold in Jena.

Im Herbst 1794 kommt Hölderlin schließlich nach Jena, an Reinholds Stelle, der nach Kiel wechselte, ist seit dem Sommer 1794 Johann Gottlieb Fichte Jenaer Professor für Philosophie. Der Freund Niethammer ist mittlerweile nicht nur Professor geworden, sondern bereitet die Publikation des «Philosophischen Journals einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten» vor, das 1795 erstmals erscheint.

Für dieses «Philosophische Journal» zu schreiben, das bald zu hoher Bedeutung avancieren sollte, ist offenkundig auch Hölderlin eingeladen worden. Im gleichen Brief nämlich, in dem Hölderlin dem Tübinger und Jenaer Gesprächspartner Niethammer von der Kant- und Reinhold-Lektüre berichtet, findet sich auch der vielzitierte Abschnitt über die philosophischen Briefe, mit denen Schillers *Ästhetische Briefe* durch *Neue Ästhetische Briefe* überboten werden sollen. Folgt man der Frankfurter Ausgabe der Werke Hölderlins, so liegt davon ein *Fragment philosophischer Briefe* in dem Text vor, der vormals *Über Religion* genannt wurde[7]. Der Niederschlag der im Brief an Niethammer erwähnten erneuten Kant-Lektüre läßt sich in diesem Text sehr wohl entdecken[8]. Läßt sich nun aber auch eine Reinhold-Lektüre genau in dem Text entdecken? Eine erste Reinhold-Rezeption, die bis hin zur Poetologie der *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* wirksam ist, läßt sich in Hölderlins Magisterspecimen *Versuch einer Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen* entdecken. Der Anschluß an Reinhold besteht hier in der Übernahme der rationalistisch begründeten Theorie von Total- und Partialvorstellungen, die Hölderlin aus der rationalistischen graduellen Stufung der Erkenntnisformen herauslöst und mit der Kantischen Theorie kompatibel macht, und die eine wichtige Stellung in seiner Poetologie innehat[9]. Wenn es also darüber hinaus eine weitere direkte Aufnahme Reinholdscher Theoriemomente

[6] HÖLDERLIN, StA VI, S. 91.

[7] Vgl. HÖLDERLIN, FA 14, S. 11-49 und StA IV, S. 275-281.

[8] Dies habe ich im Rahmen der von Manfred Frank geleiteten Sommerakademie im September 2004 der Universität Tübingen vorgetragen. Das Manuskript ist unveröffentlicht.

[9] Vgl. V.L. WAIBEL, *Hölderlin und Fichte. 1794-1800*, Paderborn 2000, S. 211-216 und *Hölderlin Texturen 2. Das "Jenaische Project". Das Wintersemester 1794-1795 mit*

gibt, so ist nach ihrem Gehalt und ihrer systematischen Relevanz zu fragen. Dies ist nun näherhin zu klären.

Bei aufmerksamer Lektüre des *Fragments philosophischer Briefe* muß auffallen, daß Hölderlin hier wie wohl kaum in einem anderen seiner theoretischen Texte das Schlüsselwort verwendet, das man unmittelbar mit Reinhold in Verbindung bringt. Da ist mehrfach von der «Vorstellung» (5 x: Z. 26, 29, 31/32, 36, 196) oder der «dichterischen Vorstellung» (Z. 229), der reinen «Vorstellungsweise» (Z. 40), von den «Vorstellungsart[en]» (4 x: Z. 44, 46, 47, 50) und dem Verb «vorstellen» in flektierter Form (Z. 66, 129) die Rede[10]. Im Kontext der Zeit ist es naheliegend, bei dem Begriff Vorstellung und seinen Derivativen an Reinholds *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* (1789) zu denken. Doch ließe sich nicht ebenso gut auf Fichtes «Deduction der Vorstellung», den Schlußteil der theoretischen Wissenschaftslehre von 1794-1795 verweisen? Hiergegen ist zu erinnern, daß auch Fichte mit seiner "Deduktion der Vorstellung" Reinhold Rechnung trägt und Reinholds Vorstellungsbegriff implizit gegenwärtig ist. Überdies ist zu Recht zu fragen, was Hölderlin aus systematischen Gründen veranlaßt haben könnte, den Vorstellungsbegriff in diesem Text und auffälligerweise in zeitlich nächster Nähe zur Nachricht von der Kant- und Reinhold-Lektüre so prominent zu machen. Hölderlins ausgewiesene philosophische Kompetenz legt die Vermutung nahe, daß es systematische Gründe waren, die ihn genau diese Wortwahl treffen ließen. Um Hölderlins mögliche partielle Zustimmung zu Reinholds Theorie der Vorstellung aufzudecken, sei an folgende Überlegungen Reinholds erinnert.

1. Bei Reinhold wollten junge Männer wie Niethammer, Hölderlin und andere ihr Studium nach dem bereits abgeschlossenen Philosophie- und Theologieexamen fortsetzen, weil er als der bedeutendste Lehrer der Kantischen Philosophie galt. Reinhold suchte nach eigenem Bekunden das Studium der Kantischen Philosophie, die in den ersten Jahren ihres Erscheinens als dunkel und schwierig galt, dadurch zu erleichtern, daß er Kants ebenso zentralen wie hochkomplexen Begriff der Erkenntnis durch die Zergliederung eines einfacheren und mit der Erkenntnis vor-

*Vorbereitung und Nachlese*, hrsg. von U. Gaier, V. Lawitschka, W. Rapp und V. Waibel, Tübingen 1995, S. 74-83.

[10] Die Zeilenangaben beziehen sich auf den in der "Frankfurter Ausgabe" konstituierten Text: HÖLDERLIN, FA 14, S. 45-49. Für die vorliegende Interpretation ist diese Textkonstitution maßgeblich, gleichwohl werden in der Regel auch die entsprechenden Angaben zu StA gegeben.

ausgesetzten Begriffes leichter zugänglich zu machen versprach. Bekanntlich sollte dies durch den Begriff der Vorstellung und des Vorstellungsvermögens geleistet werden:

Die Natur jenes Mißverständnisses, welches seiner Ueberzeugung nach darin besteht, daß man bey der bisherigen Vorstellungsart vom *Erkennen* Prädicate, die der *blossen Vorstellung* von Dingen angehören, auf Dinge selbst übertrug, veranlaßte ihn über den Unterschied zwischen dem in der Kr.d.V. aufgestellten Begrif der *Erkenntniß*, und dem in derselben bloß vorausgesetzten Begrif der *Vorstellung* nachzudenken[11].

2. Ein weiterer wichtiger Grund für die vielen Mißverständisse in der Philosophie, die es nach Reinhold zu klären galt, bestand überdies in der Zerstrittenheit der philosophischen Parteien und Sekten. Deren Streit kann solange nicht geschlichtet werden, solange jede Position für sich die Wahrheit reklamiert und die Gegnerposition für nichtig erklärt. Tatsächlich liege in jeder dieser Positionen eine einseitige Wahrheit, die zusammen erst und in geeigneter Synthese die volle Wahrheit ans Licht bringen würden. So sei eben auch nicht gesehen worden, daß Kant mit seiner *Kritik der reinen Vernunft* derlei bereits geleistet habe: Der «Verfasser der Kritik der reinen Vernunft [...] mußte jedes bisherige System für unhaltbar erklären, und gleichwohl auch jedes einzelne gegen alle übrigen in Schutz nehmen, vor allem aber mußte er die große Reformation der Philosophie durch eine bisher noch nie versuchte Zergliederung des Erkenntnißvermögens beginnen»[12]. Genauerhin hat Reinhold damit, wie die nachfolgenden Überlegungen erkennen lassen, Kants hinlänglich bekannte Synthese des Leibniz-Wolffschen Rationalismus mit dem Empirismus eines Locke und Hume durch den Kritizismus im Blick.

Von der Zergliederung des Begriffs der Vorstellung und des Vorstellungsvermögens, die Kants Erkenntnisbegriff voraussetzten, erhofft sich nun Reinhold eine weitere, Kants Bemühungen ergänzende Schlichtung des Parteienstreits auf dem Weg zur Lösung des ehrgeizigen Zieles einer allgemeingeltenden Philosophie.

3. Es darf, auch mit Blick auf Hölderlin, nicht außer Acht gelassen werden, daß Reinhold die *Kritik der reinen Vernunft* überdies und dem üblichen Verständnis entgegen als ein philosophisches Unternehmen liest,

[11] K.L. Reinhold, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, Prag und Jena 1789 (im folgenden TVV), S. 62.

[12] *Ebd.*, S. 44 f.

das «die Erkenntnißgründe der Grundwahrheiten der Religion und der Moral von aller Metaphysik unabhängig zu machen» sucht[13].

Vergegenwärtigt man sich Reinholds Programmatik der *Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* und die Weise, wie er sich zu Kant ins Verhältnis setzt, so erweist sich die Lektüre von Hölderlins *Fragment philosophischer Briefe* in dieser Perspektive der Reinholdschen Theorie bei allen Unterschieden als verblüffend. Die systematische Nähe zu Reinholds Konzeption besteht darin, daß Hölderlin den Begriff der Vorstellung in einer Weise verwendet, die tatsächlich nicht durch die engeren Kantischen Vermögen der Anschauung oder des Begriffs ersetzt werden könnte. In vergleichbaren Kontexten anderer Aufzeichnungen verwendet Hölderlin Begriffe wie Bewußtsein, Fühlen, Empfinden, Denken, Dichten. Gerade in dem Teil, der nach der "Frankfurter Ausgabe" den ersten und möglicherweise auch früheren Fragmentteil darstellt, und in dem der Vorstellungsbegriff gehäuft zu finden ist, exponiert Hölderlin die an Fichtes *Naturrecht* orientierte Frage, wie Individualität und Gemeinschaft, die, je absolut genommen, einander notwendig widerstreiten würden, dennoch in zuträglicher Weise als verbunden gedacht werden können. Während Fichte das Problem der Möglichkeit von individueller Freiheit in der Gemeinschaft mit Hilfe des Theorems der wechselseitigen Anerkennung zu lösen sucht, behandelt Hölderlin die Frage auf der Ebene der religiösen Gemeinschaft. Dies trifft mit Reinholds Intention zusammen, Kants Kritik als Rahmenbedingung für die Grundwahrheiten der Religion zu verstehen. Ausdrücklich betont Hölderlin, daß sich ein jeder seine eigene und spezifisch individuelle *Vorstellung* von der Gottheit bildet und bilden muß. Der Religions- und Gottesbegriff, den Hölderlin hier präsentiert, ist offenkundig ein solcher, der, losgelöst von tradierten Vorstellungen, individuell ausgebildet und geprägt wird. Das in der Zeit vielbeschworene Wort vom Gott in uns findet sich im überlieferten Fragmentbestand (anders als im *Hyperion*) nicht, ist aber sicherlich ein Motiv, das präsent ist in der persönlichen *Vorstellung* von der Gottheit. *Vorstellungen* sind dies deshalb, weil, negativ gewendet, von Gott Anschauungen im strikten Sinne nicht möglich sind und ein Begriff von Gott das Eigentliche des Gottesverhältnisses verdecken würde. Das Eigentliche besteht in der emotionalen Bedürftigkeit des Menschen, sich eine Gottesvorstellung für sich zu schaffen. Um nicht bloß als reines Selbst aus sich zu schöpfen, stellt sich der Mensch der Idee seiner und

[13] *Ebd.*, S. 54.

seiner Bestimmung als Objekt gegenüber. So heißt es im *Hyperion*: In Kunst und Schönheit

wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich selber fühlen, darum stellt er seine Schönheit gegenüber sich. So gab der Mensch sich seine Götter. Denn im Anfang war der Mensch und seine Götter Eins, da, sich selber unbekannt, die ewige Schönheit war[14].

Ist die Kunst Spiegel des religiösen Selbstverhältnisses des Menschen, so bildet sich in der Religion das gelungene Gemeinschaftsverhältnis ab:

Religion ist Liebe der Schönheit. Der Weise liebt sie selbst, die Unendliche, die Allumfassende; das Volk liebt ihre Kinder, die Götter, die in mannigfaltigen Gestalten ihm erscheinen. [...] Und ohne solche Liebe der Schönheit, ohne solche Religion ist jeder Staat ein dürr Gerippe ohne Leben und Geist, und alles Denken und Thun ein Baum ohne Gipfel, eine Säule, wovon die Krone abgeschlagen ist[15].

Der Gegensatz des Lebendigseins auf der einen Seite als einer gelungenen gedachten religiösen Gemeinschaft und der Leblosigkeit auf der anderen Seite als einer bloßen Staatsorganisation, die sich auch im Idealfall nicht selbst zum Lebendigen hin überschreiten kann, ist deutlich. Selbst der ideale Staat vermag nicht mehr zu bieten, als Schutz von Leben, Eigentum und Gerechtigkeit durch verbindliche und rechtswirksame Gesetze, die notfalls durch Zwang durchgesetzt werden. Der Staat bietet den Rahmen für einen lebendigen, höheren Zusammenhang, aber ist nicht dieses Leben selber.

Indem sich der Mensch oder an seiner Stelle der Dichter eine Vorstellung von der Religion stiftet, entwirft er zugleich die Vorstellung von einem über die pure Notwendigkeit erhobenen höheren Zusammenhang des menschlichen Lebens in Gemeinschaft, um den es im *Fragment philosophischer Briefe* zentral geht. Das Problem, das es dabei zu lösen gilt, ist die Frage, wie die höchst individuellen, subjektiv einzelnen Vorstellungsarten der Gottheit zu einem gemeinschaftlichen höheren Zusammenhang verbunden werden können. Die individuelle Gottesvorstellung, so sehr sie einerseits Ausdruck echter Freiheit ist, beschwört andererseits eben auch das Problem der Vereinzelung der Reinholdschen Parteiungen und Sekten und damit das Mißlingen eines echten höheren Zusammenhangs.

[14] HÖLDERLIN, StA III, S. 79; "Originalausgabe" (im folgenden OA mit Band- und Seitenzahl) I, S. 141 f.

[15] HÖLDERLIN, StA III, S. 79 f.; OA I, S. 142.

Unnachahmlich hat Hölderlin das Problem der Vereinzelung ausgeprägter Individualität in der ersten Strophe von *Pathmos* in Worte gefaßt:

> Drum, da gehäuft sind rings
> Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
> Nah wohnen, ermattend auf
> Getrenntesten Bergen,
> So gieb unschuldig Wasser,
> O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
> Hinüberzugehn und wiederzukehren[16].

Mit dem Begriff der *Vorstellung* bezeichnet Hölderlin nur in sehr allgemeiner Form den Bewußtseinszustand individueller religiöser Erfahrungen. Eine nähere Bestimmung unterbleibt wohl deshalb im Text, weil religiöse Vorstellungen, Gefühle und Bilder in unendlicher Mannigfaltigkeit vorgestellt werden können. Ihr Kennzeichen ist ja gerade ihre absolute Einzigkeit und vollkommene Lebendigkeit, die sich der Allgemeinheit eines Begriffes versperren. Doch statt auch nur Beispiele zu geben, umreißt Hölderlin mögliche Fälle eines Mißlingens und zeichnet negativ den Horizont, woraus eine freie Vorstellung von der Gottheit nicht hervorgehen könne, wenn Menschen fähig sein sollen, sich und andere, sowie eigene und fremde Gottesvorstellungen wechselweise zu achten:

> Es muß aber hiebei nicht vergessen werden, daß der Mensch sich wohl auch in die Lage des andern versezen, daß er die Sphäre des andern zu seiner eigenen Sphäre machen kann, daß es also dem einen, natürlicher weise, nicht so schwer fallen kann, die Empfindungsweise und Vorstellung zu billigen von Göttlichem, die sich aus den besondern Beziehungen bildet, in denen er mit der Welt steht — wenn anders jene Vorstellung nicht aus einem leidenschaftlichen übermüthigen oder knechtischen Leben hervorgegangen ist, woraus dann immer auch eine gleich nothdürftige, leidenschaftliche Vorstellung von dem Geiste, der in diesem Leben herrsche, sich bildet, so daß dieser Geist immer die Gestalt des Tyrannen oder des Knechts trägt. Aber auch in einem beschränkten Leben kann der Mensch unendlich leben, und auch die beschränkte Vorstellung einer Gottheit, die aus seinem Leben für ihn hervorgeht, kann eine unendliche seyn[17].

Reinhold sah im Begriff der Vorstellung die Möglichkeit begründet, sehr genau die subjektiven Konstitutionsmomente der Vorstellungen von den objektiv gegebenen Momenten zu unterscheiden, um so den alten, in der Philosophie tradierten Mißverständnissen entgegentreten zu können.

[16] HÖLDERLIN, *Patmos*, 1. Fassung, 1. Strophe. StA II, 1, S. 165-172, hier S. 165.
[17] HÖLDERLIN, FA 14, S. 45, Z. 22-37; StA IV, S. 278 f.

Hölderlin hat offenbar etwas Ähnliches im Blick, wenn er genau in dem Brief an Niethammer, in dem die Reinhold-Studien Erwähnung finden, und in dem überdies das Programm für die neuen ästhetischen Briefe für das «Philosophische Journal» angekündigt wird, schreibt:

In den philosophischen Briefen will ich das Prinzip finden, das mir die Trennungen, in denen wir denken und existiren, erklärt, das aber auch vermögend ist, den Widerstreit verschwinden zu machen, den Widerstreit zwischen dem Subject und dem Object, zwischen unserem Selbst und der Welt, ja auch zwischen Vernunft und Offenbarung, — theoretisch, in intellectualer Anschauung, ohne daß unsere praktische Vernunft zu Hilfe kommen müßte. Wir bedürfen dafür ästhetischen Sinn, und ich werde meine philosophischen Briefe "Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" nennen. Auch werde ich darin von der Philosophie auf Poësie und Religion kommen[18].

Diese programmatischen Äußerungen können nun nicht als Ganzes im Hinblick auf das *Fragment philosophischer Briefe* untersucht werden, da es hier nur darum zu tun ist, den Reinhold-Bezug herauszuarbeiten. Doch eine Form des Widerstreits zwischen Subjekt und Objekt, die es zu überwinden gilt, ist die parteiische, unfreie Subjektivität, die nach Maßgabe echter Freiheit keinen Anspruch auf Verallgemeinerung haben darf. Das verallgemeinerbare subjektive Prinzip, das das *Fragment philosophischer Briefe* leitet, ist wahre innere Freiheit. Ihr Gegenspieler ist die unlebendige Notwendigkeit mit ihren zahlreichen Erscheinungsformen, für die Hölderlin Worte wie «Maschinengang» oder «Nothdurft» benutzt. Beispiele für den «Widerstreit [...] zwischen unserem Selbst und der Welt» nennt Hölderlin in der folgenden Passage:

Es ist im Gegentheil Bedürfniß der Menschen, so lange sie nicht gekränkt und geärgert, nicht gedrükt und nicht empört in gerechtem oder ungerechtem Kampfe begriffen sind, ihre verschiedenen Vorstellungsarten von Göttlichem eben, wie in übrigem Interesse, sich einander zuzugesellen, und so der Beschränktheit, die jede einzelne Vorstellungsart hat und haben muß, ihre Freiheit zu geben, indem sie in einem harmonischen Ganzen von Vorstellungsarten begriffen ist, und zugleich, eben, weil in jeder besondern Vorstellungsart auch die Bedeutung der besondern Lebensweise liegt, die jeder hat, der nothwendigen Beschränktheit dieser Lebensweise ihre

[18] HÖLDERLIN, StA VI, S. 203. — Erwähnenswert ist in dem Zusammenhang, daß einer ungesicherten Nachricht zufolge Hardenberg im Mai oder Juni 1795 Hölderlin und Fichte in Jena persönlich kennengelernt hat, und zwar im Hause Immanuel Niethammers. Niethammer bemerkt in seinem Tagebuch, man habe an diesem Abend «viel über Religion gesprochen und über Offenbarung und daß für die Philosophie hier noch viele Fragen offen bleiben». Vgl. J.L. DÖDERLEIN, *Neue Hegeldokumente*, in «Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte», 1 (1948), S. 2-18, hier S. 7. Da Hardenberg persönlich bei Reinhold studiert hat und Religion ein zentrales Thema für Reinhold war, mag dies auch ein Gegenstand der Unterredung von Hölderlin und Hardenberg gewesen sein.

Freiheit zu geben, indem sie in einem harmonischen Ganzen von Lebensweisen begriffen ist[19].

Diejenigen Vorstellungsarten von der Gottheit, die aus wahrer innerer Freiheit erwachsen, sind auch fähig zur Vergesellschaftung. Eine äußere Beschränkung ist nicht notwendig eine Beschränkung der Freiheit. Hingegen wird die innere Freiheit vernichtet, wenn das Subjekt in gerechten oder ungerechten Widerstreit und Kampf hineingezogen wird, und ihm Kränkungen, Unterdrückung, Ärger, Empörung widerfahren. Beispiele davon finden sich mannigfach im *Hyperion*. Auch wenn es Hölderlin nicht ausdrücklich sagt, sind Kränkungen, Verletzungen, Streit, Krieg dasjenige, was den subjektiven Geist im negativen Sinne, also den Sekten- und Parteiengeist erheblich begünstigt, wenn nicht notwendig nach sich zieht.

So gilt es mit Reinhold, Vorstellungsarten zur Vergesellschaftung fähig zu machen. Dabei sind es die subjektiven Momente, die insbesondere eine Prüfung ihrer Verbindlichkeit und Verallgemeinerbarkeit fordern, um so den Sektengeist als diesen zu entlarven. Das Prinzip, das dies erklärt und das den die Freiheit vernichtenden Widerstreit zum Verschwinden bringt, liegt methodologisch in einer sorgfältigen Analyse der subjektiven und objektiven Teile einer *Vorstellung*, wie es Reinholds Programmatik vorsieht, auch wenn er keine Anleitung dazu bietet, eine solche Analyse erfolgreich durchzuführen. Diese Analyse erzeugt zwar nicht den höheren Zusammenhang. Aber sie bietet den negativen Rahmen dafür, den höheren Zusammenhang unter Vermeidung der ihn bedrohenden Momente zu entwerfen. Das eigentliche Prinzip seiner Verwirklichung ist die wahre innere Freiheit des Menschen, die dank der Vorstellung, die der Dichter oder ein anderer konzipiert, nach einer geeigneten Form ihrer Verwirklichung verlangt.

Den Unterschied von der Idee oder dem Bild der Sache auf der einen Seite und der Verwirklichung auf der anderen spricht Hölderlin mehrfach im Text explizit aus. So schreibt Hölderlin:

Jene unendlicheren mehr als nothwendigen Beziehungen des Lebens können zwar auch gedacht, als nur nicht *blos* gedacht werden; der Gedanke erschöpft sie nicht, und wenn es höhere Geseze giebt, die jenen unendlichern Zusammenhang des Lebens bestimmen, wenn es ungeschriebene göttliche Geseze giebt, von denen Antigonä spricht [...] — und es muß wohl solche geben, wenn jener höhere Zusammenhang keine Schwärmerei ist — ich sage, wenn es solche giebt, so sind sie, in so fern sie *blos* für sich und nicht im Leben begriffen vorgestellt werden,

[19] HÖLDERLIN, FA 14, S. 45 f., Z. 41-47; StA IV, S. 279.

unzulänglich [...]. Und dann sind die Geseze [...] doch immer nur die Bedingungen, um jenen Zusammenhang möglich zu machen, und nicht der Zusammenhang selbst[20].

Es ist nicht bloß an sich, sondern auch mit Rücksicht auf Reinholds Theorie des Vorstellungsvermögens bemerkenswert, daß Hölderlin hier den Unterschied zwischen den bloß gedachten und den im Leben begriffenen Vorstellungen des höheren Zusammenhangs unterstreicht. Die ungeschriebenen göttlichen Gesetze wären nämlich mit Reinhold zu sprechen nur allgemeingültig, könnten vorgestellt, auf den Begriff gebracht, und also gedacht werden. Von der Allgemeingültigkeit will Reinhold die Allgemeingeltung eines Prinzips erstaunlicherweise genau und klar unterschieden wissen.

Reinhold erklärt dazu:

Das *allgemeingeltende* Princip in der Philosophie unterscheidet sich von dem *allgemeingültigen* dadurch, daß es nicht nur, wie dieses, von jedem der es versteht als wahr befunden, sondern auch von jedem gesunden und philosophirenden Kopfe wirklich verstanden wird[21].

Auf den ersten Blick muß es überraschen, wenn nicht gar befremden, wenn etwas für wahr befinden nicht zugleich bedeutet, etwas auch wirklich zu verstehen. Diese Unterscheidung ist so weder bei Kant noch beim frühen Fichte zu finden. Für Kant, so muß es scheinen, ist dies eine Frage der bloßen Empirie, Fichte faßt eine ähnliche Pointe erst um 1800, wenn er gegen Schelling etwa die Wichtigkeit der Synthesis der Geisterwelt herausstreicht[22]. Das kann hier nicht näher ausgeführt werden.

Reinhold spricht damit ein pragmatisches Problem der Erkenntnis an. Im Leben verhält es sich oft genug so, daß etwas als konsistent eingesehen und für wahr erkannt wird, ohne auch nur handlungsbestimmend zu werden. Die logische Wahrheit bleibt begriffliche Einsicht, ohne intentional wirksam zu werden. Diese Tatsache mag banal erscheinen, daß aber die Philosophie Intentionalität als Problem der Erkenntnistheorie erst finden mußte, verleiht Reinholds Unterscheidung der logischen Allgemeingültigkeit und der pragmatischen oder intentional zu nennen-

[20] HÖLDERLIN, FA 14, S. 47, Z. 116-144; StA IV, S. 276 f.

[21] REINHOLD, TVV, S. 71.

[22] Vgl. V.L. WAIBEL, *Fichtes Kritik an Schelling: "Alle Wissenschaften sind nur Teile der Wissenschaftslehre". Zu Fichtes Briefen an Schelling vom 31. Mai / 7. August 1801 und 15. Januar 1802*, in *Grundlegung und Kritik. Der Briefwechsel zwischen Schelling und Fichte 1794-1802*, hrsg. von J. Jantzen, Th. Kisser und H. Traub, Amsterdam-New York 2005, S. 71-91 (*Fichte-Studien* 25.).

den Allgemeingeltung eine wichtige philosophiegeschichtliche Pointe. Möglicherweise hat sich Reinhold zu dieser für seine Theorie des Vorstellungsvermögens so wichtigen Unterscheidung durch Kant selbst veranlaßt gesehen, obwohl gerade von Kant zu sagen ist, daß er innerhalb der kritischen Theorie keine explizite Intentionalitätstheorie anzubieten hat. Gleichwohl muß es Reinhold ebenso sehr wie den modernen Leser überrascht haben, daß Kant, etwa in der A-Fassung der transzendentalen Deduktion der reinen Verstandesbegriffe einer Deduktion von oben eine Deduktion von unten folgen läßt, und erst damit das Beweisziel für erreicht ansieht. Die Deduktion von oben beginnt mit der reinen transzendentalen Apperzeption, verknüpft damit die reine Synthesis der Einbildungskraft mittels der Kategorien, um schließlich zu den empirischen Synthesisanteilen aller unserer Vorstellungen fortzuschreiten. Damit soll gezeigt sein, daß die Synthesisleistungen der Kategorien für alle unsere Vorstellungen gelten. Die Deduktion von unten nimmt nun vom Empirischen ihren Anfang, um ihrerseits über die Zwischenstufen hinweg die unhintergehbaren Synthesismomente bis hin zu den Kategorien und zur Einheit der reinen transzendentalen Apperzeption zusammenzuführen. Wie auch immer Kants zwei Deduktionsschritte beurteilt werden mögen[23], Reinhold konnte in ihnen die Grundstruktur dessen entdecken, was er als bloß logisch ausgewiesene Allgemeingültigkeit (Kants eigener Begriff für den Ausweis der objektiven Gültigkeit der Kategorien) und als Allgemeingeltung im wirklichen Leben (von unten auf in der empirischen Erfahrung) unterscheidet. Wichtig ist zu sehen, daß Kant nachdrücklich betont, daß die Differenz der Modalitäten des Möglichen und Wirklichen gerade nicht begriffslogisch zu fassen ist, sondern durch eine absolute Setzung geschieht[24].

In dem Zusammenhang sei überdies an Schellings Frühschrift *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* erinnert. Die Wichtigkeit des bloß logisch-begrifflich Ausgewiesenen in der Vorstellung und der Geltung im wirklichen Leben, auf die Kant und Reinhold auf je ihre Weise reflektieren, spiegelt sich auf beein-

[23] I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, nach der ersten (A) und zweiten (B) Originalausgabe hrsg. von J. Timmermann, mit einer Bibliographie von H. Klemme, Hamburg 1998, A, S. 115-128.

[24] Kant hat eine bloß logisch relative Setzung von einer absoluten wirklichen Setzung in seiner vorkritischen Schrift *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* unterschieden. Kants Pointe ist hier zu zeigen, daß Sein im Sinne eines Wirklichseins im Gegensatz zum Möglichsein kein Prädikat unter anderen Prädikaten ist. Vgl. I. KANT, *Vorkritische Schriften bis 1768*, II ("Werkausgabe" in 12 Bänden, hrsg. von W. Weischedel, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1968), S. 617-738, besonders S. 632 ff.

druckende Weise in den Überlegungsgängen, die Schelling zur Tafel der Formen der Modalität veranlassen. Schelling schreitet mit dieser Tafel den Weg von der außer aller Zeit und daher auch außer aller Modalität stehenden Vernunft zum modal bestimmbaren bloß objektiv-logischen Verstand, um schließlich zu den Modalitäten des Wirklichen und Notwendigen des Verstandes zu gehen[25]. Diese kurzen Bemerkungen können dem Problem freilich nicht gerecht werden, sie machen aber deutlich, daß die fragliche Unterscheidung bei Reinhold als philosophisches Problem auch bei anderen in dieser Zeit präsent ist.

Um so bemerkenswerter ist es, daß Hölderlin in Kontext der erneuten Kant- und Reinhold-Lektüre dem philosophischen Problem der bloß logischen Allgemeingültigkeit zentraler philosophischer Theoreme, die noch gar nicht als allgemeingeltende Erkenntnisgründe und Grundsätze der Religion und Moralität anerkannt sind, ausdrücklich Raum gibt. Hölderlin unterstreicht nämlich hinsichtlich der göttlichen Gesetze, daß sie, «in so fern sie *blos* für sich und nicht im Leben begriffen vorgestellt werden, unzulänglich» seien. Sie sind, so Hölderlin weiter, «doch immer nur die Bedingungen, um jenen Zusammenhang möglich zu machen, und nicht der Zusammenhang selbst»[26]. Damit ist das bloße Vorgestelltsein des fraglichen Zusammenhangs, der in Gedanken bloß ideal bleibt, im Gegensatz zu seiner Verwirklichung herausgehoben. Die Pointe des vorliegenden Beispiels beruht freilich auf der Dramatik der Gefahr an Leib und Leben. Hölderlin reflektiert innerhalb des fiktionalen, also modallogisch bloß möglichen Geschehens, nämlich dem des Sophokleischen Dramas der *Antigone* selbst noch die Differenz des bloß gedanklichen Idealmöglichen und des mit allen Sinnen gefühlten und erfahrbaren, vorerst nur vorgestellten Wirklichwerdens der Realität. Die dürren Worte *möglich* und *wirklich* vermögen dem eminenten Unterschied kaum Rechnung zu tragen. Gleichwohl bleibt auch Hölderlin hier nur bei der Andeutung dieser wichtigen Unterscheidung stehen, die allerdings sehr häufig in den poetologischen Schriften ein Stück weit durchdacht wird.

Mit dem pragmatischen Moment des Übergangs vom Möglichen zum Wirklichen und der Realisierung von Freiheit, Gesetz und philosophischer Erkenntnis steht auch Hardenbergs These im Raum, nach der Reinhold derjenige ist, der die Wirklichkeit in der Philosophie begründet hat. Dem gilt es, sich nun zuzuwenden.

[25] FR.W.J. SCHELLING, *Ausgewählte Schriften* in 6 Bänden, hrsg. von M. Frank, Frankfurt a.M. 1985, I, S. 39-134, hier S. 116 f.

[26] HÖLDERLIN, FA 14, S. 47, Z. 127 f. und 143 f.; StA IV, S. 276 f.

## II. *Hardenberg*

Hardenberg begann im Wintersemester 1790-1791 in Jena sein Jurastudium, das er jedoch zugunsten der Philosophie vernachlässigte. Im Wintersemester 1791-1792 setzte er seine Studien der Philosophie, Mathematik und Jurisprudenz in Leipzig fort[27], wo er überdies die bedeutende philosophische Freundschaft mit Friedrich Schlegel schloß. Das Studium der Jurisprudenz ist vor allem dem Sommersemester 1793 bis zum Sommersemester 1794 in Wittenberg vorbehalten, wo er am 14. Juni 1794 das juristische Staatsexamen absolviert.

Anders als Hölderlin hat Hardenberg noch kein vollgültiges Studium durchlaufen, als er im Winter 1790 nach Jena kam und dort auch Reinhold begegnete. Allerdings war Carl Christian Erhard Schmid, neben Reinhold ein ebenfalls bedeutender Kantlehrer in Jena, von 1781-1782 Hardenbergs Hauslehrer gewesen[28]. Hardenberg wird sich also nicht ganz unvorbereitet dem Studium der Philosophie in Jena zugewendet haben.

In der Zeit von Hardenbergs Jenaer Studium las Reinhold im Wintersemester 1790-1791 1. Logik und Metaphysik nach Diktaten; 2. allgemeine Geschichte der Philosophie nach eigenen Sätzen; das Thema dargelegt mittels Gurlitts *Abriß der Geschichte der Philosophie.* 3. Kritik der reinen Vernunft nach seinem Buch *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens.* Im Sommersemester 1791 las Reinhold außer der Logik und Metaphysik auch Ästhetik nach Diktaten[29].

[27] Vgl. HARDENBERG, NS IV, S. 97.

[28] Carl Christian Erhard Schmid ist für Hardenberg in Jena eine Schlüsselfigur. Er war 1781-1782 Hauslehrer im Hause von Hardenberg (1781-1782). Seinem Schüler Hardenberg war er nicht nur 1790-1791 während dessen Studium in Jena wiederbegegnet, er war ihm zuweilen auch als Lebenshelfer verbunden. Vgl. Schmid über Hardenberg: NS IV, S. 567 f. mit S. 990 f.; vgl. ferner Hardenbergs Stammbucheintrag (vom 1. September 1791) und die Briefäußerungen über seinen Lehrer (NS IV, S. 87 f., 96 und 236, mit dem Kommentar der Herausgeber). Schmid las im Wintersemester 1790-1791 1. empirische Psychologie und Anthropologie, nach seinem Lehrbuch; 2. Moralphilosophie nach seinem Lehrbuch. Er las im Sommersemester 1791 zusätzlich über natürliche Theologie (vgl. «Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung», 25. September 1790, Nr. 121, S. 995 f.; 10. April 1791, Nr. 45, S. 355 f.). — Schmid, der mit Niethammer zusammen die Edition des «Philosophischen Journals» plante (aber am endgültigen «Journal» nur noch mitarbeitete), scheint gegenüber Hardenberg eine ähnliche Mentor- und Mittlerrolle gespielt zu haben, wie Henrich dies in Bezug auf Hölderlin von Niethammer zeigen konnte in seinem Beitrag, *Philosophisch-theologische Grundlagen im Tübinger Stift zur Studienzeit Hegels, Hölderlins und Schellings*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 25 (1986-1987), S. 60-92.

[29] Zum Nachweis der Lehrveranstaltungen vgl. «Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung», 25. September 1790, *a.a.O.*, S. 995 f.; 10. April 1791, *a.a.O.*, S. 355 f.

Das früheste überlieferte Zeugnis der Bekanntschaft Hardenbergs mit Reinhold ist ein langer Abschiedsbrief nach dem Weggang aus Jena vom 5. Oktober 1791: einmal erwähnt Hardenberg Reinhold explizit in den *Fichte-Studien*, einmal zählt er seinen Namen in einer Reihe mit anderen im *Allgemeinen Brouillon* auf, deren innere Ordnung nicht durchsichtig ist[30]. Der lange Abschiedsbrief Hardenbergs an Reinhold vom 5. Oktober 1791 aus Gosek nach dem Weggang aus Jena ist philosophisch eher unergiebig, wenn auch als Zeugnis sehr beredt. Der im Druck ohne Anrede, sowie ohne Schlußformel und Unterschrift 233 Zeilen umfassende Brief muß Reinhold genaugenommen als eine starke Zumutung empfunden haben. Hardenberg erinnert sich an das in Jena Zurückgelassene und bemerkt nach ein paar Zeilen: «Aber noch umtönt mich das freundliche Lebewohl, das auch Sie mir gewiß aus vollen Herzen bey unsrer Trennung zuriefen»[31]. Schon hier wird Reinhold als einer unter anderen genannt, die Hardenberg Lebewohl sagten. Die Wendung, daß der Gruß «gewiß aus vollen Herzen» kam, drückt leisen Zweifel eher denn Gewißheit aus. Hardenberg bezieht überdies den Gruß des Professors Reinhold bloß auf sich, ohne sich seinerseits mit einem Abschiedsgruß an Reinhold zu wenden. Nach etwa 48 Zeilen (im Druck), in denen sich Hardenberg dankbar der Männer erinnert, die sich ihm mit Aufmerksamkeit und Interesse zuwandten, wird Reinhold wiederum nur als einer unter anderen genannt. Dann schreibt Hardenberg: «Ich breche ab: schon zu lange sprach ich von mir: ich wende mich zu einem Gegenstande, der meine ganze Seele erfüllt». Der Gegenstand, der Hardenbergs Seele ganz füllt, ist mitnichten der Adressat und die Philosophie, die Hardenberg mit ihm verbinden könnte. Hardenberg fährt fort: «Von Schillern will ich mit Ihnen sprechen; denn kein Gegenstand der Unterhaltung ist Ihnen gewiß angenehmer und für mich interessanter»[32]. In einer kaum überbietbaren Lobeshymne, die mit ihren etwa 120 Zeilen (im Druck) die Hälfte des gesamten Briefes füllt, wird mit Engelszungen Schillers Einzigartigkeit und Einzigkeit beschworen. Hardenberg evoziert das Schauspiel der Begegnung Reinholds mit Schiller, dem er, Hardenberg, nun nicht mehr beiwohnen könne. In diesem Schauspiel gibt es jedoch nur einen Hauptdarsteller, Schiller, und einen Statisten, Reinhold. Davon sei eine Probe gegeben:

[30] HARDENBERG, NS III, S. 333: «*Platners Aphorismen.* Baumgartens Metaphysik und Logik. Tiedemanns Geist der speculativen Phil[osophie]. — Hume. Spinosa. Locke. Krusius. Wolf. Tennemanns Plato. Reinhold und Bek. *Tetens. Lamberts neues Organon*».

[31] HARDENBERG, NS IV, S. 91.

[32] *Ebd.*, S. 93.

Ach! wenn ich nur Schillern nenne, welches Heer von Empfindungen lebt in mir auf; wie mannichfaltige und reiche Züge sich zu dem einzigen, entzückenden Bilde Schillers [...], der mehr ist, als Millionen Alltags Menschen, der den begierdelosen Wesen, die wir Geister nennen, den Wunsch abnöthigen könnte, Sterbliche zu werden [...]. Schiller, der so eine entzückende Form mit so viel Stoff, So viel Natürlichkeit mit so viel Natur, So viel Individualitaet mit so viel Allgemeinheit, so viel Herzensgüte mit so viel Herzensstärke, so viel Einfachheit mit so viel Reichthum, So viel System mit so viel Art, So viel Charakter mit so viel Sinn, so viel Schema mit so viel Anwendung, so viel Transcendentale Einbildungskraft mit so viel Methode in der Transcendenten, so viel Größe mit so viel Würde, So viel Liebenswürdigkeit mit so viel Liebe, so viel Grazie mit so viel Ernst vereinigt[33].

Reinhold dürfte diese Hymne auf Schiller kaum erfreut haben. Eher wird sie ihm schmerzlich gewesen sein[34]. Eine Antwort Reinholds auf Hardenbergs Brief ist jedenfalls nicht überliefert.

Endlich, doch wiederum mit einer umständlichen Einleitung, kommt Hardenberg doch noch in seinem Brief auf die Zuwendungen zu sprechen, die er durch Reinhold in Jena erfahren hat, doch auch dies nicht, ohne zugleich Schiller und Schmidt, seinen ehemaligen Hauslehrer, zu nennen:

Wenn noch einst meine Bewegung zur Thätigkeit, meine Reizbarkeit zu ächtem Gefühl, meine Natürlichkeit zur Natur, meine Funken zur Wärme, meine Genialitaet zu Genie, mein Entwurf zur Ausführung, meine Vorstellung der Empfindung zur Empfindung, meine Mäßigkeit in Mäßigung, mein Sinn zu Charakter, meine Anlage zur Ordnung, meine Vielseitigkeit zur Mannigfaltigkeit, und meine Vielheit zur Einheit, meine Ahndungen zu System verschmelzen und meine Vernunft das entscheidende Uebergewicht über Sinnlichkeit und Fantasie erhält und Natur und Einfachheit meine Hausgottheiten werden meine Liebe und mein Enthusiasmus für so viele Dinge eine bestimmtere, festere Richtung, eine ebenso leichte als glückliche Anwendung erhalten; dann verdank ich wenigstens Ihnen, Schillern, und Schmidten die dazu so nöthige Aufmerksamkeit und Beobachtung meiner selbst, ohne die alle

[33] *Ebd.*

[34] Von einer ähnlichen Kollision mit Schillers Wertschätzung gibt Ludwig Friedrich Göritz in seinen Erinnerungen an das Jenaer «Professorenkränzchen» im Herbst 1792 ein Zeugnis, das für sich spricht. Göritz berichtet: «Schiller besuchte die Gesellschaft Anfangs mit Vergnügen, aber bald entleidete das große Kind Reinhold ihm die Gesellschaft. Reinhold hatte Ästhetik gelesen. Schiller fing auch Vorlesungen darüber an. Reinhold machte immer sehr große Ansprüche und nahm diese Collision übel. Seine Philosophie fing schon damals an zu stocken, und oft wurden ihm wichtige Einwürfe gemacht. Dadurch verstimmt, kam Reinhold zwar noch in das Kränzchen, aber zog sich immer in den abgelegensten Winkel des Zimmers zurück und sprach kein Wort mehr» (L.Fr. Göritz, *Schiller in Jena*, in «Morgenblatt für gebildete Leser», Nr. 221-227, 14., 15., 17., 18., 20. und 21. September 1838, S. 881 f., 886 ff., 889 f., 894 f., 899 f., 901 f. und 906 f.; hier 901; vgl. auch Fr. Schiller, *Werke*, "Nationalausgabe", Bd. 42: *Schillers Gespräche*, Weimar 1967, S. 159).

Kämpfe fruchtlos, alle Mühen vergeblich sind. Empfangen Sie hier meinen glühendsten Dank aus dem gerührtesten Herzen für alles was sie mittelbar oder unmittelbar für mich thaten, für die Aufmunterungen, die Sie mir gaben, für die Geduld, die Sie mit meinen Schwächen, Thorheiten und Rhapsodieen hatten, und glauben Sie, daß schon der Wunsch nicht undankbar zu seyn mich zur höchsten Anstrengung meiner Kräfte bewegen könnte um Ihnen durch Handlung und Selbstbildung zu zeigen, daß ihre angewandten Bemühungen und der Reiz Ihres Beyspiels nicht umsonst waren[35].

Die philosophische Bedeutung Reinholds für Hardenberg kann diesem Brief zufolge nicht überwältigend gewesen sein. Er dankt ihm, wie man einem dankt, von dem man Gutes, aber nichts Außerordentliches gelernt hat.

Gleichwohl will ich nun zu klären suchen, warum Hardenberg glaubt, Reinhold habe die Wirklichkeit der Philosophie begründet. Hardenberg sympathisiert mit dieser These, doch unter anderen Vorzeichen und Bedingungen. Reinholds Methode und der von ihm bestimmte Grundsatz scheinen Hardenberg offenkundig nicht überzeugt zu haben[36]. Dieses große Thema kann im vorliegenden Rahmen nicht Gegenstand der Diskussion sein. Das bescheidenere Ziel ist hier, den Kontext in den *Fichte-Studien* zu klären, in dem Reinhold explizit Erwähnung findet.

In der *Fichte-Studie* 69. notiert Hardenberg: «Die Kategorien überhaupt enthalten den möglichen Stoff — die wirckliche Form, das nothwendige Ich oder beydes zusammen nothwendig. Kant hat die Möglichkeit, Reinhold die Wircklichkeit, Fichte die Nothwendigkeit der Filosofie begründet»[37]. Wenn Kant die Begründung der Möglichkeit der Philosophie zugeordnet und zugeschrieben wird, so deutet dies direkt auf das kritische Programm, die Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung zu bestimmen. Im Hinblick auf Fichtes Begründung der Notwendigkeit hat Hardenberg offenkundig Fichtes Anspruch im Blick, mit der Wissenschaftslehre die Gewißheit von Wissen zu begründen. Fichte hat diesen Anspruch ausdrücklich in der Programmschrift *Ueber den Begriff der*

[35] HARDENBERG, NS IV, S. 96 f.

[36] Manfred Frank hat ausführlich gezeigt, daß und wie Hardenberg in die Kontroversen um Reinholds Grundsatzphilosophie eingebunden war, und mehr auf der Kritikerdenn auf der Verteidigerseite situiert werden muß (vgl. M. FRANK, *Unendliche "Annäherung". Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt a.M. 1997). — Zu Hölderlins Einbindung in die Grundsatz-Debatte um Reinhold, vgl. D. HENRICH, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart 1992, S. 113-126.

[37] HARDENBERG, NS II, FS 69, S. 143.

*Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, und besonders in «§ 2. Entwicklung des Begriffs der Wissenschaftslehre» als notwendige Forderung an die Philosophie aufgestellt und in den drei Grundsatzparagraphen der *Grundlage* durchgeführt. Ausdrücklich betont Fichte dort, daß mit dem Erreichen des dritten Grundsatzes die «Masse dessen, was unbedingt, und schlechthin gewiß ist, [...] nunmehr erschöpft» sei[38].

Warum aber läßt sich sagen, daß Reinhold die Wirklichkeit der Philosophie begründet habe? Es war im Zusammenhang mit Hölderlins Reinhold-Rezeption zuletzt bereits von der Reinhold so wichtigen Differenz allgemeingültiger und allgemeingeltender Prinzipien und Sätze die Rede. Allgemeingültigkeit ist für Reinhold die bloß begriffslogische oder transzendentallogische Möglichkeit einer Wahrheit. Dem stellt er die Forderung einer wirklichen Vereinigung aller widerstreitenden Parteien in der Philosophie als eine notwendige Forderung entgegen. Dies ist für ihn der Grund, bereits in seinem *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, und dann verschärft in den *Beyträgen zur Berichtigung bisheriger Missverständnisse der Philosophen. Erster Band, das Fundament der Elementarphilosophie betreffend* (Jena 1790), und hier besonders im zweiten Beitrag *Ueber das Bedürfniß die Möglichkeit und die Eigenschaften eines allgemeingeltenden ersten Grundsatzes der Philosophie* nach eben diesem allgemeingeltenden Prinzip oder Grundsatz zu forschen. Oft genug hebt Reinhold hervor, daß er damit die Wirklichkeit der Philosophie zu begründen sucht und die Versöhnung der Parteien auf den Weg bringen will[39].

Bekanntlich ist der Satz des Bewußtseins dieses Prinzip, das jeglicher besonderen Form der Logik oder Metaphysik, sowie jeglicher Form von Moralphilosophie und Naturrecht zugrundeliegt und vorausgesetzt ist. Die im Beitrag *Ueber das Bedürfniß die Möglichkeit und die Eigenschaften eines allgemeingeltenden ersten Grundsatzes der Philosophie* gefundene Formel für den Satz, von dem Reinhold annimmt, er sei nicht bloß allgemeingültig, sondern allgemeingeltend, und den er den Satz des Bewußtseins nennt, lautet: «*Die Vorstellung wird im Bewußtseyn vom*

[38] J.G. FICHTE, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer (1794)*, hrsg. von W.G. Jacobs, Hamburg 1979, S. 30 (= J.G. FICHTE, *Sämmtliche Werke*, hrsg. von I.H. Fichte, 8 Bände, Berlin 1845-1846, I, S. 110).

[39] A. LAZZARI begreift in seiner verdienstvollen Arbeit «*Das Eine, was der Menschheit Noth ist*». *Einheit und Freiheit in der Philosophie Karl Leonhard Reinholds (1789-1792)*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2004, zu Recht bereits Reinholds theoretische Konzeption des Vorstellungsvermögens in der Perspektive von dessen grundlegendem praktischen, moral- und religionsphilosophischen und auf eine Veränderung der Welt abzielenden Impetus.

*Vorgestellten und Vorstellenden unterschieden und auf beyde bezogen*»[40]. Allgemeingeltend ist dieser Satz nach Reinhold deshalb, weil er von keinem, der ein wahrhafter selbstdenkender Philosoph ist, bestritten werden könne, und alles mit ihm Gegebene und implizit Gesagte von selbst aus dem Bewußtsein quelle. Damit ist für Reinhold offenkundig eine intrinsische Identität von Bewußtsein und sprachlichem Ausdruck impliziert, die gar nicht weiter reflektiert zu werden braucht. Genauerhin führt Reinhold aus:

Dieser Satz gilt allgemein, sobald er verstanden wird, und er wird verstanden sobald er mit Reflexion gedacht wird; indem durch denselben nichts behauptet wird, als die Handlung, die im Bewußtseyn vorgeht, und die jeder durch Reflexion über dasselbe unmittelbar als Wirklich anerkennt. Jeder weiß, daß er das Objekt seiner Vorstellung von der Vorstellung selbst, und vom Subjekte unterscheidet, und dieselbe Vorstellung *sich*, d.h. dem Subjekte sowohl, in wieferne er sich dasselbe als das Vorstellende denkt, als auch dem Objekte, in wieferne er dasselbe als das Vorgestellte denkt, beymesse, das heißt, daß er die Vorstellung auf Subjekt und Objekt beziehe. In wieferne also jener Satz nichts als dieses unbezweifelte Faktum und folglich nichts über die Natur der Vorstellung des Vorstellenden und Vorgestellten an sich behauptet, nicht angeben soll, was die Vorstellung unabhängig vom Objekt und Subjekt, oder was Eines von diesen beyden unabhängig von der Vorstellung *sey*; in soferne kann er weder geläugnet, noch bezweifelt, noch mißverstanden werden. Er wird aber nothwendig mißverstanden, wenn man durch ihn mehr oder weniger versteht, als durch ihn ausgedrückt wird, nämlich mehr als das bloße Bewußtseyn, oder die Unterscheidung der Vorstellung *von* — und die Beziehung derselben *auf* Objekt und Subjekt. Er wird nothwendig mißverstanden, wenn man die *drey* Dinge, womit sich die Handlung des Unterscheidens und Beziehens beschäfftiget, durch andere Merkmale denkt, als die unmittelbar durch diese Handlung bestimmt, zu denselben unmittelbar im Bewußtseyn selbst vorausgesetzt werden, und die das aus diesen Handlungen sich ergebende Verhältniß jener Dinge gegen einander ausdrücken[41].

Reinhold scheint zu meinen, daß richtiges Denken das bloße und eindeutige Vollziehen einer Vorstellung ist, von der alle unzutreffenden Assoziationen, Flüchtigkeiten, Halbgedanken ferngehalten sind. Dann ist die Relation von Vorstellung, Vorstellendem und Vorgestelltem stimmig. Andernfalls stellt man sich, wie Reinhold ausdrücklich sagt, fälschlicherweise entweder zuviel oder zuwenig unter einer Sache vor. Reinhold hat damit sicherlich einen wichtigen Punkt getroffen, der für ein sich selbst

[40] K.L. Reinhold, *Ueber das Bedürfniß die Möglichkeit und die Eigenschaften eines allgemeingeltenden ersten Grundsatzes der Philosophie*, in *Beyträge zur Berichtigung bisheriger Missverständnisse der Philosophen. Erster Band, das Fundament der Elementarphilosophie betreffend*, Jena 1790, S. 91-164, hier S. 144.

[41] *Ebd.*, S. 144 f.

durchsichtiges Denken unumgänglich ist. Freilich schließt dies auch die These ein, daß damit auch schon das Wichtigste für die künftige Philosophie gewonnen ist. Hardenberg hält dem entgegen einen gewichtigen Einwand bereit.

Zunächst ist es als bemerkenswert anzusehen, daß Hardenberg in den *Fichte-Studien* 390. eine Frage formuliert, die offenkundig Reinholds Programmatik Rechnung trägt: «Inwiefern kann eine Filosofie allgemeingeltend und wircksam werden»[42]. Wenn diese Frage zu Recht als explizite Anspielung auf Reinholds Programmatik und Terminologie verstanden werden darf, so ist damit eine Affirmation der Reinholdschen Allgemeingeltung und des Wirksamwerdens, mithin eine Affirmation von dessen Programm der Begründung der Wirklichkeit der Philosophie verbunden. Aus einer kurz zuvor notierten geistreichen Bemerkung läßt sich allerdings auch eine kritische und berechtigte Distanz zu Reinholds optimistischen Erwartungen an die Theorie des Vorstellungsvermögens erkennen. In den *Fichte-Studien* 385. schreibt Hardenberg: «Wohl unsrer Sprache, daß sie *ungelenk* ist — der Starke zwingt sie und den Schwachen zwingt sie — dort wird die Erscheinung der Kraft sichtbarer, schöner — hier das Unvermögen auffallender — und so bleibt das Reich der Schönheit reiner, adelicher, unvermischter»[43].

Sofern diese Bemerkung zu Recht auf Reinholds Vorstellungsoptimismus bezogen werden darf, ist dies ein reichlich ironischer Kommentar zu Reinhold. Die Sprache ist eben nicht so eindeutig, wie Reinhold das mit seiner Theorie von der richtigen Denkhandlung und der angemessenen Beziehung und Unterscheidung der Momente der Vorstellung, des Vorstellenden und des Vorgestellten wünscht. Im Gegenteil freut sich Hardenberg über das Ungelenke der Sprache. Wenigstens der Dichter, aber nicht notwendig und allein der Dichter, erkennt darin die schöpferischen Möglichkeiten, die die Sprache bereit hält, den Spielraum, den ihre Regeln über das hinaus bieten, was gewohnter Gebrauch der Sprache ist, und was ihr ohne Regelverstoß an neuen Ausdrucksmöglichkeiten abgewonnen werden kann. Der Stärkere zwingt so die Sprache, während die Sprache den Schwachen zwingt und sein Unvermögen im Gebrauch der Sprache aufscheint. Ob nun explizit von Hardenberg intendiert oder nur implizit passend, systematisch trifft diese ironische Pointe Reinhold allemal.

[42] HARDENBERG, NS II, FS 390, S. 233.
[43] *Ebd.*, NS II, FS 385, S. 233.

Die in den *Fichte-Studien* aufgeworfene Frage stellt jedenfalls einen systematischen Kontext zu Reinhold bereit. Gleichwohl ist die These der Allgemeingeltung und der Begründung der Wirklichkeit der Philosophie präsent, ohne in dem selben Kontext mit dem Satz des Bewußtseins und der Theorie des Vorstellungsvermögens beantwortet zu werden. Offenkundig wird Reinholds Ziel der Philosophie akzeptiert, sein Lösungsansatz hingegen verneint. Zahlreiche Stellen der *Fichte-Studien* könnten angeführt werden, um deutlich zu machen, daß Hardenbergs Suche nach einer Lösung in eine andere Richtung geht. Während Reinhold im Vorstellungsvermögen auch deswegen das schlechthinnige allgemeingeltende Prinzip erkennen will, weil es in allem Veränderlichen des Denkens und Handelns das absolut Unveränderliche und letzte unhintergehbare Gesetz allen Vorstellens sei[44], ist für Hardenberg die einseitige Privilegierung des Unveränderlichen, Gesetzmäßigen nicht haltbar, da es nie ohne das Veränderliche und Zufällige vorkomme. Hardenbergs implizite Dialektik sei an Stelle vieler möglicher Beispiele aus den *Fichte-Studien* durch eine Stelle vergegenwärtigt, in der er noch einmal ein Derivativ des Reinholdschen Begriffs der Allgemeingeltung in Anspruch nimmt. In der wohl bedeutendsten *Fichte-Studien* 566. schreibt er:

> Filosofie, Resultat des Filosofirens, entsteht demnach durch *Unterbrechung* des Triebes nach Erkenntniß des Grundes — durch Stillstehn bey dem Gliede, wo man ist — Abstraction von dem absoluten Grunde, und Geltendmachung des eigentlichen absoluten Grundes der Freyheit durch Verknüpfung (*Verganzung*) des Zu Erklärenden / zu einem Ganzen[45].

Mit Reinhold steht die Frage nach der Wirklichkeit der Philosophie im Blick, nämlich als «Resultat des Filosofirens». Genau diese Wendung bezeichnet wiederum den Antagonismus von Stillstand und Bewegung, vom nicht mehr veränderlichen, also unveränderlichen Resultat und dem Prozeß des Philosophietreibens, also des «Filosofirens», als einem fortdauernden Tun, das bloß absichtlich, durch «Unterbrechung» zum «Stillstehn» gebracht werden kann. Das «Resultat des Filosofirens» ist mithin nicht ein Unveränderliches schlechthin in allem Veränderlichen, wie Reinhold es intendiert, sondern man kommt an irgendeinem Punkt zum Stillstand, falls er geeignet ist, ein bestimmtes Erklärungsziel als Ganzes in den Blick zu bekommen.

[44] Vgl. REINHOLD (Anm. 40), S. 113.
[45] HARDENBERG, NS II, FS 566, S. 270.

Ausdrücklich und wohl in Anspielung auf Reinhold fordert Hardenberg die «Geltendmachung des eigentlichen absoluten Grundes der Freyheit durch Verknüpfung (*Verganzung*) des Zu Erklärenden / zu einem Ganzen». Der absolute Grund, den es geltend zu machen gilt, ist Freiheit. Diese aber ist der absolute Möglichkeitsraum gänzlicher Unbestimmtheit, die gleichwohl und positiv gewendet das Wirkliche tragen soll, die sich also als positive Freiheit in einem allgemeinen Sinn zur Verknüpfung und zur Verganzung bestimmen läßt. Dies freilich wiederum mehr als Prozeß denn als Resultat.

Mit Reinhold ist Hardenberg bereit, das gelungene Ganze und die Wirklichkeit der Philosophie als Resultat nicht aufzugeben, gegen Reinhold bleibt das verbundene Ganze immer auf das Unverbundene bezogen, bleibt die Wirklichkeit ein Teil des bloß möglichen logischen Raumes.

# IPERTROFIA CONNOTATIVA E ANTITESI BAROCCHE

## OSSERVAZIONI SU ALCUNE POESIE MICROGRAMMATICHE[1] DI ROBERT WALSER

*di* ANNA FATTORI

Die schönsten sind diejenigen Themen,
die sozusagen sich ein wenig schämen,
daß man, indem man sie behandelt,
[sie] in Aktualitäten verwandelt.

(BG IV, 304)

[S]olche Worte in die Literaturwelt zu senden,
den bestehenden Geschmack umzuwenden,
den Teppich tüchtig zu klopfen,
der lang im Staube gelegen,
scheint mir freilich etwas sehr verwegen.

(BG II, 328)

### I. *«Der Wille zum Reim / legt zum eben Gesagten den Keim» (BG IV, 238)*

Nicht auf der geraden Straße, sondern auf den
Umwegen findet man das Leben.

(BG V, 11)

La lirica di Walser è tuttora decisamente in ombra nella ricezione critica rispetto alla narrativa e al teatro, che ha anch'esso cominciato, invero non da molto, a essere oggetto di analisi. Jochen Greven, curatore dell'opera completa di Walser, già nel 1971 cosí metteva in guardia il lettore: «Die Verlegenheit, die die späten Gedichte Walsers auslösen

[1] Le citazioni dai testi microgrammatici sono tratte da R. WALSER, *Aus dem Bleistiftgebiet*, voll. 1-4, a cura di W. Morlang e B. Echte, Frankfurt a.M. 1985-1990; voll. 5-6 a cura di B. Echte in collaborazione con W. Morlang, Frankfurt a.M. 2000 (d'ora in poi con la sigla BG seguita dal numero romano per il volume e arabo per la pagina). Gli ulteriori testi di Walser sono citati secondo l'edizione *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*, a cura di J. Greven, Zürich-Frankfurt a.M. 1978 (segnalata nel testo con GW). Il secondo paragrafo (*Walser barocco*) del presente lavoro è in parte ripreso dal nucleo del contributo *Invito alla lettura dei tardi microgrammi walseriani* uscito negli *Atti* del convegno "Robert Walser. I mondi del manoscritto" (Bologna, 30 novembre – 1° dicembre 2000), pubblicati *on line* sul sito *http://www.ribaldoni.it*

werden, ist noch gar nicht abzusehen»[2]. Renata Buzzo Màrgari, proponendo alcune poesie dell'artista svizzero in traduzione italiana, si sofferma sull'«uso linguistico 'maldestro', basato sui piú sconcertanti accostamenti di rime e di concetti»[3]. Nella sua acuta analisi della poesia *Weiße Männer* (1924) la studiosa rileva che la produzione lirica tarda pullula di «'sconvenienze' linguistiche che possono apparire come segno di dilettantismo» e che sono invece spesso da intendere come «ostentazione dell'impaccio dilettantesco» vòlta a «inscenare [...] il proprio insuccesso in poesia»[4].

Ciò che probabilmente nelle tarde poesie microgrammatiche piú colpisce il lettore è, come scrive Werner Morlang, la diffusa tendenza di Walser a trascurare «die Bedeutungsebene der Sprache zugunsten der klanglichen und formalen»[5]. Il significante pare condurre vita propria, quasi ad esso non interessi coabitare all'interno del segno con il significato cui tradizionalmente si abbina. La componente connotativa finisce per ingoiare quella propriamente denotativa. I suoni si emancipano dalla referenza, ponendo in essere potenzialità inesplorate, accattivanti e talvolta foriere di sorprendente intertestualità, come risulta per esempio dalla poesia *Hier wird sorgsam übersetzt*:

Hier wird sorgsam übersetzt
das Gedicht von Paul Verlaine,
wo der Regen hat genetzt
jene Dächer an der Seine.

Ganz Paris steht grau in grau,
nach der Sehnsucht ich mich sehne.
Sieh' mal an, ich mach' miau,
ähnlich wie einst Paul Verlaine.
[...]
Gebet eine Zwiebel mir,

[2] J. GREVEN, *Robert Walser-Forschungen*, in «Euphorion», LXIV (1970), pp. 97-114, qui p. 111.

[3] R. BUZZO MÀRGARI, *Robert Walser. La funzione dello scrittore*, in «Poesia», V (1992), n. 50, pp. 2-17, qui p. 3. Sulle poesie giovanili di Walser si veda A. ROSSI, *Postfazione* a R. WALSER, *Poesie*, trad. it. di A. Rossi, Bellinzona 2000, pp. 93-105.

[4] R. BUZZO MÀRGARI, *Robert Walser*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni e U. Isselstein, Torino 1990, pp. 131-138, qui pp. 134 e 137. Osservazioni sulla tarda lirica walseriana si trovano anche nel denso contributo di S. BERETTA, *La conoscenza del mondo attraverso l'esperienza estetica. Sui fondamenti della poetica di Robert Walser*, in «Studia Theodisca», VIII (2001), pp. 27-48; si vedano in particolare le pp. 45-48.

[5] W. MORLANG, *Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik? Anmerkungen zu den späten Gedichten Robert Walsers*, in *Robert Walser*, a cura di K.-M. Hinz e Th. Horst, Frankfurt a.M. 1991, pp. 115-133, qui p. 123.

daß die Träne mir auch träne,
die einst unsrm Paul Verlaine
rinnelt' auf das Schreibpapier.

Höchste Zeit ist's, wie ich meine,
daß nun endlich Robert Wals
sich uns auch mal vorstellt a[l]s
ein Verdeutscher von Verlaine. (BG II, 355)

Esempi di tale procedimento si rilevano in ogni pagina della sezione dedicata alla lirica:

Sehr interessant ist übrigens auch Nora
in ihrer Bankdirektorsfrauenflora. (BG VI, 467)

Sie besaß eine rosarote Schleppe,
aber ihr Leben glich an Ausgetrockenheit
der schmachtenden Steppe. (BG VI, 410)

O wunderherrlicher Gedichtbeginn!
Was kommt mir fernerhin noch in den Sinn? (BG VI, 384)

Junge Frau, du mußt was lesen,
lieg nicht in der Sonne so,
Was da einstmals ist gewesen,
ist im Grunde nur ein Floh.
[...]
Ozon ist manchmal auch im Lesen,
Sage nicht, ich wäre roh.
Richte lieber an Theresen
einen Brief von Deinem Floh. (BG VI, 382)

Se è vero, come osserva Leonardo Tofi, che Walser è accomunato a Balzac e a Roderick Hudson, lo scultore protagonista dell'omonimo romanzo di Henry James, dalla «capacità dell'artista di trovare incentivi in ogni luogo e in ogni momento»[6], per l'autore elvetico ciò che egli stesso va scrivendo, la struttura fonica della lingua costituisce nella poesia — e non solo — lo spunto d'elezione per procedere nella creazione, per allineare parola a parola, accumulare verso su verso, dare vita — manieristicamente — a componimenti nei quali il massimo dell'astrazione intellettualistica viene prodotto con il massimo di percettibilità testuale. Già nel 1987, quando erano usciti solo i primi due volumi di *Aus dem Bleistiftgebiet*, Paolo Chiarini osservava che i testi microgrammatici «[führen] das kompositorische Prinzip der bildhaften wie auch der phonologisch-lexikalischen Assoziation zu einer bisher ungeahnten Radi-

[6] L. Tofi, *Il racconto è nudo! Studi su Robert Walser*, Napoli 1995, p. 21.

kalität»[7], aspetto della scrittura walseriana su cui si sarebbero esercitati e affinati gli strumenti della critica negli anni successivi, sebbene si sia ancora oggi alquanto lontani dall'esatta comprensione della 'radicalità' dell'autore di Biel.

I versi sopra citati mostrano che nella terza fase lirica (1924-1933)[8] dell'artista svizzero è notevolissimo il ruolo della rima come fonte di ispirazione. Lo stesso Walser compone in merito una poesia che sembra motteggiare ironicamente e graziosamente le poetiche prescrittive del XVII e del XVIII secolo:

*Den Lyrikern empfehl' ich dringend*

Den Lyrikern empfehl' ich dringend,
sich dem Zwang des Reims zu unterziehen,
weil sie, auf dem Pegasus sich schwingend,
gern der Sittsamkeit entfliehen.

Liegt nicht an sich schon in einem Reim,
weil er zweimal in den Ohren läutet,
übrigens eine Obliegenheit bedeutet,
irgendwelcher ideeller Keim?

Wenn du flüchtig denkst an einen Dichter,
der nicht gern andauernd sitzt daheim,
gehst du mit der Folgerung: 'Gelichter',
sicher nicht auf den Leim.

Alles Reimen bildet einen Trichter,
einen Engpaß für den Schaffensdrang.
Weinen unsre dicht'rischen Gesichter,
wenn der Klang mißlang? (BG VI, 423 s.)

Ma come intende Walser l'ultima strofe, in cui compare il "Trichter" di harsdörffiana memoria? La rima non è per l'autore un mezzo di autodisciplina. Tutt'altro, come ben riconosce Werner Morlang:

Im 'gezwungenen' Reimwort setzt sich ungezwungen-radikal Walsers assoziatives Ingenium durch, eines freilich, das ästhetischer Gefälligkeit enträt und dem der ausgelaugte Topos nicht weniger genehm ist als die seltene oder abwegige Vokabel[9].

[7] P. CHIARINI, *Unvorgreifliche Gedanken eines Walser-Lesers*, in *"Immer dicht vor dem Sturze...". Zum Werk Robert Walsers*, a cura di P. Chiarini e H.D. Zimmermann, Frankfurt a.M. 1987, pp. 13-16, qui p. 15.

[8] Per la periodizzazione della lirica walseriana si veda W. MORLANG, *Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik?*, cit.

[9] *Ivi*, p. 124.

La funzione della rima è dunque ambivalente e appare quanto mai adeguata la sua caratterizzazione come «paradoxe Einrichtung [...], die die Produktion gerade durch die Begrenzung steigert»[10]. Siamo agli antipodi rispetto a quel che Franz Blei, nel 1937, scriveva sulle poesie giovanili di Walser nelle quali «[n]irgends dirigierte der Reim den Sinn»[11]. In merito a tale giudizio Christel Dormagen nota che «[i]n ihr Gegenteil verkehrt [...], treffen die Sätze etwas von den späten Gedichten»[12].

Walser è piú che mai eclettico nella scelta dei campi semantici dai quali attinge per le rime. La sua abilità associativa è certo singolare, specie là dove si esercita su temi tipici della letteratura elvetica mettendone in discussione la valenza patriottica. Per esempio la *Gebirgigkeit*, nella cultura svizzera quintessenza di eroica elveticità, è oggetto di riflessione in diverse poesie; l'immagine canonica delle Alpi viene messa in discussione da Walser in modo eminentemente letterario, ossia, come Peter Utz ha recentemente mostrato in uno dei capitoli piú significativi della sua monografia, attraverso «sprachliche Erosion»[13]. Si riportano tre esempi dai numerosi a disposizione:

> Man sieht im Garten einen Zwerg
> weit hinten einen hohen Berg
> und noch andere Berge und andere Zwerge. (BG II, 301)

> Im Gebirge stehen die Tannen
> kaffeekannenhaft da.
> In der Luft badet man wie in Badewannen
> [...]. (BG VI, 428)

> Die Berge
> scheinen gewoben wie von einem Zwerge. (BG V, 438)

L'uso ironico-giocoso della rima e i paragoni inusitati che accostano oggetti banali dell'esperienza quotidiana a elementi paesaggistici tipici

[10] CH. WALT, *Wie nicht dichten? Zu einer Poetologie des sagenden Nichtsagens in Robert Walsers Mikrogrammen*, Liz.-Arbeit, Univ. Basel 2003, p. 41.

[11] F. BLEI, *Zeitgenossen*, in «Der kleine Bund», 10 ottobre 1937, citato da R. MÄCHLER, in *Nachwort* a GW VII, pp. 417-430, qui p. 418.

[12] CH. DORMAGEN, *Zu den späten Gedichten von Robert Walser*, in «Text und Kritik», Sonderband Robert Walser, a cura di H.L. Arnold, 1978, pp. 6-20, qui p. 10. Non è questa la sede per discutere lo spinoso problema della continuità — innegabile — tra produzione giovanile e tarda dell'autore svizzero. Si veda per la lirica l'appena citato articolo di Dormagen e inoltre il contributo di W. MORLANG, *Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik?*, cit., unitamente a T. EVANS, *Robert Walsers Moderne*, Bern-Stuttgart 1989, spec. pp. 94-138.

[13] P. UTZ, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers "Jetztzeitstil"*, Frankfurt a.M. 1998, p. 119.

delle montagne elvetiche provocano un effetto di straniamento vòlto a realizzare il rimpicciolimento delle Alpi e la messa in ridicolo dei miti ad esse connessi (si pensa inevitabilmente a Wilhelm Tell).

Nella poesia *Sind uns nun die Verständigungen nah?* Walser è ancora piú audace: «Mit den schneegeschmückten Stirnen, / schauen die Gebirge, diese Dirnen / [...]» (BG VI, 400). Per capire la portata storico-critica delle «peinlich harmlose, nichtssagende Reimereien»[14] — cosí Rothe si esprime in merito alla tarda lirica dell'autore di Biel — val la pena citare ciò che nel primo decennio del XX secolo il critico letterario Ernst Jenny afferma sul significato dei monti nella cultura elvetica: «Die Alpen sind des Schweizers größte, höchste und beste Schule. Sie zu lieben und zu pflegen mit Leidenschaft muß ihm allezeit am Herzen liegen. Sie zu preisen, ihr Wesen, ihre Bedeutung uns künstlerisch zu vermitteln, ist hohe Aufgabe des vaterländischen Dichters»[15]. Walser, autore non allineato ai dettami della letteratura patriottica del tempo, evoca in piú d'un luogo accostamenti 'sconvenienti' anche dal punto di vista etico-morale, per esempio là dove rima provocatoriamente "Wonne", termine che con il processo di secolarizzazione posto in atto dalla *Empfindsamkeit* ha acquistato una valenza psicologica e spesso erotica, con una parola dell'ambito religioso: «und es war mir eine Wonne, / daß sie mich nicht begriff, mir nur ihr Ohr / lieh, so hieß ich sie eine Nonne» (BG VI, 463).

Walser sorprende e stupisce il lettore in quanto proprio nella non progettualità — vera o simulata — della sua scrittura pone in essere, grazie alla banalità, alla singolarità o all'audacia di associazioni suggerite dalla componente morfofonologica della lingua, procedimenti di erosione di *topoi*, miti e tradizioni consolidate. Se tuttavia egli non ci appare né come scrittore impegnato né come profeta della nuova era lo si deve alla peculiare forma espressiva utilizzata, ossia al fatto che nel momento della creazione artistica Walser non rinuncia al divertimento che da questa deriva, al piacere della scrittura, a meravigliare il lettore attraverso un proliferare di ossimori, paradossi, assonanze, consonanze, cacofonie, eufonie, ovvero attraverso una ipertrofia connotativa che finisce spesso per abbagliare chi legge inducendolo a cadere nella trappola della *Wortspielerei* e del nonsenso. Non è Walser a scegliere le parole ma, una volta

[14] W. ROTHE, *"Gedichtemacheleien". Zur Lyrik Robert Walsers*, in *Analecta Helvetica et Germanica. Eine Festschrift zu Ehren von Hermann Böschenstein*, a cura di A. Arnold, H. Eichner *et al.*, Bonn 1979, pp. 369-386, qui p. 376.

[15] E. JENNY, citato da P. UTZ, *op. cit.*, p. 36.

deciso il primo termine della rima, sono le parole a offrirsi a lui. Su tale passività come presupposto per l'attività artistica l'autore di Biel si sofferma piú volte: «Denke nicht an das, was du denkst. [...] Jage nicht nach Gedanken, da sie unablässig zu dir kommen» (BG V, 27). E ancora, in una prosa del 1916: «Ich warte immer auf etwas, das mir entgegenzutreten habe [...]. Anstatt daß ich gehe und jemand entgegengehe, warte ich, bis jemand mir gefällig entgegentritt» (GW I, 366). Conseguenza di tale atteggiamento, che presuppone da un lato passività e dall'altro vigilanza recettiva, è la permeabilità, la porosità nei confronti di tutto ciò che casualmente si offre come materiale linguistico plasmabile. Osserva Tamara Evans che «Impulsivität und Spontaneität machen sich [...] in den [...] Homophonien geltend, durch welche die Aussage nicht mehr primär durch Sinnzusammenhänge, sondern durch den Zufall von Reimzusammengehörigkeiten gelenkt wird»[16]. La casualità della rima emerge non solo nei componimenti poetici, bensí anche in molte prose, nelle quali appare anzi piú *befremdlich* rispetto alla poesia[17]. Un esempio per tutti: «Stil ist eine Art Betragen. Einer, der sich gut benimmt, hat Stil. Am Nil gab es seinerzeit einen Stil» (BG IV, 76). Afferma Werner Morlang che i testi dell'autore svizzero «benutzen den Reim als willkommene Gelegenheit, die verbale Einbildungskraft von semantischen Skrupeln zu befreien. Aus der angeblichen Not des Reims gewinnt Walser die Tugend einer verläßlichen Inspirationsquelle, deren aleatorische Möglichkeiten er bedenkenlos ausbeutet»[18]. Far di necessità virtú è per Walser una delle prerogative dello scrittore che voglia dirsi tale: «Die Kunst ist ja eben, Notwendigkeiten in Annehmlichkeiten umzuwandeln. Umgestaltung, welche Möglichkeiten birgst du?» (BG I, 19). Che l'arte derivi proprio dalla costrizione e dal desiderio di superarla è un pensiero frequente nell'autore svizzero: in riferimento allo stile Walser esprime una concezione per certi versi analoga a quella di Giacomo Devoto che, come è noto, considera la lingua una prigione dalla quale lo scrittore, per affermare il proprio modo espressivo, è indotto a evadere[19]: «Unter Stil versteht man [...] immer eine Gebändigtheit und ein Behagen, das aus dieser Beherrschtheit hervorkommt und -strömt. Ungezwungenheiten können und müssen sogar aus einem Zwang stam-

[16] T. EVANS, *op. cit.*, p. 129.

[17] Si veda in merito B. BÖSCHENSTEIN, *Sprechen als Wandern*, in *"Immer dicht vor dem Sturze..."*, cit., pp. 19-23.

[18] W. MORLANG, *Gelegenheits- oder Verlegenheitslyrik?*, cit., p. 124.

[19] Si veda G. DEVOTO, *Studi di stilistica*, Firenze 1950, in partic. p. 47 s.

men» (BG IV, 176). Lo stesso pensiero si ritrova per esempio nel *Sonett vom Zuchthaus* (GW V, 294), da cui emerge che per Walser la forma poetica citata nel titolo, se costituisce da un lato una sorta di 'gabbia' per la rigidità in essa insita, dall'altro si configura come «Ort der Zucht, ein Ort, an dem man sich mit den finalen Aspekten des Schreibens auseinandersetzen kann»[20].

Lo *Stoffmangel* induce l'autore a cercare ispirazione nella lingua stessa e a porre in atto una singolare *écriture automatique* il cui effetto è «erstarrte Formen in der Sprache und im Bewußtsein des Einzelnen zu dynamisieren und neue Potenzen freizulegen»[21]. In tal modo Walser si avvicina, come una parte della critica ha ormai riconosciuto, alle sperimentazioni di dadaisti e surrealisti, dei quali tuttavia non condivide le esternazioni e i proclami di anarchia. L'artista elvetico è difficilmente immaginabile, come a ragione afferma Jochen Greven, nel ruolo di «revolutionäre[r] Fahnenträger»[22]. Ma la protesta di Walser, anche se non programmatica (invero proprio per il suo carattere umbratile e dimesso) non punta semplicemente, come Tamara Evans è indotta a credere[23], a una *Bewußtseinserweiterung*, ma è anzi piú radicale dell'anarchica opposizione dell'avanguardia proprio perché non esibita: anche nella produzione tarda l'autore di Biel apparentemente non rifiuta le regole della normale comunicazione letteraria; egli infatti si serve di forme e generi codificati — senza ricorrere a sperimentazioni grafiche come per esempio la poesia visiva — all'interno dei quali però si muove in maniera del tutto innovativa e imprevedibile, pur dando l'illusione di prendere per mano il lettore con una narrazione autoriale, di aprirsi a lui usando la prima persona o di rassicurarlo con la ben nota forma del sonetto. Proprio nelle modalità di trasvalutazione di forme canoniche è da ricercare il valore sovversivo della scrittura walseriana[24]. Osserva Noble che «Walser ist einer jener seltenen Fälle, wo ein Dichter sich verstellt, um entdeckt zu wer-

[20] CH. WALT, *op. cit.*, p. 50.

[21] T. EVANS, *op. cit.*, p. 132.

[22] J. GREVEN, *Ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung*, Lengwil am Bodensee 2003, p. 168. Greven ben riassume nel capitoletto *Walser 1968: Klassenkämpfer oder Reaktionär? Oder doch 'nur' ein Poet?* (pp. 166-169) le interpretazioni contrastanti che dell'autore svizzero sono state date a partire dalla fine degli anni Sessanta.

[23] Cfr. T. EVANS, *op. cit.*, p. 113.

[24] Osservazioni formali sul rapporto di alcune tarde poesie microgrammatiche con il 'canone' letterario si possono trovare in A. FATTORI, *"Lass Dein Denken einen Strom sein": Robert Walsers Mikrogramme*, in «Schweizer Monatshefte», LXXXII (2002), nn. 3-4, pp. 60-63.

den»[25]. La tendenza dello svizzero ad assumere i ruoli e gli atteggiamenti piú disparati è tutt'uno con il suo desiderio di essere scoperto. La critica ha sinora evidenziato l'aspetto 'oscuro' dell'autore di Biel, ossia il suo mascherarsi per negarsi a una facile comprensione e interpretazione ma, innegabilmente, degno di nota è il risvolto psicologico su cui Noble pone l'accento, e cioè «die Hoffnung, dennoch entdeckt zu werden, dennoch sich identifizieren zu lassen, dennoch jemand zu sein»[26]. Chi voglia 'smascherare' l'autore elvetico deve esser pronto a condividere l'avventura della scrittura walseriana, a percorrerne i labirintici meandri, a reagire adeguatamente alle strategie che l'occultamento implica: tecniche di depistaggio, assunzione di ruoli contraddittori, uso di figure retoriche basate su contrasto e contrapposizione (ossimoro, paradosso, antitesi e simili), giochi di parole incentrati su omofonie, disillusione delle aspettative e quant'altro ancora. Cosí facendo, mentre ci si cala nella sua scrittura, si capisce che Walser non è oltre la coltre protettiva del linguaggio, ma nel linguaggio stesso. La forma non è mero veicolo, non è un 'ostacolo' che deve essere superato per poter arrivare alla mèta, cioè al contenuto. «Das schönste Ziel sind Ziellosigkeiten» (GW X, 376), egli scrive: quel che conta è il percorso stesso. Walser è tutto lí, nella capacità di trasformare la forma in contenuto, e di far sí che la ricerca del 'messaggio' coerente e organico da parte del lettore si tramuti nel piacere di soffermarsi sul modo espressivo stesso, ovvero su quelle funzioni del linguaggio che esulano dalla referenza e che non sono finalizzate alla costruzione della 'trama', della 'storia' da fruire passivamente e culinariamente. Ne consegue il potenziamento — quasi l'assolutizzazione — della funzione linguistica definita da Roman Jakobson 'poetica' e da Michael Riffaterre 'stilistica'.

Dalla contingente casualità, dagli abbinamenti non ricercati frutto della «Gerümpelhaftigkeit» (BG V, 260) walseriana scaturiscono osservazioni nelle quali la componente ludica si combina mirabilmente con l'intento critico, anzi — per meglio dire — l'intenzione polemica è tutt'uno con l'aspetto 'sonorale' della scrittura (come si potrebbe caratterizzare, sulla scorta del neologismo di Peter Utz '*Ohr*alität', il linguaggio walseriano)[27], aspetto che talora arriva a contraddire il significato stret-

[25] C.A.M. NOBLE, *Selbst*dar*stellung oder Selbst*ver*stellung? – Robert Walsers Versteckspiel mit dem Autobiographischen*, in *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser*, a cura di C.A.M. Noble, Bern-Berlin *et al.* 2002, pp. 147-169, qui p. 158.

[26] *Ivi*, p. 160.

[27] P. UTZ, *op. cit.*, cap. 8, pp. 243-294.

tamente denotativo del testo. Un procedimento di tal genere sorprende il lettore al punto da provocare provvisoriamente qualche perplessità, che però nel prosieguo dell'argomentazione viene sempre fugata dallo stesso Walser, come Tom Whalen rileva in riferimento al '*Räuber*'-*Roman*:

> The question [...] arises whether "The Robber" is more novel or x-ray of a damaged psyche, but it vanishes as quickly, like one of Walser's dissolving sentences, before his lucidity, his self-awareness and artistic control[28].

«Ich bin im Grunde mehr kritisch als schwärmerisch veranlagt» (GW II, 64), ammette Walser.

Facendo della banalità un elemento argomentativo per la decostruzione del mito, servendosi della 'sconvenienza' per alludere a una intenzione critica nei confronti dell'ideologia dominante, disseminando i componimenti di conoscenze letterarie che palesano un'erudizione vastissima quanto asistematica, evocando con nomi di figure e abili rimandi di *plot* riferimenti intertestuali, ironizzando su intellettuali dell'epoca i cui nomi vengono giocosamente e monellescamente deformati, l'artista svizzero rivela un'apertura e una recettività al clima culturale contemporaneo destinate a porre in ombra l'immagine dell'autore idilliaco, chiuso e isolato, fino a qualche anno fa proposta da tanta *Walser-Forschung*.

## II. *Walser barocco*

> Die Ersehnten ermüden,
> beunlustigen uns mehr
> als die, die uns unwillkommen scheinen,
> [...].
> Die Mutigen werden
> entmutigt. Sicher ist nur, wer
> sich nicht sicher gestellt glaubt.
> Wer sich für gut hält,
> wird schlecht. Erheben kann sich nicht der
> Erhobene. [...]
>
> (BG II, 322 s.)

La poesia tarda appare particolarmente meritevole di essere scandagliata: certo non solo per la tendenza allo scollamento tra significante e significato, qualità che rimane comunque l'aspetto caratterizzante dell'ultima fase lirica walseriana. Di grande interesse saranno per il germa-

[28] T. WHALEN, *Beneficent Irrelevancies: Robert Walser and 'The Robber'*, numero dedicato a R. Walser da «The Hollins Critic», XL (2003), n. 1, p. 11.

nista taluni componimenti che rimandano ad atteggiamenti mentali e *Gepflogenheiten* inequivocabilmente tipici del Barocco. Esemplari in tal senso le due poesie *Ich könnte mich veranlaßt sehen* (1927) e *Das Leben auf dem Lande hat das Schöne* (1928)[29]. Comune a entrambe l'anticipazione — nella prima poesia anzi l'invocazione — dell'esperienza della morte, evocata con immagini di visionaria palpabilità che producono un effetto di serena pacatezza, di meditata e consapevole accettazione dell'*ordo naturalis* cui l'essere umano è sottoposto:

*Ich könnte mich veranlaßt sehen*

Ich könnte mich veranlaßt sehen
an meinem Leichenhemd zu nähen.
Mein Fräulein, dieses zu verstehen,
müßten Sie sich ein bißchen verdrehen.
Sie sahen noch nie die Winde flehen
und hörten noch nie die Liebe stockstillstehen,
wir lieben es nicht, wenn die Winde wehen,
wenn aber der Schnitter beginnt zu mähen,
o, wenn ihn alle ein bißchen besser sähen.
Nach einem schönen Sarge will ich spähen,
der soll mich bis in den Sternenhimmel blähen.
O, wie rollen
jetzt meine wundervollen
dichterischen Augen ob dem Zeug, dem tollen,
das aus der Feder mir hat quillen sollen. (BG VI, 418)

*Das Leben auf dem Lande hat das Schöne*

Das Leben auf dem Lande hat das Schöne
daß man sich kann mit sich selbst beschäft'gen.
Wie herrlich ist zum Beispiel der Gedanke
nur schon ganz einfach einmal an den Tod,
der keine Rolle in den städt'schen Köpfen
spielt, weil in Städten Lebenslustigkeit
von morgens früh bis abends nur noch Trumpf ist,
und unter Menschen eine ernste Miene sich

[29] Nei volumi che raccolgono i microgrammi compaiono diverse poesie nelle quali la componente ironico-giocosa sembra venir meno e lasciare il posto a una disposizione tristemente riflessiva, vòlta talora a trarre un bilancio della propria esistenza. In particolare degne di nota in BG II *Ich gebe alle meinen Fehler zu*, *Nein zu spät wird es nie*, *Weiße Männer*, *Das Böse ist so schön wie das Schöne*, *Die Ersehnten ermüden*, *Der glückliche Sebastian*, *Lob der Mutter*, *Ach, all dies viel zu lange dauernde Ungewisse!*, *Das Unheil und die Menschen*; in BG IV *Eigentlich konnte ich nie*, *Ich komme mir heute wohl vor*, *Reizende Zufriedenheit wäre in mir*, *Du hältst dich für innerlich*, *O Trauer*; in BG VI *Man wird von einer Hand*, *Verhält sich so, daß ihr mich wirklich liebtet?*, *Er war zu schwach*, *Im Winter, o, da hättet ihr sie sehen sollen*, *Ja, ich gesteh's*.

nicht schickt. Dort aber auf dem Lande kann man
gestorben sein nach Noten und Belieben,
das stört die Vöglein im Gesange nicht
und auch die Bäume nicht im grünen Prangen.
Ich ging dorthin und fand im Geh'n es reizend,
mich in die Dunkelheit hineinzudenken.
Ganz wie von selber kam mir die Idee,
es sei im Grunde ganz verständlich,
daß man nicht immerwährend leben könne.
Ewig ein Mensch zu sein, das gibt es nicht.
Nicht älter werden woll'n ist nicht Natur.
Gewissermassen mit Vergnügen legte
ich mich in's Grab. O, auf dem Lande, im Freien
darf man das schon, weil einem niemand
das bißchen Denken vom Gesichte abliest,
und Bäche, Wege, Weiden kein Interesse
haben, daß man in einem fort das Leben liebe,
von dem es sich doch erst noch fragt,
ob es sich viel aus solcher Liebe mache,
ob's schön und stark und sinnreich sei dadurch.
Sich tot zu denken, o wie froh macht das,
wenn nur die andern weiterleben müßten,
und mich behelligte kein Wünschen mehr. (BG VI, 474)

Se dal punto di vista metrico i versi del Nostro si discostano radicalmente dal canonico alessandrino del Seicento — nel primo componimento abbiamo infatti versi liberi rimati, nel secondo versi ad andamento prevalentemente giambico non rimati —, la *Weltanschauung* che da essi trapela, nonché i mezzi stilistici con cui questa viene espressa, traggono linfa vitale dalla poesia barocca.

La prima poesia esordisce con l'idea della morte auto-indotta dall'io poetico («Ich könnte mich veranlaßt sehen / an meinem Leichenhemd zu nähen») e che si ripresenta poi come personificazione dal «sapore medievaleggiante»[30] («Wenn aber der Schnitter beginnt zu mähen»), attivando l'immaginazione del soggetto scrivente in direzione metafisica: «Nach einem schönen Sarge will ich spähen, / der soll mich bis in den Sternenhimmel blähen». «Sarg» può essere qui considerato il punto di incontro di due ossimori impliciti, uno lessicale («schöner Sarg») e l'altro piú specificatamente teologico-concettuale: a questo termine si associa infatti normalmente l'idea della terra, del 'basso', mentre in Walser «schöner Sarg» è inteso come mezzo per l'ascesa al cielo, per salire verso

[30] L. Tofi, *op. cit.*, p. 228.

l'‘alto’. Il gioco barocco con antitesi, ossimori e ribaltamenti raggiunge l'acme nei quattro versi finali:

> O, wie rollen
> jetzt meine wundervollen
> dichterischen Augen ob dem Zeug, dem tollen,
> das aus der Feder mir hat quillen sollen.

All'attività metaforica — cucire il sudario — con cui la poesia si apre, si sostituisce nell'epilogo il lavoro concreto del poetare («[das] Zeug [...], das aus der Feder mir hat quillen sollen») che dà vita alla creazione artistica, la quale ora prende il posto dell'accessorio funebre dei versi iniziali. Tuttavia l'immagine del tessuto evocato dal sudario non è scomparsa dall'orizzonte semantico-poetico del componimento; infatti uno dei significati del sostantivo "Zeug" è quello di materiale nel senso di "Gewebe", "Kleidung" (cioè stoffa, vestito), significato che richiama il "Leichenhemd" iniziale. Dunque, scrivere come attività autodistruttiva? Tutt'altro, come suggerisce l'etimologia di *Zeug*, che deriva da *zeugen*, cioè *generare*. Se il risultato della scrittura è "tolles Zeug", in senso letterario cosí come — per la sensibilità di Walser — grafico, gli occhi di chi scrive e di chi legge non potranno fare a meno di soffermarsi sul prodotto artistico. Dunque l'attività letteraria, che si nutre del pensiero della morte e di questa consente la preparazione e la continua procrastinazione, si pone per il soggetto come possibilità di vita eterna. Agli spazi cosmici e metafisici allude peraltro il verbo *rollen* che, designando un movimento rotatorio, evoca la parabola del cielo stellato (*Sternenhimmel*) dei versi precedenti. Ma, conformemente alla logica del paradosso sottesa al componimento, *rollen* non è qui riferito allo sguardo rivolto verso l'alto dell'immenso, bensí verso il basso del foglio microgrammatico. Attraverso l'attività artigianale della scrittura — dove questa risulti esteticamente appagante sia dal punto di vista grafico che letterario — l'io poetico scopre, quasi con sua sorpresa, di potersi costruire una "bara" che lo faccia salire fino in cielo, ossia di potersi creare un proprio spazio, una propria nicchia su questo pianeta e di lasciare una traccia nell'esistenza delle generazioni a venire. Metatestualmente, la "tela" tessuta richiama l'immagine dei fogli arabescati dei microgrammi, che si pongono come il peculiare "sudario" che Walser ha vitalmente creato e in cui si è avvolto nell'ultima fase della sua produttività, in tal modo sopravvivendo alla tragedia del suo destino e al tempo stesso inscenando — in maniera ambivalente, come si vedrà piú oltre —, nella progressiva

fragilità dell'atto grafico, il proprio *Verstummen*. Non c'è dubbio che l'avvolgersi in questa tela sia, agli occhi di Walser, poetico:

Es gibt zweierlei Arten Sprechende oder Schreibende: solche, die sich bequemlicherweise dabei geben, wie sie sind, und solche, die sich beim Sprechen oder Schreiben in ein Kleid hüllen. Erstere sind menschlich; die letztern dichterisch. (GW XI, 363)

La poesia *Das Leben auf dem Lande hat das Schöne* si apre anch'essa, certo in maniera meno impressionante, con la prospettiva della morte: «Das Leben auf dem Lande hat das Schöne / daß man sich kann mit sich beschäft'gen. / Wie herrlich ist zum Beispiel der Gedanke / nur schon ganz einfach einmal an den Tod». L'intero componimento gioca sul contrasto tra i moti interiori e il mondo esterno. Al paradosso *herrlich/Tod* segue la contrapposizione *Lebenslustigkeit/ernste Miene*, a indicare la sfasatura tra l'atmosfera della città e lo stato d'animo di chi scrive. La malinconica tendenza introspettiva dell'io poetico si può invece ben sviluppare in campagna, dove i piú cupi pensieri non trovano alcuna resistenza esterna. Il *gestorben sein* è certo in contrasto con *die Vöglein im Gesange* e *die Bäume im grünen Prangen*, ma proprio tale *natura naturans* paga della propria attività, apparendo allegramente ignara delle fantasticherie dell'essere umano, si presenta come lo sfondo ideale per l'anonimo e inosservato scomparire nel nulla del soggetto, che in questo contesto si collocherebbe «mit Vergnügen [...] in's Grab». A un'amara riflessione in merito all'essenza e al valore dell'amore nella vita terrena fa seguito la *pointe* barocca data dal paradosso «[s]ich tot zu denken / wie froh macht das», paradosso evidenziato dalla assonanza tra *tot* e *froh*, che suggerisce riposte analogie tra due termini diversissimi semanticamente[31]. La vera vita è nella morte e dopo la morte, questo l'epilogo barocco — nelle forme e nel contenuto — della poesia; l'unico pensiero che può rallegrare la nostra fragile esistenza terrena è quello dell'altra vita. La visionaria rappresentazione del proprio collocarsi nella tomba deriva da un peculiare sdoppiamento tra intelletto e corpo, il quale si rende autonomo e diventa protagonista di uno spettacolo che propone allo spirito isolato[32]; l'involucro terreno dell'anima sembra non apparte-

[31] Osserva F. VAN INGEN (*Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen 1966) che nella lirica seicentesca «[d]as paradoxe Wortspiel mit den Begriffen Leben und Sterben (oder Verderben) gehörte zu den beliebtesten gnomischen Belehrungen des 17. Jahrhunderts» (p. 251).

[32] Cfr. H. CYSARZ, *Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks*, in *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, a cura di R. Alewyn, Köln-Berlin 1966, pp. 18-38, spec. p. 23.

nere piú all'io poetico ed è semplicemente da questo osservato e descritto nella sua alterità. La ben contestualizzata messa in scena del proprio trapasso — in ambiente bucolico, tra i fiori e gli alberi — rientra nell'etica della graduale *praeparatio mortis*, uno dei temi centrali della poesia barocca. Che il «pensarsi morto» sia da considerarsi nucleo e apice emotivo del componimento è indicato peraltro dalla particella esclamativa *o*, cui non segue il canonico punto esclamativo («Sich tot zu denken, o wie froh macht das»). Lo stesso procedimento si rileva nei versi precedenti («O, auf dem Lande») nonché nella poesia sopra commentata *Ich könnte mich veranlaßt sehen*[33].

«Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts ist durch und durch antithetisch. Seine innere Bewegung ist eine von Pol zu Pol springende Empfindung. Alles empfängt erst von seinem Gegenteil seine Wucht und Wirkung»[34], osserva Fritz Strich a proposito del Barocco. Walser: «Ich für mich möchte sowohl die Liebe wie den Haß vorsichtig beurteilt wissen. Ein Empfinden bezieht seine Nahrung aus dem anderen» (BG I, 21). L'«incessante gioco di tesi e antitesi»[35], cosí spiccato nell'opera tarda, si profila molto chiaramente sin dalle prime creazioni, trova anzi proprio nella giovanile commedia in versi *Schneewittchen* (1901) la sua espressione piú pregnante e sconcertante, cristallizzandosi nella figura del paradosso che costituirà la base concettuale, strutturale e stilistica di gran parte della produzione walseriana[36]:

*Königin*:

Haß will jetzt lieben. Liebe haßt
sich selbst, daß sie nicht heft'ger liebt. (GW VII, 125)

*Königin*:

Haß unter Deinen Zwergen gab
es also nicht? Dann vielleicht auch

[33] Afferma VAN INGEN (*Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*, cit.) che la particella esclamativa *o* segnala «hochpathetische Stellen, deren Inhalt Glück oder Trauer ist» (p. 222).

[34] F. STRICH, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, in *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, cit., pp. 229-259, qui p. 237.

[35] L. TOFI, *op. cit.*, p. 56.

[36] Sul paradosso nell'opera di Walser si può vedere A. CARDINAL, *The Figure of Paradox in the Work of Robert Walser*, Stuttgart 1982; R. HUBER, *Zur Ambivalenz in Robert Walsers Dramolett "Schneewittchen"*, in «RUNA, Revista portuguesa de estudos germanisticos», IX-X (1988), pp. 109-122; A. FATTORI, *Teatralità e teatro in Robert Walser. Sul carattere performativo del racconto "Der Spaziergang"*, in *Metamorfosi della parola tra letteratura e filosofia. Miscellanea di studi offerta a Luigi Quattrocchi*, a cura di L. Secci, Roma 2001, pp. 203-219.

war ihnen Liebe gänzlich fremd.
Denn Haß nährt Liebe, wie Du weißt,
und Liebe liebt am liebsten doch,
du weißt ja, kalten, bittern Haß.
Nie spürt' ich doch ein rauhes Wort,
nie trübte Haß die Lieb'. Ob Lieb'
da war, das weiß ich wahrlich nicht.

*Schneewittchen*:

Haß macht die Liebe spürbar erst.
[...]
Mich sehnend nach der Liebe, ist
Lieb' mir bewußt; bewegt durch Haß,
sehnt Seele sich nach Liebe hin. (GW VII, 131 s.)

Walser è decisamente sulla linea della *Weltanschauung* barocca. Il poeta seicentesco Paul Fleming, in un sonetto che tocca — osserva Anna Maria Carpi — «[i]l culmine del gioco contrappuntistico»[37] all'interno della poesia religiosa dell'autore, scrive:

Ists möglich, daß der Haß auch kan geliebet sein?
Ja, Liebe, sonst war Nichts, an dem du könntest weisen,
Wie stark dein Feuer sei, als an dem kalten Eisen
der ausgestälten Welt. Du, höchster Sonnenschein,
wirfst deiner Stralen Glut in unser Eis herein,
machst Tag aus unsrer Nacht [...][38].

Gli opposti coesistono senza alcuna possibilità di conciliazione se non nei termini di un illusorio, consapevole e transitorio *Schein*. Paradigmatico in tal senso il già citato *Dramolett Schneewittchen*, che termina in una «widersprech'nde Freude», in un «süße[s] Fest» (GW VII, 143) di fragilissima consistenza, che non suggella la fine dell'opera, bensí rappresenta solo la parvenza dello *happy ending*, potenzialmente minato dagli scoppi d'ira della regina e dalla non-rimozione del passato da parte di Biancaneve. Per ben due volte nel corso dell'opera questi moti interiori hanno riportato la fiaba, in modo circolare, al punto iniziale e ora minacciano di iterare lo stesso movimento: «End küßt sich in dem End', wenn auch / Anfang noch nicht zu Ende ist» (GW VII, 140). La figura stilistica del cerchio, rilevabile strutturalmente in *Schneewittchen*, è da intendere

[37] A.M. Carpi, *Paul Fleming. De se ipsum ad se ipsum*, Milano 1973, p. 45.
[38] P. Fleming, Sonetto I, 16, *Also hat Gott die Welt geliebet u.s.w.*, in P. Fleming, *Deutsche Gedichte*, a cura di J.M. Lappenburg, 2 voll., Darmstadt 1965, vol. I, p. 450.

in chiave esistenziale — lo osserva sottilmente Urs Herzog — come «Übersetzung einer existentiellen Schutzform: des Einkreisens, Insichbergens, des hermetischen Absicherns gegen äußere Gefahr»[39]. Anche dalla prospettiva filosofica — sottolinea Stefania Montecchio nel suo lucido contributo — la figura che meglio esprime la logica walseriana è quella «del cerchio, in cui ogni opposto scaturisce dall'altro senza soluzione di continuità»[40]. Cercare di armonizzare i contrasti vorrebbe dire snaturare quell'ordine universale in cui, per citare ancora il Nostro, «[a]lles erinnert an sein Gegenteil» (GW IX, 15); la poesia microgrammatica che in maniera piú esplicita e suggestiva illustra il pensiero di Walser è *Das Böse ist so schön wie das Schöne*:

Das Böse ist so schön wie das Schöne.
Das Zarte will vom Herben
umgeben sein, wer Abschied nimmt,
ist so viel wert, wie wer sich
liebenswürdig macht und fügt.
Die Besitzende liebt die Besitzlosen,
der Angesessene den Wanderer,
die Guten den Schlechten,
die Liebenden den Lieblosen,
wenn ihm die Lieblosigkeit
fröhlich aus den Augen blitzt,
ehrlich im Gesichte sitzt.
Ewig schön und versöhnend
wirkt Mannigfaltigkeit, unser Planet
ist rund, so sei es auch unser
Denken. Du bist am gescheitesten
wenn du lebhaft bist. (BG II 318)

Alla dinamica dell'eterno ritorno è improntato anche il tempo walseriano, che non è vettorialmente inteso, ma che si identifica — baroccamente — in un «moto circolare», un «tempo senza tempo»[41], privo di finalità che

[39] U. Herzog, *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*, Tübingen 1974, p. 73. Il lettore italiano potrà trovare una schematica interpretazione psicoanalitica dei *Dramoletts* walseriani in S. Torri, *Sui drammi fiabeschi di Robert Walser*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», LIII (2000), n. 2, pp. 177-201.

[40] S. Montecchio, *Creaturalità e bellezza in Robert Walser*, in «Rivista di estetica», XXXIII (1993), nn. 44-45, pp. 167-179, qui p. 176.

[41] A.M. Carpi, *op. cit.*, p. 49 s. Sull'analoga concezione del tempo nella lirica di Gryphius si veda ad es. W. Mauser, *Was ist dies Leben noch? Zum Sonett "Thränen in schwerer Kranckheit" von Andreas Gryphius*, in *Gedichte und Interpretationen*, vol. I, *Renaissance und Barock*, a cura di V. Meid, Stuttgart 2002, pp. 223-230. Mauser afferma che in questa notissima poesia di Gryphius il tempo non scorre, non procede, ma riconduce incessantemente al punto di partenza.

non sia il suo continuo autoprodursi. Come esemplificato nel fondamentale racconto lungo *Der Spaziergang*, «il tempo [...] è tempo dell'attesa e l'attesa è attesa del tempo»[42].

## III. *Il macrotesto microgrammatico*

– Nun also, mein Freund: Ihr Wahnsinn ist simuliert!
Simuliert. Fantasiert. Gut erfunden.
– Meinen Sie... wirklich?
Sie meinen tatsächlich... ich hätte es geschafft, den Leuten Sand in die Augen zu streuen? Ich war also gut?
– Nicht gut, nicht schlecht. Nur perfekt, allenfalls.

G. REINSHAGEN,
*Virginia Woolf und Robert Walser: Über Krankheit und Leben*[43]

Gli spunti sopra forniti non sono ovviamente da ritenere commenti esaustivi dei testi presi in esame. Sarebbe infatti quanto mai parziale considerare le poesie dei microgrammi, cosí come le prose e le scene teatrali del *Bleistiftgebiet*, componimenti autonomi e in quanto tali passibili di interpretazioni che non tengano conto del contesto in cui sono collocati. Nel 1987 Werner Morlang, dopo aver decifrato con Bernhard Echte solo circa un terzo delle poesie redatte a matita, raccomanda una «kon- und intertextuelle Lektüre der späten Gedichte», nella consapevolezza «daß sich die Eigenart dieser oft wunderlichen Gebilde nur im Zusammenhang des übrigen Bleistift-Metiers erschließen läßt»[44]. I microgrammi *in toto* sono il risultato di un *Gedankenstrom* («Laß dein Denken einen Strom sein. [...] Jage nicht nach Gedanken, da sie unablässig zu dir kommen», BG V, 27) che si riversa in una molteplicità di testi contenuti in uno stesso foglio o in pagine cronologicamente contigue. È senza dubbio rilevante che il foglio microgrammatico n. 482 comprenda tredici componimenti, di cui tre prose e dieci sonetti, tutti ispirati da opere letterarie, musicali o cinematografiche. La tecnica definita da Walser *Anlesen* è qui da intendere, come Walt a ragione sottolinea, in accezione estensiva: «Man muß beim Begriff Anlesen auch 'Anhören' und 'An-sehen' mitdenken»[45]. La contestualizzazione dei singoli componimenti (microtesti)

[42] S. MONTECCHIO, *op. cit.*, p. 170. Sulla concezione walseriana del tempo si sofferma anche S. BERETTA, in *op. cit.*, passim.

[43] G. REINSHAGEN, *Göttergeschichte. Roman*, Frankfurt a.M. 2000, p. 134 s.

[44] W. MORLANG, *'Eine Art Tagebuch'. Zur Kontextualität von Robert Walsers Mikrogramm-Gedichten*, in *"Immer dicht vor dem Sturze..."*, cit., pp. 55-67, qui p. 58 e 56.

[45] CH. WALT, *op. cit.*, p. 50.

dovrà tener conto del peculiare macrotesto costituito dal foglio microgrammatico stesso, oltre che dei riferimenti intertestuali e intermediali, dell'interazione tra elemento ottico e acustico — vale a dire della generale disposizione sinestetica walseriana. Proprio ai rapporti all'interno di tale macrotesto andrà, nell'ambito degli studi intertestuali, priorità assoluta nel corso dell'indagine sia formale che semantica. Non è da considerarsi un caso il fatto che in una delle prose del foglio in questione Walser parli di «Gedichte [...], die mir [...] formlos und durchaus freiwillig entstunden, indem sie mich gar nicht erst, noch lange um diesbezügliche höfliche Erlaubnis ersuchten, sondern so aus mir herausflogen» (BG I, 277 s.) e che in questo foglio stesso componga dieci sonetti di impianto piuttosto tradizionale. Analogamente, i quattro sonetti rinvenibili nel foglio n. 164 sembrano come indurre alla verifica delle riflessioni poetologiche espresse nel *Sonett vom Zuchthaus*, che si trova appunto anch'esso in questo foglio. Adeguata attenzione meritano inoltre i riferimenti esterni al macrotesto. Cosí, per citare solo un esempio, la poesia del foglio n. 215 *Weil ich als Lustibus bekannt bin* contenente ironiche deformazioni di nomi di letterati — "Muschketnüßler" per Walter Muschg, "Hoffmannsthäly" per Hugo von Hofmannsthal, "Siegfried Jakobssönchen" per Siegfried Jakobsohn — solo se vista intertestualmente con le prose, appartenenti ad altri macrotesti — *Diese Geschichte hier ist eine eher drollige als schöne* (BG V, 369 ss.), *Ein Geistreicher* (GW XII, 24) e inoltre con la poesia *Der beleidigte Korridor* (GW VII, 333) — potrà fornire l'esatta misura della componente ludico-umoristica della scrittura walseriana nonché della sorprendente lungimiranza critica e consapevolezza storico-letteraria di Walser, creatore *ante litteram* di un labirintico *web* di rimandi e autocitazioni in cui sfida il lettore a navigare.

Sebbene i fogli microgrammatici esistano realmente e possano essere visti presso il "Robert Walser-Archiv" della "Carl Seelig-Stiftung" di Zurigo, agli occhi dell'esegeta si tratterà — inevitabilmente — di macrotesti virtuali, ossia ricostruibili (a partire dalle preziose indicazioni contenute nelle tabelle in appendice ai volumi *Aus dem Bleistiftgebiet*) ma non fruibili concretamente, in quanto nell'edizione a stampa i microtesti di uno stesso foglio risultano, per ovvi motivi di carattere pratico, distribuiti su varie pagine e talvolta su piú volumi[46]. Le osservazioni benja-

[46] Indispensabile sarebbe, per un'indagine come quella qui auspicata, un'edizione *sui generis* del *Bleistiftgebiet* in cui i microgrammi andrebbero prima riprodotti anastaticamente — in forma ingrandita —, quindi riportati in caratteri a stampa rispecchiando la

miniane sulle conseguenze della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte raramente appaiono, nell'ambito letterario, cosí significative come per il 'caso' Robert Walser. Come è noto, Benjamin afferma che, anche là dove la riproduzione sia particolarmente accurata, all'opera 'riprodotta' mancherà lo *hic et nunc* dell'originale, ossia quell'aspetto che ne costituisce l'autenticità e in merito al quale il critico berlinese cosí si esprime: «Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine Aura»[47]. In riferimento al contesto letterario e alla scrittura walseriana, si può affermare che le pagine microgrammatiche sono *Dichtung*, la riproduzione a stampa dei singoli componimenti *Literatur*. Ma i fogli stesi a matita da Walser hanno molto di piú che un mero carattere testuale; essi costituiscono un'opera d'arte letteraria e grafica, figurativa. Inoltre le righe walseriane, per la componente sonora in esse insita, vanno lette ad alta voce al fine di esaltarne la già citata 'sonoralità'. Si può ancora aggiungere che i microgrammi hanno anche acquistato anche un odore tipico, inconfondibile, che si imprime nella memoria di chiunque abbia avuto modo di ammirarli presso il "Walser-Archiv". I microgrammi in originale sono dunque non solo *Dichtung*, ma un *Gesamtkunstwerk*, un'opera d'arte sinestetica pressoché unica nel suo genere[48]. Dal foglio stampato vengono esclusi, inevitabilmente, diversi aspetti della creatività dell'autore. L'esegeta ideale — o meglio virtuale — di un macrotesto microgrammatico dovrà tener conto, oltre che dei rapporti formali e semantici tra i diversi microtesti, dell'eventuale collegamento tra quanto scritto a matita e le righe prestampate, o per meglio dire preesistenti, che in taluni casi possono aver ispirato le considerazioni di Walser. Alla base di un'indagine di tal genere sarebbe da postulare un concetto empirico di intertestualità in cui si incrociano varie scritture, nell'accezione sia stilistica che grafica del termine: quella poetica dell'autore di Biel, quella giornalistica o saggistica del testo pre-stampato, quella epistolare degli interlocutori di Walser ecc.

disposizione dei microtesti nei fogli, cosicché i singoli componimenti risultino leggibili e facilitino la percezione dell'intertestualità interna al macrotesto.

[47] W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1963, p. 16.

[48] K.G. VON SCHWERIN (*Minima Aesthetica. Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers mikrographische Entwürfe 'Aus dem Bleistiftgebiet'*, Frankfurt a.M.-Berlin 2001) ci ricorda che vari altri autori europei, tra i quali le sorelle Brontë, Alfred Andersch, Joseph Roth, hanno talora steso i loro testi in una grafia dalle dimensioni molto ridotte, che tuttavia non è paragonabile — per varie ragioni — alla tecnica micrografica di Walser. Si vedano in partic. p. 34 e s.

L'effetto immediato di un foglio di microgrammi in originale è di stupore visivo per le dimensioni della grafia e per l'inafferrabilità e la delicatezza dei tratti. Alla meraviglia subentra quindi la curiosità nei riguardi della possibile correlazione tra la minimalistica scrittura poetica e quanto compare sulla carta riciclata, siano essi caratteri cubitali di titoli di giornali, indirizzi di carta intestata, testi di telegrammi o le grafie piú o meno artistiche degli interlocutori walseriani. Proprio l'aspetto grafico della creatività dell'autore, quell'aspetto che induce vari esegeti a parlare di *Verstummen*, *Verschwinden*, *Sichkleinmachen* ecc., consente di toccare con mano il paradosso alla base dell'opera walseriana, che, a lungo considerata frutto delle innocue fantasticherie di un anacronistico *Taugenichts*, si impone da alcuni anni all'attenzione secondo modalità del tutto singolari. L'esame di un foglio microgrammatico permette di illustrare in maniera inequivocabile tale dato. Si tratta della cartolina inviata nel 1932 a Walser dal noto critico letterario e redattore della «Neue Zürcher Zeitung» Eduard Korrodi[49]. Walser, come sempre, con la sua lillipuziana grafia riempie i vuoti: ignora completamente quanto pre-stampato e quanto scritto da Korrodi sulla cartolina e ricopre con i tratti della matita l'intera superficie, dando cosí vita a sei componimenti. Le righe di Walser si incrociano perpendicolarmente con quelle di Korrodi e con l'intestazione. Egli riempie i 'vuoti' in modo tale da attirare su di sé l'attenzione e annullare gli spazi 'pieni', cioè quelli già coperti dalla scrittura. In tal modo egli funge da catalizzatore. Oggi ciò che ci incuriosisce e ci interessa non sono i tratti eleganti, acuti e mondani di Korrodi, bensí quelli enigmatici e tremolanti dell'artista svizzero: volendo leggere il foglio microgrammatico, lo collochiamo in maniera da avere in linea orizzontale rispetto ai nostri occhi le righe di Walser, non quelle del critico, che risulteranno dunque essere verticali rispetto alla micrografia. Walser sovverte, letteralmente, l'ordine preesistente. Questo ribaltamento, oltre a illustrare e realizzare al tempo stesso la logica del paradosso a lui congeniale, rende percepibile il paradosso alla base della sua ricezione: Walser si impone all'attenzione proprio grazie alla sua tendenza a scomparire, tendenza che si configura come tecnica di nascondimento e al tempo stesso come «schauspielerisches Element»[50] derivante dal riposto desiderio — come, sulla scorta di Jürg Amann, evidenzia Noble[51] — di

[49] Si tratta del foglio microgrammatico n. 9a riprodotto nell'inserto illustrativo di BG VI.

[50] C.A.M. NOBLE, *op. cit.*, p. 161.

[51] *Ivi*, pp. 158-162.

essere cercato e 'scoperto' (in termini scientifici: analizzato e interpretato). Il progressivo avvicinamento al grado zero della scrittura fa sí che il lettore e il germanista distolgano gli occhi e la mente da modelli 'alti', da autori canonici per dedicarsi alla letteratura 'minore' walseriana, la cui essenza piú profonda (ancora largamente controversa) è còlta senza esitazione e senza inibizioni — come emerge per esempio dal sotto riportato dialogo tra Robert Walser e Virginia Woolf immaginato dalla scrittrice Gerlind Reinshagen — dai colleghi di Walser, confermando ancora una volta la caratterizzazione dell'autore di Biel come *writers' writer*:

– [...] Und täglich wieder fragte ich mich, ob der Aufwand lohnt. Die Anstrengung, sich aufzuschminken.
Die Fassade zu halten.
Die Irrsinnmaske, die die Haut zerfrißt.
Und wofür? Wofür, junger Mann?
– Für nichts und wieder nichts, meine kluge Freundin. Nur für unsere kleinen, bescheidenen, unsere unbedeutenden und subversiven Schreibereien.
– Haben Sie subversiv gesagt? Sie glauben... man hielte es dafür?
– Subversiv und schlimmer.
– Unsere Machwerke... für gemeingefährlich?
Phantastisch!
Ah, was für ein Glück! [52]

[52] G. REINSHAGEN, *op. cit.*, p. 137. Si vedano anche gli interventi di E. JELINEK, I. EICHINGER e W.G. SEEBALD in «DU. Die Zeitschrift der Kultur», numero monografico dedicato a R. Walser, ottobre 2002, fasc. 730.

# GROUNDING THE NIETZSCHE RHETORIC OF EARTH

*von* REINHOLD GRIMM

Wer gestaltend — als Dichter, Übersetzer, Interpret oder sonstwie — mit einer fremden Sprache umgeht oder, besser, umzugehen versteht, erweist sich in der Regel als besonders hellhörig für linguistische Fein- und Eigenheiten, und zwar namentlich eben im Umkreis der jeweiligen Wort- und Bildfelder. Das lyrische sowohl wie aphoristische Schaffen des austro-amerikanischen Exilautors Felix Pollak (1909-1987) bietet ein Musterbeispiel solchen Spürsinns [1]; ja, selbst meine eigenen vielfachen und langjährigen Erfahrungen beim Übertragen von deutschen Gegenwartsgedichten ins Englische liefern vielleicht, in welch bescheidenem Ausmaß immer, einen entsprechenden Beleg [2]. Oder so will es mir jedenfalls scheinen. Und auch mit Adrian Del Caro, dem Germanisten und gebürtigen Amerikaner, scheint es sich beim Umgang mit der fremden deutschen Sprache und ihren linguistischen Besonderheiten ganz ähnlich zu verhalten.

Del Caros Bereich ist freilich nicht die Lyrik, sondern die Prosa: Friedrich Nietzsches philosophische — aber, oft und bezeichnend genug, zugleich poetische oder poetisch-philosophische, philosophisch-poetische — Prosa. Bereits im Eingangskapitel seiner monumentalen, auf zahlreichen Vorarbeiten aufbauenden Studie *Grounding the Nietzsche Rhetoric of Earth* [3] findet sich denn auch, obwohl eher beiläufig wirkend, folgender aufschlußreicher Passus:

[1] Vgl. etwa F. POLLAK, *Vom Nutzen des Zweifels: Gedichte*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von R. Grimm, aus dem Amerikanischen von H.M. Enzensberger, R. Grimm, K. Reichert und dem Verfasser, Frankfurt a.M. 1989.

[2] Vgl. vor allem H.M. ENZENSBERGER, *Lighter than Air: Moral Poems*, übers. von R. Grimm, Riverdale-on-Hudson 2000.

[3] A. DEL CARO, *Grounding the Nietzsche Rhetoric of Earth*, Berlin-New York 2004.

In an early aphorism entitled "Origin of faith" Nietzsche concluded with the sentence: «Habituation of spiritual principles (*Grundsätze*) without grounds (*Gründe*) is called faith» (HH I/226, KSA 2/190). I provide the German in order to demonstrate that wherever possible. Nietzsche drew on the Germanic *Grund* in his discussions of grounding, even though he was keenly aware of Greek and Latin alternatives and could have used them. So for example Nietzsche's translator (say Hollingdale) could have chosen to use English "grounds" for German "Gründe", but chose instead to use "reasons", which is also correct though not exactly in the spirit of Nietzsche's etymological nuance. *Grundsätze*, literally "grounding propositions" but idiomatically "principles", unfortunately has no comparable etymology in English. What one becomes accustomed to or adopts as a habit based on faith versus grounds, cannot by definition be grounded, whether or not it is a principle. Based on this example, living with grounds or reasons is living with foundation, with something that provides a base and support. Living without grounds is simply acquiring habits, living by faith, living groundlessly [...][4].

Der betreffende Text — er stammt aus *Menschliches, Allzumenschliches I* — lautet im Nietzscheschen Original:

226.

Herkunft des Glaubens. — Der gebundene Geist nimmt seine Stellung nicht aus Gründen ein, sondern aus Gewöhnung; er ist zum Beispiel Christ, nicht weil er die Einsicht in die verschiedenen Religionen und die Wahl zwischen ihnen gehabt hätte; er ist Engländer, nicht weil er sich für England entschieden hat, sondern er fand das Christenthum und das Engländerthum vor und nahm sie an ohne Gründe, wie Jemand, der in einem Weinlande geboren wurde, ein Weintrinker wird. Später, als er Christ und Engländer war, hat er vielleicht auch einige Gründe zu Gunsten seiner Gewöhnung ausfindig gemacht; man mag diese Gründe umwerfen, damit wirft man ihn in seiner ganzen Stellung nicht um. Man nöthige zum Beispiel einen gebundenen Geist, seine Gründe gegen die Bigamie vorzubringen, dann wird man erfahren, ob sein heiliger Eifer für die Monogamie auf Gründen oder auf Angewöhnung beruht. Angewöhnung geistiger Grundsätze ohne Gründe nennt man Glauben[5].

Sowohl die Methode als auch — im Grunde — vorweg schon das Ergebnis des Del Caroschen Nietzsche-Buchs von 2004 sind in diesem Doppelzitat zwar keimhaft erst, doch gleichwohl unverkennbar enthalten.

Das Gesamtergebnis des Buches ist selbstverständlich unendlich viel reichhaltiger und differenzierter, und dasselbe gilt für die Vielfalt und

[4] *Ebd.*, S. 19; weitere Seitennachweise erscheinen in Klammern im Text. Zu Hollingdale vgl. Fr. Nietzsche, *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, übers. von R.J. Hollingdale, *Vorwort* von E. Heller, Cambridge 1986, S. 108 f.

[5] Fr. Nietzsche, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München-Berlin-New York 1980, Bd. 2, S. 190.

Geschmeidigkeit seiner Verfahrensweise. Beides im einzelnen nachzuzeichnen wäre im Rahmen einer kurzen Besprechung gänzlich unmöglich. Andeutungen müssen deshalb genügen. Betont werden muß dabei von vornherein, daß Del Caro Nietzsches spezifische (und natürlich ihrerseits vielfältig variierte) Prosa, die ich soeben, zumindest zum Teil, als eine "philosophisch-poetische" oder "poetisch-philosophische" bestimmt habe, unter den übergreifenden und ja bereits im Titel angekündigten Begriff des Rhetorischen faßt. Die Bloßlegung solcher "Nietzsche Rhetoric" samt deren Begründung und Verankerung enthüllt sich in der Tat als noch entschieden zutreffender und ergiebiger; der Begriff, genügend tief und weit, ist vollauf berechtigt; nicht umsonst ist schließlich das ganze erste Kapitel, "On Grounding in Relation to Rhetoric and Earth", diesem so sprachlich-denkerischen wie existentiellen Phänomen in seiner konkreten Fülle (*substance*) gewidmet. Daß Del Caro hier, nicht anders als in den übrigen Abschnitten seines Buches, die inzwischen schier unüberschaubar gewordene Sekundärliteratur souverän und erschöpfend ein- und aufgearbeitet hat, kommt gewichtig hinzu. Sein Fazit oder, wenn man lieber will, sein gemeinsamer Nenner aber heißt, und wohl schwerlich sehr überraschend, von Anfang, ja wiederum schon vom Titel[6] an: *Earth*, will sagen das Irdische im wahrhaft umfassendsten Sinne. Gerade im Hinblick auf das dichterische Haupt- und Grundwerk des Philosophen, *Also sprach Zarathustra*, lesen wir kaum zufällig: «Even when Zarathustra [oder, ganz allgemein, Nietzsche] speaks in rhapsodic and lyrical parables, his rhetoric can be traced to the ground» (S. 60).

Methode(n) und Ergebnis(se) der dem Einleitungskapitel folgenden Kapitel — oder, mit Nietzsche zu reden, "Hauptstücke" — II bis VII ("Immanence", "Nietzschean Religiosity", "Logic and Limit in the Eternal Recurrence of the Same", "The Ecumenical Nietzsche", "Dwelling Creatively Within the Finite" und "Nietzsche and the Environmental Ethos") stellen eine glückliche Verbindung sowohl dessen, was man im Englischen als *close reading* bezeichnet, wie einer ebenso intensiven Auseinandersetzung mit den einschlägigen Forschungsbeiträgen dar: formelhaft ausgedrückt, Primär- und Sekundärtexte werden gleichermaßen und gleicherweise, ja gleichsam in ein und demselben Atem behandelt. In immer neuem Zugriff umkreisen die Del Caroschen Untersuchungen die in den Kapitelüberschriften genannten Themen, zu denen natürlich auch und vor allem der dort nicht eigens erwähnte "Wille zur Macht" kommt;

[6] Der Titel wird vom Autor einleitend ausführlich in diesem Sinne kommentiert; vgl. VIII u.ö.

Kritik — und zwar höchst willkommene — an bekannten und einflußreichen Interpretationen, Deutungen und Thesen etwa Martin Heideggers (vgl. S. 144 ff.) oder Walter Kaufmanns (vgl. S. 131 ff.) wechselt dabei ständig mit halber oder ganzer Zustimmung, insbesondere aber bereits mit Del Caros gründlichen Befunden bzw. Teilbefunden ab. So heißt es zum Beispiel schon zu Beginn von Kap. II. programmatisch:

> I start with the view whereby all value resides or inheres in the physical reality of nature, to include humans and their experience, knowledge, and values, as opposed to any value ascribed to a transcendental power. Immanence therefore privileges the physical, the present, and the real, as opposed to the metaphysical, the absent, and the ideal. (S. 62)

Oder wir lesen, abermals in Kap. II, «that Nietzsche is the first Western thinker to truly address the problem of making earth the only place of human habitation — both spiritually and physically speaking [...]» (S. 143). Gegen Ende von Kap. VI schließlich erfahren wir:

> Body, senses, and earth are the determinants [...] of Nietzsche's grounded dwelling, and he passes by the riveting, compelling events of the modernistic psyche: state, social issues, metaphysics, disinterested observation. The closest things have their own merit and hold their own fascination [...]. (S. 387)

Und mit insistierender Wiederholung wird uns wiederum eingeschärft, Friedrich Nietzsche sei «the true author of the first philosophy in Western history designed to influence the way humans inhabit the earth» (*ebd.*).

In der Tat, Del Caros zweifache Argumentation enthüllt sich nicht so sehr als eine lineare als vielmehr, von Mal zu Mal stärker und zwingender, als eine zirkulare, eben "kreisende". Daher kann es nicht im mindesten wundernehmen, wenn die Summe und das geheime Endresultat seines gesamten Buches bereits in dessen *Preface* voll in Erscheinung tritt. In diesem Vorwort wird uns nämlich im allerersten Absatz unumwunden eröffnet:

> It has been my sense that Nietzsche's earth rhetoric is almost systematically ignored by commentators, both because it is difficult to foreground something so central, so 'built-in' to Nietzsche's thought, but also because the earth rhetoric embodies Nietzsche's 'great politics' and commentators would rather steer clear of 'a' political Nietzsche. (S. VII)

Jedenfalls stehe außer Frage, beteuert Del Caro schon hier, «that all of Nietzsche's writings are about earth» (S. VIII); ja, mehr noch, alle Nietzscheschen Schriften «suggest [...] practical strategies for improving, or discovering, life on earth» und «might» somit, versichert der

Autor, «be channeled into something [...] useful, something helpful for our species» (vgl. S. VII; Hervorhebung jeweils von mir). Del Caro fährt fort und schließt:

> Without wishing to seem prophetic or dramatic, we are closer to discovering life on earth for having had Nietzsche on our planet. Mine is just another contribution in the direction of showing why we are all better off, in ecumenical terms, if we listen to voices like Nietzsche's. (*ebd.*)

Als leitender Begriff und Gedanke oder, noch besser, als bildhaftes Leitmotiv — als, um auch diesmal wieder mit Nietzsche zu sprechen, 'Ariadnefaden' im Labyrinth des Del Caroschen Philosophen der Erde — erweist sich, man ahnt es, das Dionysische:

> By following the trail Nietzsche lays down in the form of the Dionysian, it became evident to me and has become apparent to others as well that Nietzsche's thought is indeed wide-ranging and labyrinthine, but not without consistency and its own unmistakable coherence. If one remains patient and attentive one's interest in the Dionysian can result in a view of Nietzsche that is an overview [...]. And what my explorations of the Dionysian have allowed me to see is earth, more earth than I ever thought I would be able to see — indeed more earth than I ever imagined existed.

Kurzum: «The Dionysian tends to ground» (vgl. S. VII f.).

Was sich, nimmt man es zusammen, aus alldem ergibt, dürfte wohl offensichtlich sein. Denn *Grounding the Nietzsche Rhetoric of Earth* ist ja, selbst wenn es zunächst diesen Anschein haben könnte, nicht lediglich eine noble und aktualisierende Ehrenrettung des von Lukács und seinesgleichen verteufelten angeblichen 'Vorläufers des Faschismus' (obwohl Del Caro solche auf krasser Mißdeutung und üblem Mißbrauch beruhende Zusammenhänge keineswegs übersieht [vgl. etwa S. 92, 123, 130 ff., 261, 282 u.ö.] und auch sonst gewissen Nietzscheschen Widersprüchen beileibe nicht ausweicht). Überhaupt mag dahingestellt bleiben, in welchem Ausmaß — sei es im ganzen, sei es im einzelnen — man den Del Caroschen Ausführungen und Folgerungen zustimmen kann: als höchst bemerkenswert, ja entscheidend und heutzutage fast einzigartig erscheint mir die unleugbare Tatsache, daß hier ganz unverkennbar und durch die Bank ein Apostel oder Jünger redet, wenn nicht beinah schon predigt, der des Meisters Botschaft und Lehren nicht etwa bloß verstanden, sondern angenommen und (dies vor allem) verwirklicht sehen möchte. Und insofern tönt Del Caros Stimme, ob er nun will oder nicht, zumindest an den Kernstellen seiner Schrift nicht allein exegetisch, son-

dern sowohl "dramatisch" als auch, auf gut Nietzschesche Weise, heilsverkündend und "prophetisch".

Kein Zweifel, der ungewöhnliche Beitrag des an der University of Colorado in Boulder tätigen Nietzscheforschers und -verehrers verdient unbedingt Gehör und, in jener wie in manch anderer Hinsicht, unsere volle Aufmerksamkeit. Doch ich breche solch allgemeine Betrachtungen und Beurteilungen ab, um zum Schluß nur noch ein paar Einzelbeobachtungen und/oder -erwägungen anzufügen. Del Caro ist zwar sehr zurückhaltend im Beiziehen oder gar Erläutern von Parallelen und Entsprechungen aus den Werken von Nietzsches Zeitgenossen, aber wenigstens ein Name und ein Titel, die fehlen, ja geradezu *conspicuously absent* sind, müssen gleichwohl rasch genannt bzw. veranschaulicht werden. Sogar unter Spezialisten kaum bekannt ist ja ohnehin, daß niemand anders als der französische Kommunarde Auguste Blanqui 1872 im Kerker der Gegenrevolution ein *L'éternité par les astres* betiteltes Buch verfaßt und veröffentlicht hat, das eine wahrhaft verblüffende Übereinstimmung mit Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkehr bietet. «In effetti le somiglianze sono sorprendenti», erklärte Mazzino Montinari vor rund einem Menschenalter nicht ohne *understatement*:

Il rivoluzionario francese aveva scritto questa specie di "poema in prosa" [d.h., das besagte Buch] nel carcere del Fort du Taureau dove era stato rinchiuso da Thiers; in esso si legge ad esempio: «Ciò che io in questo attimo scrivo nel mio carcere del Fort du Taureau, l'ho già scritto e lo scriverò in eterno su di un tavolo, con una penna, in quei vestiti, in circostanze del tutto identiche [...]»[7].

Im Aphorismus 341 aus Nietzsches neben *Also sprach Zarathustra* vielleicht bezeichnendstem und bedeutendstem Werk, *Die fröhliche Wissenschaft* von 1882-1887, heißt es unter der Überschrift "Das grösste Schwergewicht" bekanntlich:

Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: «Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge — und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!» [...][8].

[7] Vgl. M. MONTINARI, *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Roma 1975, S. 92.
[8] FR. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 3, S. 570.

Wobei mir übrigens ein- und auffällt, daß Nietzsche offenbar stets — doch das wäre nachzuprüfen — von der "ewigen Wiederkehr des Gleichen" (nicht etwa eines Selben) spricht. Und der deutschen Redensart zufolge ist eben, wenn zwei das gleiche tun, dies keineswegs dasselbe, sowenig es dasselbe ist, wenn zweimal oder unendlich oft das gleiche geschieht[9]. Kein ruhendes Kreisen, sondern ein kreisendes Fortschreiten — so paradox beides klingt — läge mithin bei Nietzsches philosophisch-poetischem oder poetisch-philosophischem Schiboleth vor... Oder wäre derlei allzu spitzfindig und letztlich abwegig? Del Caro, bei aller Feinfühligkeit für sprachliche Nuancen im Deutschen, geht leider nirgends auf diese Frage — falls sie wirklich eine echte ist — auch nur mit einem einzigen Wort ein[10].

Eine weitere Randbeobachtung oder -erwägung, die mir unerläßlich scheint, betrifft sodann die von Del Caro so vielfach und gründlich beschworene Aktualität Nietzsches. Worum es dabei geht, ist freilich ein gänzlich unverhoffter, doch dafür desto unmittelbarerer — 'brennenderer', wenn man will — Zeitbezug. Im 5. Unterkapitel ("The Open") nämlich des Del Caroschen Hauptstücks VI findet sich ein Abschnitt, welcher, im Lichte heutiger Entwicklungen und Ereignisse, dermaßen grell und frappierend wirkt, daß ich ihn nahezu ungekürzt hier wiedergeben muß. Er zielt auf einen Passus aus der "Dritten Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale?" von Nietzsches "Streitschrift" (Untertitel) *Zur Genealogie der Moral*, die wie die erweiterte Zweitfassung der *Fröhlichen Wissenschaft* 1887 herauskam. Jener Abschnitt also in Del Caros Band lautet:

There is a difference between the heady rhetoric of *Zarathustra* and the sobering commentaries of *Genealogy*, which like *Beyond* [d.h., *Jenseits von Gut und Böse* aus dem Vorjahr 1886] is written by Nietzsche to ground and elaborate upon his earlier more poetic work. Nietzsche's most radical expression of the open is found here embedded in his argument against the ascetic ideal. The deniers and fringe dwellers of today, he maintains, these hard, rigorous, abstinent, heroic spirits «who comprise the honor of our age, all these pale atheists, anti-Christians, immoralists, nihilists, these skeptics, ephectics, *hectics* of the spirit» — they all believe themselves «in fact to be as liberated as possible from the ascetic ideal», but in Nietzsche's eyes they

[9] Der zweifache Befund im soeben zitierten Text («in der selben Reihe und Folge» und «ich selber») ist kein Einwand; denn im einem Fall handelt es sich allein um die Form des Wiederkehrens, nicht um dessen Inhalt, und im anderen Fall dient das fragliche Wort ja lediglich der Verstärkung und Beteuerung.

[10] Das gilt sogar, allem Anschein zum Trotz, für Del Caros Bemerkungen zu den zwei «Gründen» (*reasons*) für Nietzsches Betonung «des Gleichen» (*of the same*); siehe S. 250 f.

are the actual front-line troops of the ascetic ideal, they are not free spirits «*because they still believe in truth*». Here Nietzsche distances himself, and his notion of the free and the open, from his nearest cousins, and in so doing, the best he can find by way of a model for his thinking is the secret, invincible order of Assassins encountered by Christian crusaders in the 11th century. These he refers to as «that order of free spirits *par excellence*», for they adhered to the secret doctrine: «Nothing is true, everything is allowed». At this point he juxtaposes the mentality of the Western Christian with the anti-credo of the Islamic sect: «Has a European, a Christian free thinker ever strayed into this proposition and its labyrinthine *consequences*? Does he know the Minotaur of this cave *from experience*? I doubt it, and even more, I know otherwise». What draws Nietzsche's interest to the Assassin watchword is its apparent setting aside, once and for all, any notion of truth and therefore any notion of the forbidden in the absence of truth [...]. (S. 393 f.)

Dazu nehme man den betreffenden, von Del Caro weithin wörtlich zitierten oder entsprechend paraphrasierten Passus aus *Zur Genealogie der Moral* III/24:

Diese Verneinenden und Abseitigen von Heute, diese Unbedingten in Einem, im Anspruch auf intellektuelle Sauberkeit, diese harten, strengen, enthaltsamen, heroischen Geister, welche die Ehre unserer Zeit ausmachen, alle diese blassen Atheisten, Antichristen, Immoralisten, Nihilisten, diese Skeptiker, Ephektiker, Hektiker des Geistes (letzteres sind sie sammt und sonders, in irgend einem Sinne), diese letzten Idealisten der Erkenntniss, in denen allein heute das intellektuelle Gewissen wohnt und leibhaft ward, — sie glauben sich in der That so losgelöst als möglich vom asketischen Ideale, diese "freien, sehr freien Geister": und doch [...]. Das sind noch lange keine freien Geister: denn sie glauben noch an die Wahrheit... Als die christlichen Kreuzfahrer im Orient auf jenen unbesiegbaren Assassinen-Orden stiessen, jenen Freigeister-Orden par excellence, dessen unterste Grade in einem Gehorsame lebten, wie einen gleichen kein Mönchsorden erreicht hat, da bekamen sie auf irgend welchem Wege auch einen Wink über jenes Symbol und Kerbholz-Wort, das nur den obersten Graden, als deren Secretum, vorbehalten war: "Nichts ist wahr, Alles ist erlaubt"... Wohlan, das war Freiheit des Geistes, damit war der Wahrheit selbst der Glaube gekündigt... Hat wohl je schon ein europäischer, ein christlicher Freigeist sich in diesen Satz und seine labyrinthischen Folgerungen verirrt? Kennt er den Minotauros dieser Höhle aus Erfahrung?... Ich zweifle daran, mehr noch, ich weiss es anders [...][11].

Auf einen Textvergleich können wir, denke ich, verzichten; angemerkt sei jedoch immerhin, daß das Nietzschesche "Secretum" (*secret doctrine*, also Geheimlehre) oder, genauer, das Wissen darum von Del Caro auf die Mitglieder des islamischen Assassinen-Ordens insgesamt ausgedehnt wird, während Nietzsche wohlweislich und mit Sorgfalt dessen "unterste Grade", die einem unerhörten Kadavergehorsam frönen, von dessen

[11] NIETZSCHE, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 5, S. 398 f.

"obersten Graden" unterscheidet und trennt. Denn "nur" diese wissen, daß nichts wahr und alles erlaubt ist; jene dagegen sind lediglich blinde Werkzeuge.

Es begreift sich leicht, daß Nietzsches moslemisches *model for his thinking* (wie Del Caro sich ja ausdrückt) sicherlich nicht zu seinen bekanntesten und vertrautesten oder gar beliebtesten Äußerungen zählt; selbst seine Anhänger scheuen sich eher davor und übergehen dergleichen gern. Aber zweifelsohne noch weniger gängig dürfte vollends die höchst aufschlußreiche Herkunft des Ausdrucks "Assassinen" oder *Assassins* sein: er nämlich stammt geradewegs aus dem Arabischen und führt etymologisch, über das mittellateinische *assassinus*, auf das Wort *hashshāshīn* (= jemand, der Haschisch raucht oder kaut) zurück. Und *Assassin*, erklärt ein amerikanisches Nachschlagewerk, das mir zufällig zuhanden ist, sei «one of a secret order of Muslims» gewesen, «that at the time of the Crusades terrorized [!] Christians and other enemies by secret murder committed under the influence of hashish»[12]. *Sapienti sat*, sollte ich meinen. Ja, nicht bloß dem Weisen und Eingeweihten sollte dies alles genügen, sondern jedem ganz gewöhnlichen Zeitungsleser oder Glotzengucker. Oder müßte ich, was Aktualität anbelangt, tatsächlich noch deutlicher werden? Daß dem Verfasser der jüngsten (oder am Ende sogar der ersten?) und jedenfalls kenntnisreichsten und gründlichsten Untersuchung des seit Jahren global grassierenden islamischen und insbesondere eben arabischen Terrorismus und seiner Hintergründe und Ursachen eine solche, so erstaunliche wie beziehungsvolle und nachdenkenswerte Verwandtschaft und Vorläuferschaft verborgen blieb, mag ja verständlich sein, mutet aber angesichts der Universalität und enzyklopädischen Belesenheit und Bildung jenes Verfassers doch einigermaßen verwunderlich an. Der oder das, worauf ich anspiele, ist selbstredend der Autor der beiden früheren, ebenfalls höchst aktuellen und auch sonst sehr ähnlichen Traktate oder Jumbo-Essays *Die Große Wanderung* und *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Hans Magnus Enzensberger[13], und zwar mit seiner druckfrischen und wiederum überaus einschlägigen Schrift von 2006, *Schreckens Männer: Versuch über den radikalen Verlierer*[14]. Möglicherweise sind nämlich diese "Schreckens Männer" oder halt Terroristen

[12] Vgl. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, Springfield 1993[10], S. 68.

[13] H.M. ENZENSBERGER, *Die Große Wanderung: Dreiunddreißig Markierungen*, mit einer Fußnote *Über einige Besonderheiten bei der Menschenjagd*, Frankfurt a.M. 1992; DERS., *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt a.M. 1996.

[14] DERS., *Schreckens Männer: Versuch über den radikalen Verlierer*, Frankfurt a.M. 2006.

und deren Aktionen nicht einfach und zur Gänze bloß aus der heutigen Situation des absoluten und darum radikalen Verlierers erklärbar, wie Enzensberger glaubt und in vielem Betracht so überzeugend darlegt. Ob es mithin vielleicht nicht für ihn — wie umgekehrt natürlich und *mutatis mutandis* auch für Del Caro — naheläge, ja angebracht wäre, derartige und derart 'brennend' aktuelle Zusammenhänge — konkret gesprochen also: zwischen den Haschischmördern des Hochmittelalters und den Selbstmordattentätern oder *suicide bombers* unserer Gegenwart — ebenso sachlich wie kritisch in den Blick zu nehmen?

Ich versage mir zusätzliche Überlegungen, sosehr sie sich aufdrängen, und kehre statt dessen nochmals ausschließlich zu Del Caro und dessen Nietzsche-Buch von 2004 zurück. Denn habe ich eingangs ein, wie ich hoffe, vollauf befriedigendes Beispiel für Del Caros interpretatorische Hellhörigkeit in Sachen Stil und Sprache angeführt, so scheint es jetzt nicht mehr als recht und billig, diesem ausgangs ein nicht minder bezeichnendes, indes recht problematisches und sozusagen fragwürdig-ingeniöses oder ingeniös-fragwürdiges gegenüberzustellen. Ich muß dazu allerdings abermals einen etwas längeren Absatz zitieren. Bedenken wir nämlich, heiß es im vierten Del Caroschen Hauptstück,

> the masterful one-page "chapter" of *Twilight* [= *Götzendämmerung*] entitled "How the 'True World' Finally Became a Fable" ("Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde"), appropriately called a "reverse genealogy" by Stegmaier, because as he states it proceeds from extreme metaphysics to the fundamental character of the only world, I wish to draw attention to the adverb *endlich* as more than the temporal designation "finally". The German *endlich* can also mean, as an adverb, "in a limiting way" or "in a finite way". *Endlichkeit* (finitude) is therefore the opposite of *Unendlichkeit* (infinity). Of course Nietzsche was aware of this nuance when he wrote the reverse genealogy, but because he has covered so much time since the inception of metaphysics until the present day, the day of his Zarathustra, readers naturally focus on the most common usage of *endlich* as finally — *finally* the "true world" is exposed as a hoax etc. But in my reading of Nietzsche's earth rhetoric it is impossible to ignore the adverb *endlich* in its instrumentality, i.e., the means by which the "true world" became a fable are finite means, finitude itself played a role in making the "true world" disappear, which is to say, in effect, reality had a hand in this reverse genealogy or, extrapolating once more, the course of events was *natural*[15]. (202 f.)

"Of course" — mithin selbstverständlich — soll Nietzsche sich dieser bedeutungsschweren Nuance bewußt gewesen sein? Hier stock' ich

[15] Zu Stegmaier vgl. W. STEGMAIER, *Nietzsches "Genealogie der Moral"*, Darmstadt 1994, S. 336.

schon. Besitzt denn, so kann man ja nicht umhin zu fragen, das deutsche Adjektiv "endlich", als Adverb, wirklich jenen von Del Caro postulierten, nein kühn vorausgesetzten Doppelsinn? *Duden* jedenfalls kennt ihn nicht (oder nicht mehr? Auch das wäre zu überprüfen). Und ist, so hat man weiter und bei weitem wichtiger noch zu fragen, ein solch subtiler und ungewöhnlicher Doppelsinn für Nietzsches Sprachgebrauch charakteristisch und somit belegbar? Hier habe ich erst recht meine Zweifel. Del Caros Argumentation zufolge würde es sich bei diesem "endlich" ganz offenkundig um einen vollständig isolierten Einzelfall, ein sogenanntes ἅπαξ λεγόμενον handeln; es stünde, innerhalb von Nietzsches *Götzen-Dämmerung*, oder: *Wie man mit dem Hammer philosophirt* (1889) wie darüber hinaus in dessen Gesamtwerk, ganz und gar allein... Anders gesagt: Ohne ergänzende Belegstellen für eine gleiche oder ähnliche Wortverwendung bei Nietzsche — Belegstellen, die unbedingt beizubringen wären, um die vorgeschlagene Lesart zu stützen und zu untermauern — wirkt Del Caros Nietzschesche "earth rhetoric" hier gesucht und forciert und ohne rechte Beweis- oder Überzeugungskraft.

Sollte im übrigen (was dennoch durchaus zu wünschen wäre) dieses beachtliche, so tiefschürfende wie verkündende, ja beschwörende Nietzsche-Buch ein Verkaufserfolg werden oder vielleicht gar eine zweite Auflage erleben, so möchte ich meinerseits einen kleinen Vorschlag machen dürfen. Wie wäre es nämlich, dem Band dann ein ebenso schönes wie aussagekräftiges und beziehungsreiches Motto beizugeben? Es rührt von einem Dichter her, der bei Del Caro nicht einmal im Register auftaucht, stellt aber nichtsdestoweniger ein inniges und uneingeschränktes Bekenntnis zur Erde und zum Dienst an ihr dar. Der es schrieb, war kein Geringerer als Rainer Maria Rilke, und es lautet, dessen *Duineser Elegien* entstammend, mit überwältigender Schlichtheit und Unmittelbarkeit: «Erde, du liebe, ich will»[16].

[16] Vgl. den Schluß der Neunten Elegie. Del Caro würde natürlich sofort — *of course!* — auf den Unterschied zwischen Rilkes und Nietzsches Auffassungen pochen... und ich würde ihm darin auch keineswegs widersprechen. Dennoch wäre gerade ein Vergleich beider, scheint mir, ergiebig und erhellend. — Zur Interpretation cfr. etwa K.L. KOMAR, *Transcending Angels: Rainer Maria Rilkes Duino Elegies*, Lincoln and London 1987, S. 155 ff.

# LETTERATURA E DIVULGAZIONE. A PROPOSITO DI UN "PORTRAIT" HOFMANNSTHALIANO

*di* ANDREA LANDOLFI

Fa una certa impressione sfogliare l'agile volumetto* «stampato in quadricromia, con numerose illustrazioni, cronologia, indicazioni bibliografiche e indici»: a una bella ed elegante copertina bianca, su cui si staglia il ritratto — noto — di Hofmannsthal trentenne, seguono pagine dalla grafica variopinta e 'accattivante' nelle quali al testo vero e proprio si alternano 'inserti' di varia natura, dalle foto ai ritratti, dalle trame delle opere alle poesie piú famose, alle noterelle biografiche sui contemporanei fino, addirittura, alle immaginette di Maria Teresa e alla foto dell'immancabile *Fiaker* viennese.

Come recita la quarta di copertina, il libro fa parte di una collana di «biografie di donne e uomini che hanno avuto un ruolo significativo nella storia, nella letteratura, nella filosofia, nell'arte e nella musica»: e infatti si va da Hannah Arendt a Frank Zappa, passando per Hildegard von Bingen e Marlene Dietrich, Alexander Dumas e Jimi Hendrix, Karl Popper e Jim Morrison. A prima vista l'operazione editoriale potrebbe ricordare quella gloriosissima impresa culturale che è stata, ed è tuttora, la collana delle *Bildmonographien* della Rowohlt; in realtà si tratta di qualcosa di completamente diverso, anzi, di qualcosa che va in una direzione opposta e contraria: mentre gli inappariscenti libretti, con i loro «Selbstzeugnisse e Bilddokumente», costituiscono in genere strumenti utilissimi di primo approfondimento, ricchi come sono di informazioni, di aperture, di seri apparati bibliografici, i *DTV Portraits* sembrano invece improntati a una 'strategia della comunicazione' di tipo giornalistico-televisivo, ovvero molto 'attraente', che è come dire semplificatoria e superficiale. In solerte omaggio allo *Zeitgeist*, la casa editrice monacense fa mostra di procedere con grande determinazione e, verosimilmente, con sicuro istinto mercantile, sulla strada di una trasformazione radicale degli strumenti della cultura, 'alleggerendo' drasticamente i contenuti e gli

* HANS-ALBRECHT KOCH, *Hugo von Hofmannsthal*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004, ill., 192 p., € 10,00 (dtv portrait, a cura di M. Sulzer-Reichel).

spunti di riflessione e parallelamente privilegiando l'aspetto visuale, la schematizzazione, il 'colore'; in una parola: la banalizzazione del sapere.

Io non sono sicuro che di questo abbiano bisogno, che questo chiedano oggi i giovani in particolare, e in generale i lettori; e non credo nemmeno che sia questo, alla lunga, il modo migliore per riguadagnare (o guadagnare) fruitori del 'prodotto libro'. D'altra parte, è ormai noto come l'editoria sia diventata un *business* nel quale la cultura non solo svolge un ruolo non piú privilegiato, ma spesso è addirittura considerata un inutile impaccio ai piani di sviluppo.

Quanto Hofmannsthal guardasse con preveggente orrore, ottant'anni fa, ai prodromi sinistri di questo nostro presente all'insegna della facilità e della semplificazione nei pensieri e nei rapporti, della disinvoltura e dell'appiattimento nell'analisi della storia e delle idee, è noto a chiunque abbia con la sua opera e le sue lettere una ben che minima dimestichezza. Tanto di piú a uno studioso del livello di Hans-Albrecht Koch, il quale a Hugo von Hofmannsthal ha dedicato negli anni studi appassionati e filologicamente magistrali, studi che a pieno titolo si annoverano tra i testi fondamentali della ormai sterminata letteratura critica sul grande austriaco. Proprio per questo risulta francamente incomprensibile non tanto la scelta dell'editore di affidare un prodotto del genere a un grande e illustre studioso, quanto la motivazione che può aver spinto Koch ad accettare un compito in cosí stridente contraddizione con tutto ciò che Hofmannsthal, con la sua vita oltre che con la sua opera, ha testimoniato, ed egli stesso ha fin qui onorevolmente servito e salvaguardato. Sarei grato a Hans-Albrecht Koch, che ammiro e rispetto profondamente, se volesse offrire una pubblica risposta alla mia domanda su questa stessa rivista.

Vengo ora al contenuto del libro. Il quale ripercorre, sulla base del già noto (anche i materiali iconografici sono tutti già visti), i tratti salienti della vicenda biografico-artistica di Hofmannsthal. Vicenda in sé non particolarmente ricca di fatti eclatanti, ma tanto piú prodiga di eventi interiori, di riflessi che quei 'fatti', in sé insignificanti o comuni, rendono significativi e universali. Ma come sfuggire all'insidia della banalità dovendo comprimere in poche righe di taglio giornalistico tragedie abissali quali la morte di un figlio o la guerra, ferite immedicabili quali la fine dell'Impero o il senso di solitudine e di isolamento degli ultimi anni di vita, come evitare il senso sconsolante di un fraintendimento sostanziale ingabbiando rapporti complessi come quelli con Stefan Zweig o Stefan George in due graziose cornicette bordate di rosa poste in fine di pagina (p. 50 s.)? Altrove, per fortuna, la competenza dell'autore riesce comunque a farsi largo tra le gabbie grafiche e gli ammiccamenti turistico-

didascalici distillando qualche perla preziosa, una frase di Hofmannsthal meno nota e citata («Ich denke immer kühnere Gedanken: sogleich fühlen sich laue Freunde von mir losgelöst, gleichgültige Gesichter verziehen sich zur Grimasse, ich selbst setze den Fuß leichter auf die Erde, denke gleichgültiger von meinem Lebensunterhalt, kühner von meinem Tode», p. 137 s.), un riferimento non troppo scontato (la poesia *An das Herz* di Jakob Michael Reinhold Lenz come ispirazione della canzone di Arlecchino in *Ariadne auf Naxos*, p. 138), un particolare biografico meno conosciuto (Hofmannsthal grande fumatore, p. 158), ecc. Ma su tutto domina, tanto nel lettore che con Hofmannsthal intrattiene un rapporto di devozione quanto, io credo, in quello semplicemente curioso di apprendere, un senso vagamente mortificante di incompletezza e di incongruità: come se mancasse il meglio, ciò per cui vale la pena appassionarsi.

Siamo sicuri che è questo ciò che il presente chiede a chi si occupa di letteratura, a chi insegna, oggi, nelle nostre tristi università, in Germania come in Italia?

# PIRANDELLO E TIECK: ALCUNI CONFRONTI TESTUALI

*di* ENRICO BERNARD

Fin dalle prime rappresentazioni dei piú importanti testi teatrali di Luigi Pirandello, agli inizi degli anni Venti del Novecento, è stato fatto il nome di Ludwig Tieck. Il richiamo all'invenzione del 'teatro-nel-teatro' dell'autore del *Gestiefelter Kater*, peraltro, non è mai stato approfondito nell'ambito dell'esegesi dell'opera pirandelliana. Si è dato insomma per scontato il 'pirandellismo' *avant la lettre* di Tieck, che avrebbe in un certo senso fatto da battistrada e anticipato la teoria teatrale del Premio Nobel (1934) italiano[1]. Una serie di motivi hanno per cosí dire sospeso lo studio dei rapporti fra Pirandello e Tieck. Tra questi, in primo luogo, la reticenza dello stesso Pirandello che ha sempre, come vedremo, 'sviato' il discorso e depistato ogni indagine in tal senso. In seguito al riconoscimento del 1934 la critica italiana, che aveva iniziato un'indagine tematica, se non proprio testuale, tra i due autori in questione, preferí mettere fra parentesi il discorso nel timore di sminuire un grande autore della letteratura nazionale assurto a dimensione internazionale[2].

Quando, nel 1924, Max Reinhardt portò per la prima volta sulle scene tedesche i *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Sechs Personen suchen einen Autor*), la critica tedesca accolse il dramma con favore, senza però

[1] Nella commemorazione per i 25 anni della morte di Pirandello edita nel 1962 *Pirandello e i romantici tedeschi*, Bonaventura Tecchi riferisce a questo proposito un singolare episodio: «L'unica volta» — racconta Tecchi — «che ebbi la fortuna di conoscere Pirandello e di parlargli a Roma, credo verso il 1934, mi permisi di dirgli che in un libretto comparso nel 1929, ma scritto nel 1924, avevo azzardato l'ipotesi che Pirandello, studente a Bonn, avesse preso qualche cosa dal *William Lovell* di Tieck. Pirandello mi interruppe e non sembrò negare affatto: "Lo sa — mi disse sorridendo — che a Bonn io feci una tesina su Ludovico Tieck?". Ho cercato in quella università nell'archivio e finora non ho trovato nulla». Lo stesso Tecchi, nel saggio *I romantici tedeschi* (1959), riallacciandosi alle osservazioni che dalla Germania cominciano a trovare udienza anche presso la critica francese, torna sull'argomento: «Tieck butta all'aria tutta la struttura tecnica dell'antico teatro: spettatori che interloquiscono nell'azione scenica e diventano attori, personaggi che si ribellano, l'autore stesso che viene alla ribalta e teorizza e polemizza col pubblico o con i suoi personaggi, [tutto ciò] rappresenta un'incredibile anticipazione di sommovimenti che non esitiamo a chiamare pirandelliani».

[2] Viceversa un confronto, appunto, testuale fa intravedere un legame intrinseco e strutturale fra i due che va ben oltre i limiti di una naturale 'influenza' di un autore su un altro.

dimenticare il nome del drammaturgo tedesco a causa delle evidenti analogie del capolavoro di Pirandello con l'opera tieckiana piú famosa, *Il gatto con gli stivali* (1797); analogie che proprio in Germania non potevano passare inosservate, tanto che, pur apprezzando l'invenzione teatrale dello scrittore siciliano, non si mancò di registrare un *déjà vu*. In altre parole, la drammaturgia 'nuova' di Pirandello riproponeva sostanzialmente un classico del teatro tedesco, dove gli spettatori abbandonano la platea per trasformarsi in personaggi della commedia con tutto il loro vissuto drammaticamente farsesco[3].

Da parte sua, l'autore non fu soddisfatto della messinscena. Sappiamo che il suo disappunto verteva essenzialmente sulle forzature registiche di Reinhardt, che tendeva a estremizzare l'aspetto formalistico del dramma scavalcando l'autore. Operazione, del resto, comprensibile: bisognava portare il capolavoro pirandelliano alle estreme conseguenze rimarcando le attualizzazioni e le sottili differenze strutturali con le opere di Tieck. Ricordiamo che solo qualche anno dopo, nella Berlino del 1928, la versione tedesca di *Questa sera si recita a soggetto* (*Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt*) si rivelò un fiasco e la critica rimarcò ancora piú nettamente la mancanza di originalità del cosiddetto 'pirandellismo', costringendo lo scrittore a rinunciare ad alcuni progetti cinematografici in Germania.

L'accostamento a Tieck, probabilmente, irritò non poco Pirandello, che dovette temere l'allertamento di una critica italiana a lui non ancora del tutto favorevole e già sul *chi vive*, visto che un recensore come Adriano Tilgher (al quale si deve proprio il termine "pirandellismo", con cui attribuí forse involontariamente all'opera pirandelliana una superiore dignità filosofica), nel giustificare — sia pur con i debiti "distinguo" — i fischi alla 'prima' dei *Sei personaggi* al "Teatro Valle" di Roma (10 maggio 1921), cosí scrive nella sua cronaca:

[3] Nel 1798, dunque esattamente nel momento in cui nasce la trilogia tieckiana, Goethe compone il suo *Vorspiel auf dem Theater* che è, in chiave ironica, una rappresentazione dell'istituzione teatrale del tempo nei suoi elementi fondamentali: il capocomico, l'autore e l'attore (ma c'è anche il pubblico muto dietro il sipario, che attende l'inizio dello spettacolo). Non va dimenticato che Pirandello, nel suo soggiorno di studio a Bonn (1889-1891) e prima di laurearsi con una tesi in tedesco sul dialetto di Girgenti, tradusse le *Römische Elegien* e sicuramente si cimentò con la lettura del *Faust*. D'altra parte proprio in quegli anni si stava mettendo a punto una prima edizione «kritisch durchgesehen» delle opere tieckiane, apparsa nel 1892, a sottolineare l'attenzione — che certo non sfuggí a Pirandello — dimostrata dalla germanistica d'oltralpe per lo scrittore romantico.

[...] il terzo atto in fondo non fa che 'piétiner sur la place' del secondo, e [che] questo si risolve tutto nella discussione prolissa di una tesi estetica non troppo brillante di novità: che la vita non è il teatro[4].

Una riserva che anticipa sostanzialmente di tre anni, come si è già visto, le critiche della stampa tedesca, evocatrici della figura di Tieck. È a questo punto che Pirandello comincia a sentirsi 'minacciato' dalla sua ombra.

Jean-Michel Gardair, nel saggio *Pirandello e il suo doppio*, sostiene invece la tesi di un Pirandello convinto assertore della propria originalità, fino al punto di «insistere [...] sulla novità teorica e sulla maestria della sua creazione. Ora confessa egli stesso di aver scritto questa *pièce* (i *Sei personaggi*) in stato di trance e sotto il peso della necessità»[5]. È del resto lo stesso Pirandello a denunciare — in *Soggettivismo e oggettivismo* — gli abusi in campo artistico, allontanando da sé ogni possibile sospetto:

L'artificio non è arte. Chi concepisce la tecnica come alcunché d'esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunché di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero e spontaneo della forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico[6].

La centralità della tecnica e della forma come principio di originalità dell'arte è dunque strenuamente difesa da Pirandello, che parla — s'intende — anche e soprattutto a tutela della propria 'invenzione'. Nella premessa ai tre lavori raccolti nel I volume dell'edizione finale del suo teatro (*Le maschere nude*) essa viene definita dall'autore «come una Trilogia del Teatro-nel-Teatro», dove già quel "come" è sospetto e rimanda, tra le righe, a qualcosa o a qualcun altro. Scrive Pirandello:

Tutti e tre formano *come una* trilogia del teatro nel teatro, non solo perché hanno espressamente azione sul palcoscenico e nella sala, in un palco o nei corridoj o nel ridotto d'un teatro, ma anche perché di tutto il complesso degli elementi d'un teatro, personaggi e attori, autore e direttore-capocomico o regista, critici drammatici e spettatori alieni o interessati, rappresentano ogni possibile conflitto[7].

Sarà bene innanzitutto rilevare che la trilogia pirandelliana, che come è noto si compone di tre opere (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921; *Ciascuno a suo modo*, 1924; *Questa sera si recita a soggetto*, 1928)

[4] A. TILGHER, *Recensione della "Prima dei Sei personaggi"*, in «Tempo di Roma», 10 maggio 1921. Per l'opinione di Tilgher sull'opera di Pirandello cfr. *Pirandello*, num. mon. di «Quaderni del Teatro Stabile della Città di Genova», 1961, p. 76.

[5] J.M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Roma 1977, p. 37.

[6] L. PIRANDELLO, *Arte e Scienza*, in *Saggi e interventi*, Milano 2006, p. 600.

[7] L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, Milano 1986, vol. I, p. 31.

corrisponde — dal punto di vista degli stadi nell'evoluzione della forma drammaturgica — all'analogo progetto di Tieck, il quale scrive i suoi capolavori (*Der gestiefelte Kater*, *Die verkehrte Welt*, *Prinz Zerbin*) tra il 1796 e il 1799. Ma c'è di piú: le opere di Tieck sono collegate tra loro in un unico piano drammaturgico non solo perché l'autore continua la sperimentazione della tecnica del 'teatro-nel-teatro' al fine di rielaborare proprio le situazioni di cui Pirandello si ritiene 'inventore' (i conflitti tra personaggi, interpreti, spettatori, regista ecc.), ma anche perché esse sono, in senso stretto, una la continuazione dell'altra. Il sottotitolo del *Prinz Zerbin* è infatti «in un certo qual modo [espressione pirandelliana *ante litteram*] la continuazione del *Gatto con gli stivali*»[8]. Voglio dire con ciò che il *corpus* tieckiano costituisce un complesso drammaturgico ben piú vasto della stessa trilogia pirandelliana. Un *corpus* che Pirandello, da buon cultore e traduttore di cose tedesche (come vedremo), non ignorava.

La tecnica di Tieck consiste nel mettere a nudo il funzionamento della macchina teatrale in un'operazione di totale disvelamento della *fiction* che rende gli spettatori personaggi e i personaggi spettatori. Teniamo anche presente che nell'opera immediatamente successiva al *Kater*, ossia in *Die verkehrte Welt* (1798) — testo che può essere considerato il capolavoro di Tieck — il 'teatro-nel-teatro' diventa una sperimentazione totale, poiché di 'teatri', cioè di differenti piani narrativi, ve ne sono ben cinque, con sintesi definitiva e suprema in un teatrino delle marionette cui i quattro pubblici delle rispettive commedie devono assistere scoprendo la loro tragica realtà di automi. Tredici anni dopo, nel 1811, Kleist scriverà il saggio *Über Marionettentheater.*

La verità è che Pirandello nulla può aggiungere e nulla togliere alla tecnica teatrale di Tieck. Gli stessi personaggi-addetti ai lavori si ritrovano tra "Gli attori della compagnia" dei *Sei personaggi* dove le prime parole della didascalia sembrano appunto ritradotte dall'autore tedesco: «Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico», proprio per ottenere l'effetto del teatro messo a nudo, «senza quinte né scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin dal principio l'impressione di uno spettacolo non preparato»[9]. Ma non sono i personaggi-spettatori a gridare, nell'opera di Tieck, allo scandalo? «Non

[8] E. BERNARD, *Prefazione* a L. TIECK, *Fiabe teatrali*, trad. it. e cura di E. Bernard, Genova 1986, p. VII.

[9] L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 49.

c'è mai stata rappresentazione teatrale piú confusa di questa!»[10] urlano indignati i due critici davanti a una scena spoglia di macchine sceniche e di riferimenti 'naturalistici', mentre l'Autore, entrando e uscendo dal ruolo, si preoccupa di preservare lo spettacolo dai fraintendimenti di un pubblico volubile. «Due scalette» — prosegue Pirandello —, «una a destra e l'altra a sinistra, metteranno in comunicazione il palcoscenico con la sala»[11]. Ma la scaletta è un elemento essenziale — nei testi tieckiani — per salire non solo dalla platea al palcoscenico, ma anche affinché gli attori si trasformino in spettatori dei personaggi-spettatori assurti alla superiore dimensione di *fiction*.

«Sul palcoscenico» — è ancora Pirandello — «il cupolino del suggeritore, messo da parte accanto alla buca»[12]. Ma anche in questo caso le cose non cambiano sostanzialmente rispetto al 'modello'. Nel *Gestiefelter Kater*, infatti, il Suggeritore esce dalla botola per dare un consiglio all'Autore, la cui commedia sta precipitando nel vuoto: «Coraggio, butti lí qualche verso: il pubblico crederà di avere a che fare con un autore vero!»[13].

Ma procediamo con la lettura della didascalia pirandelliana: «dall'altra parte, sul davanti, un tavolino e una poltrona con la spalliera voltata verso il pubblico, per il Direttore-Capocomico»[14]. Il Direttore-Capocomico, nella *Verkehrte Welt*, ha un nome: Wagemann. E Pirandello, in *Questa sera si recita a soggetto*, chiamerà il suo Direttore con un nome tedesco: Hinkfuss, che possiede anche una valenza mefistofelica: il diavolo è zoppo, come vuole la tradizione faustiana. È un segnale. La verità è che Pirandello inserisce nella sua opera una serie di rimandi piú o meno evidenti alle sue fonti.

Torniamo alla prima didascalia dei *Sei personaggi*: «Spenti i lumi della sala, si vedrà entrare dalla porta del palcoscenico il Macchinista [...]; prendere da un angolo in fondo alcuni assi d'attrezzatura; disporli sul davanti e mettersi in ginocchio a inchiodarli»[15]. Pirandello qui cita testualmente l'inizio del III atto del *Gatto con gli stivali*, in cui il Macchinista (o Tecnico, come lo chiama Pirandello) è intento a discutere con l'Autore sulla scenografia da allestire. «Ma, amico mio» — obietta il

[10] L. TIECK, *Il gatto con gli stivali*, in *Fiabe teatrali*, cit., p. 33.
[11] L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 49.
[12] *Ibidem.*
[13] L. TIECK, *Il gatto con gli stivali*, cit., p. 49 (con modifiche).
[14] L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 49.
[15] *Ibidem.*

Macchinista di Tieck all'Autore — «non le sembra di chiedere un po' troppo nel pretendere che si debba allestire tutto quanto in cosí poco tempo?»[16]. Non bisogna sforzarsi molto per indovinare la risposta del Tecnico di Pirandello (sono le prime battute dei *Sei personaggi*) al Direttore di scena accorso al suono delle prime martellate: «Ma dico! Dovrò avere anch'io *il mio tempo* per lavorare!»[17].

Pirandello, abile nel costruire un labirinto intorno ai suoi riferimenti testuali, lascia però sempre in giro qualche indizio, qualche traccia, e cosí fa dire al Direttore di Scena: «Su, su portati via tutto, e lasciami disporre la scena per il secondo atto del *Giuoco delle parti*»[18]. I *Sei personaggi in cerca d'autore* iniziano infatti dal II atto di un'opera dello stesso Pirandello che la "Compagnia" sta per provare. Tuttavia la 'problematica del II atto' si trova già in Tieck: all'inizio del III atto del *Gatto con gli stivali* l'Autore scongiura il Macchinista-scenografo di intervenire perché «il secondo atto è andato a finire in modo assolutamente imprevisto»[19].

Ma non è tutto. Nel secondo testo in ordine temporale della sua trilogia del teatro-nel-teatro, *Ciascuno a suo modo*, all'inizio del III atto che non andrà mai in scena per la ribellione degli attori — semiatto che Pirandello definisce quindi *Secondo intermezzo corale* — c'è un riferimento esplicito, come in Tieck, alla 'problematica del II atto'. Recita la didascalia: «Di nuovo il sipario, appena abbassato alla fine del secondo atto, si rialzerà per mostrare la stessa parte del corridoio che conduce al palcoscenico»[20]. L'intermezzo, che poi è la chiusa dell'opera, termina con questa battuta pronunciata dal Capocomico: «Sono dolente d'annunziare al pubblico che per gli spiacevoli incidenti accaduti alla fine del secondo atto, la rappresentazione del terzo non potrà piú aver luogo»[21].

Perché Pirandello torna costantemente, forse con eccessiva e sospetta insistenza, su questi rimandi a un II atto da farsi o a un III che non si può fare? La risposta è semplice: perché ha in mente il III atto del *Gestiefelter Kater* da cui estrae molto materiale anche in termini di battute, ma soprattutto di struttura: vale a dire la frattura tra II e III atto e l'impossibilità di concludere l'opera per l'ammutinamento della com-

[16] L. Tieck, *Il gatto con gli stivali*, cit., p. 33 (con modifiche).
[17] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 49.
[18] *Ivi*, p. 50.
[19] L. Tieck, *Il gatto con gli stivali*, cit., p. 33 (con modifiche).
[20] L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, in *Maschere nude*, cit., p. 191.
[21] *Ivi*, p. 198.

pagnia. Ammutinamento che torna e diventa totale trasformandosi in vera rivoluzione nella scena finale del *Mondo alla rovescia* di Tieck.

Avevamo infatti lasciato il Tecnico e l'Autore di Tieck all'inizio del III atto del *Gatto con gli stivali* nel bel mezzo di un litigio sul da farsi per rimediare allo sconquasso della rappresentazione. A questo punto avviene l'irreparabile: qualcuno solleva scriteriatamente il sipario proprio nel bel mezzo della discussione:

TECNICO: Che avviene? Chi ha alzato il sipario?
AUTORE: Capitano tutte a me! Sono distrutto!
TECNICO: Non c'è mai stata rappresentazione teatrale piú confusa di questa.
WIESENER [uno spettatore]: Fa parte della commedia?
VICINO: Serve certo a spiegare le scene successive[22].

Ecco le prime importanti analogie. La battuta «che avviene?» apre il "Secondo intermezzo corale" di *Ciascuno a suo modo*, ed è anche la battuta iniziale di *Questa sera si recita a soggetto.* Ma esse ripetono alla lettera la prima e la quarta battuta del III atto del *Gestiefelter Kater*. Semplici coincidenze? Scherzi della memoria che rielabora creativamente un'opera letta e rimossa? È difficile crederlo, giacché nell'opera di Tieck succede qualcosa che impressionerà molto Pirandello lettore, tanto da fornirgli lo spunto che gli permetterà di focalizzare la problematica del suo teatro sul contrasto interprete/personaggio. Infatti nel *Gatto con gli stivali* avviene un nuovo imprevisto: un personaggio, il Re, di cui si sente la voce gracchiare dietro il sipario, si rifiuta di recitare: «IL RE (dalle quinte): No, non esco, assolutamente no, non tollero di essere preso in giro»[23]. L'attore che interpreta il Re si accorge infatti che la rappresentazione va in malora e si ribella al suo ruolo — mal scritto a suo dire — e all'intera situazione che si è venuta a creare mettendolo in imbarazzo. Esattamente quello che accade nel "Secondo intermezzo corale" che conclude *Ciascuno a suo modo*: «Strani urli e scomposti rumori si sentiranno attraverso il sipario sul palcoscenico»:

UNO DEGLI USCIERI: Che diavolo avviene?
[...]
VOCI CONFUSE: S'azzuffano sul palcoscenico!
[...]
VOCI DEGLI SPETTATORI: Hanno schiaffeggiato l'autore! L'autore schiaffeggiato? — no la prima attrice. L'autore ha schiaffeggiato la prima attrice!

[22] L. TIECK, *Il gatto con gli stivali*, cit., p. 33 (con modifiche).
[23] *Ivi*, p. 20.

E ancora:

VOCI SPETTATORI: Abbasso Pirandello! Viva Pirandello! Abbasso! È lui il provocatore! [24]

A questo punto Pirandello 'cita' ancora una volta, e ricalca, la battaglia finale pro o contro la commedia e il suo autore che chiude *Die verkehrte Welt*, che del resto ha inizio proprio con la ribellione di Scaramuccia, personaggio della commedia dell'arte, il quale si rifiuta di fare il buffone, contesta il copione e decide — 'pirandellianamente' — di recitare a soggetto, dando cosí rilevanza strutturale all'episodico diniego del personaggio-Re nel testo precedente:

POETA: Ma il testo...
SCARAMUCCIA: Che testo e testo, anch'io sono un pezzo del testo e anch'io ho il diritto di dire la mia! O pensa che non ho volere alcuno? Ritenete voi poeti che i signori interpreti siano sempre costretti a ubbidirvi a puntino? Talvolta i tempi mutano in fretta, mio caro...[25]

Richiamato dalle voci di Scaramuccia e dell'Autore che si contendono la funzione drammaturgica, il Direttore del Teatro — prontamente accorso — si vede costretto a gestire la difficile situazione con il pubblico infuriato che vuol salire sul palco a menare le mani pro o contro l'Autore e il suo rivale; anzi qualche spettatore (Grünhelm) dice di essere in grado di scrivere un testo e di interpretarlo, che non ha bisogno né di autore né di attore, quindi si levino tutti di mezzo: siamo al "do it yourself" del teatro, altro che pirandelliana recita a soggetto! Pirandello, dal canto suo, procede sulla falsariga di Tieck:

La folla degli spettatori si aprirà per lasciar passare alcuni attori e alcune attrici e l'Amministratore della compagnia e il Direttore del Teatro che vorrebbero persuaderli a rimanere:

DIRETTORE DEL TEATRO: Ma per carità! Vogliono mandare a monte lo spettacolo?
GLI ATTORI: Ce ne andiamo, è una vergogna... Per protesta, per protesta!
L'AMMINISTRATORE: Ma che protesta? Contro chi protestano loro?
UNO DEGLI ATTORI: Contro l'Autore! E giustamente! [26]

[24] L. PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*, cit., p. 191 s.
[25] L. TIECK, *Il mondo alla rovescia*, trad. it. di E. Bernard, in *Fiabe Teatrali*, cit., p. 58 (con modifiche).
[26] L. PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*, cit., p. 194.

Le similitudini, le analogie, diciamo pure le trascrizioni o traduzioni letterali di Pirandello sono innumerevoli. Un personaggio che abbiamo già conosciuto, il direttore Hinkfuss, irrompe in scena con lo stesso impeto e quasi con la stessa battuta dello Scaramuccia di Tieck:

SCARAMUCCIA: Ma che testo e testo!
IL DOTTOR HINKFUSS: Ma che gong! Ma che gong!
SCARAMUCCIA: Anch'io ho una testa e voglio dire ciò che penso.
IL DOTTOR HINKFUSS: Lo comanderò io il gong quando sarà tempo![27]

Entrambi vogliono sostituirsi all'autore, ed entrambi per mezzo di un canovaccio.

In un importante passaggio di *Questa sera si recita a soggetto* Pirandello fa esporre la sua teoria formalistica del teatro al Direttore Hinkfuss, che dice nel monologo: «La sera, dopo una giornata faticosa e piena di travagli, la gente a teatro vuole solo divertirsi!»[28]. È evidente che per Pirandello il "puro divertimento" non è il fine ultimo del teatro, bensí un mezzo con cui il teatro riesce a 'catturare' l'attenzione degli spettatori. Ma questo è il punto: attraverso il concetto — ancora una volta di chiara derivazione romantica, Tieck in testa — dell'Umorismo (*Ironie*), Pirandello teorizza l'uso per cosí dire 'strumentale' del divertimento: divertire infatti significa creare un doppio, il paradosso. Nel saggio sull'umorismo[29] Pirandello si dilunga giustamente su Cervantes (a suo tempo tradotto in tedesco proprio da Tieck). Della "linea rossa" da Cervantes a Pirandello attraverso Tieck parla ad esempio Wladimir Krysinski nel *Paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*[30]. Krysinski tuttavia accenna alla questione senza sciogliere del tutto il nodo, ossia la problematica del rapporto tra l'autore romantico e lo scrittore siciliano.

Va da sé che Pirandello non ha bisogno di Tieck per arrivare a Cervantes. D'altro lato, però, l'analisi dei testi di Tieck e Pirandello ci fa capire che Tieck anticipa Pirandello di oltre un secolo nella teoriz-

[27] Cfr. L. TIECK, *Il mondo alla rovescia*, cit., p. 58 e L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, in *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 206.

[28] *Ivi*, p. 211.

[29] L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 779-948. Anche la polemica pirandelliana sul termine "realismo" viene anticipata da Tieck che nel *Gatto con gli stivali* fa insorgere uno spettatore al grido «che inverosimiglianza» (cit., p. 7), frase successivamente teorizzata da un altro esponente del pubblico, Leutner: «Sul palcoscenico andrebbe rappresentata soltanto la realtà» (p. 16).

[30] W. KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. Donati, Roma 1988. Krysinski cita sempre di sfuggita e insieme ad altri classici il nome di Tieck (cfr. p. 46, 65, 232, 234, 240 e 266).

zazione dell'umorismo (*Ironie*), al punto che la frase assegnata da Pirandello a Hinkfuss («la gente la sera a teatro vuole solo divertirsi») riprende la prima battuta del Prologo nel *Mondo alla rovescia*: «Quando ci si vuole divertire non importa tanto come ci si riesce, quanto il fatto che ci si diverta veramente»[31]. La conclusione è semplice: Pirandello non solo ha ripreso la teoria del 'teatro-nel-teatro' servendosi a piene mani dei testi di Tieck, ma ha addirittura utilizzato allo stesso modo, e con identici risultati, le fonti letterarie (Cervantes) dell'autore romantico.

Ma c'è dell'altro, giacché qui siamo alle prese con una 'rivoluzione' dello spazio teatrale che l'autore italiano comprende e assimila fino alle estreme conseguenze. Come è noto, infatti, i *Sei personaggi* entrano alle spalle del pubblico, costringendolo a voltarsi. Ebbene, la stessa cosa avviene in Tieck, che appunto rivoluziona l'utilizzazione dello spazio teatrale totalizzandolo e inducendo il pubblico a guardare 'dietro', ovvero a guardare se stesso: gli ultimi ritardatari del *Gatto con gli stivali* sono infatti i primi personaggi della commedia, quelli che ne decreteranno il fiasco finale con tanto di fuga dell'autore dal teatro. Nel *Mondo alla rovescia* saranno gli spettatori insieme al ribelle Scaramuccia a riscrivere la commedia assolvendo le funzioni di un autore, presente fisicamente, ma esautorato e dunque sconfitto.

Tieck allunga la sua ombra su Pirandello non solo nell'arte ma addirittura nel destino. La sera del 10 maggio 1921 i *Sei personaggi* cadono alla 'prima' al "Teatro Valle": fischi, insulti e colluttazioni tra il pubblico che — come voleva Tieck — diventa involontariamente protagonista della serata. A questo punto Pirandello, nella migliore delle tradizioni del "fuori l'autore", esce affrontando coraggiosamente le bordate di fischi (e qualche applauso) e finendo per fare egli stesso spettacolo. Ma Tieck aveva già previsto tutto, e le battute finali del *Gestiefelter Kater* sembrano anticipare la 'sortita' dello scrittore siciliano, che si getta 'pirandellianamente' nella commedia:

AUTORE: Eccomi a voi.
FISCHER: È ancora lí?
MÜLLER: Se ne sarebbe già dovuto andare a casa?
AUTORE: Ancora due parole, col vostro permesso: la mia commedia è stata un fiasco colossale.
FISCHER: A chi lo dice?!
MÜLLER: Ce ne siamo accorti.
AUTORE: Ma forse la colpa non è tutta mia.

[31] L. TIECK, *Il mondo alla rovescia*, cit., p. 53.

SCHLOSSER: Di chi è, allora? Chi altro è responsabile del fatto che abbiamo tutti la testa frastornata?[32].

A Pirandello — come racconta Andrea Camilleri nella *Biografia del figlio cambiato* — la qualifica pubblica di "matto", dopo la sua uscita sul palcoscenico del "Teatro Valle" in tumulto, non gliela leverà piú nessuno![33]. Il godibilissimo romanzo di Camilleri mi ha indotto a rileggere un tardo testo pirandelliano in versi — *La favola del figlio cambiato* (1932) — andato per la prima volta in scena in Germania, al teatro di Braunschweig, il 13 gennaio 1934.

Dirò subito che il *Principe Zerbino*, geniale e grandiosa opera di Tieck in cinque atti, parte in versi parte in prosa, ruota intorno alla 'malattia' del giovane principe — figlio del contadino nel *Gatto con gli stivali*, divenuto re grazie alle trovate, appunto, del gatto che ora incontriamo nei panni di un nobile e felino consigliere di corte, Hinze von Hinzenfeld. È insomma la storia del giovane principe malato di mente e debole fisicamente, o considerato tale per la sua 'diversità', che per rinsavire e ritrovare se stesso deve partire, al fine di permettere a Gottlieb di abdicare passandogli l'onere e l'onore del regno. Anche il "figlio cambiato" di Pirandello è un principe 'malato' che per giunta deve partire per ritrovare se stesso. Leggiamo questo passaggio, della IV parte, che oltretutto adotta la medesima scansione 'metrica' adoperata dell'autore tedesco:

IL PRIMO
(al maggiordomo): Siamo a un bivio tremendo:
Partire — morire
Restare — abdicare.
MAGGIORDOMO: Comprendo e non comprendo.
IL PRIMO: Chiaro e tondo
Il medico ha parlato
"Se voi, Eccellenze,
All'esigenze
Del caso v'arrendete,
Per mia quiete
Dichiaro che piú non rispondo
Della vita del Principe ammalato"[34]

[32] L. TIECK, *Il gatto con gli stivali*, cit., p. 48 s. (con modifiche).
[33] A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano 2000, p. 228 s.
[34] L. PIRANDELLO, *La favola del figlio cambiato*, in *Maschere nude*, cit., vol. II, p. 1282.

Si tratta di una vera e propria parafrasi in versi della I scena del testo tieckiano, in particolare del dialogo tra il maggiordomo, il medico e i consiglieri di corte circa la 'malattia' del principe e i rimedi terapeutici da adottare che condurranno anch'essi alla necessità del viaggio. Certo è che anche nel lavoro finale e piú onirico di Pirandello si incontrano precise derivazioni testuali da Tieck, come ad esempio nella scena del temporale:

LA SGRICIA (strillando dall'interno): I lampi! I lampi!
DOCCIA: Oh, i lampi costano, vacci piano! [35]

Fino all'intervento del mago Cotrone:

COTRONE: Ma sí, spegnete lassú! E basta con questi lampi! [36]

Che è l'esatta, essenziale riscrittura della situazione che Scaramuccia deve affrontare in groppa al suo asino ai piedi (altra analogia coi *Giganti della montagna*) del Monte Parnaso nel *Mondo alla rovescia*:

SCARAMUCCIA: E allora? Da dove diamine viene il temporale? Nel mio copione non se ne fa il benché minimo accenno. Che razza di fesserie sono queste? Sia io che il mio asino ci stiamo inzuppando. Che figura ci faccio? Macchinista! Macchinista! La smetta una buona volta in nome del diavolo! (*Tuoni e fulmini*) Senti un po', birbante di un macchinista, come ti permetti di sprecarmi cosí tuoni e fulmini? Sta' pur certo che me la pagherai cara... Ti dico di smetterla coi tuoni! [37]

Per concludere: nell'intera opera drammatica di Pirandello, fino a *I giganti della montagna*, l'ombra di Tieck, o per meglio dire la sua concreta e (letterariamente parlando) materiale presenza risulta evidente.

[35] L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, ivi, p. 1312.
[36] *Ivi*, p. 1314.
[37] L. TIECK, *Il mondo alla rovescia*, cit., p. 71 (con modifiche).

*«... auf klassischem Boden begeistert». Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur*, a cura di Olaf Hildebrand e Thomas Pittrof, Freiburg i.B., Rombach, 2004, 518 p., € 64,00.

Il volume degli scritti in onore di Jochen Schmidt si snoda lungo quella linea di intersezione tra antichità e Moderno cosí congeniale alla doppia vocazione del festeggiato fin dai primi studi su Hölderlin, linea sviluppata poi in una complessa e stratificata topologia della modernità nei due volumi della sua opera capitale del 1985[1] e ripresa da ultimo, nel 2002, in una nitida indagine di argomento goethiano[2]. La sopravvivenza del 'classico' in forme atte a recuperarne la vitalità trasferendone la capacità discorsiva in un nuovo contesto sociale e culturale rappresenta — è appena il caso di sottolinearlo — uno dei piú persistenti fattori di mutamento nel disegno complessivo della civiltà letteraria tedesca. Il vagheggiamento di un'affinità profonda tra lo spirito della grecità e la cultura nazionale, in particolare, riemerge ciclicamente adattandosi a sostenere — in momenti di crisi e di transizione — aspirazioni di radicale rinnovamento per lo piú incentrate su un giudizio fortemente svalutativo nei confronti del presente. Sia pure con accenti molto diversi, un orientamento del genere è comune, trapassando da un secolo all'altro, allo *Studium-Aufsatz* di Friedrich Schlegel, all'affresco storico-letterario di Gervinus e alla polemica anti-filologica del cenacolo di Stefan George; proprio il carattere di tale polemica, che finisce sostanzialmente per rinnovare in un clima sociale e politico fortemente mutato le durissime controversie accese piú di trent'anni prima dalla pubblicazione della *Nascita della tragedia* di Nietzsche, documenta inoltre — stigmatizzando in Wilamowitz il caso di una ripresa del 'classico' intesa a sostenere e stabilizzare posizioni di egemonia e privilegio — l'ampiezza dello spettro di aspettative e interessi ideologici, tra loro anche aspramente divergenti, che la cultura tedesca è stata solita proiettare sull'immagine dell'antico.

La raccolta si colloca in una relazione di ideale continuità rispetto alla miscellanea che lo stesso Pittrof, insieme ad Achim Aurnhammer, aveva curato nel 2000 su modelli di ripresa del 'classico' alternativi alla tradizionale ispirazione winckelmanniana[3]. Come il suo antecedente, peraltro, anche questo volume si caratterizza nel complesso per una certa disomogeneità, nel senso che il prestigio e la crucialità del tema generale — il classicismo, appunto — finiscono il piú delle volte per prendere il sopravvento su una linea analitica veramente comune a tutti i contributi presentati. Il libro rinuncia cioè a formulare proposte interpretative di carattere globale sul motivo dell'antico nella letteratura tedesca dalla metà del diciottesimo secolo in poi, distinguendosi semmai per la particolare efficacia di alcuni dei saggi che vi

[1] J. SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt 1985.

[2] J. SCHMIDT, *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, Heidelberg 2002.

[3] *«Mehr Dionysos als Apoll». Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, a cura di A. Aurnhammer e Th. Pittrof, Frankfurt a.M. 2000.

vengono pubblicati. È il caso, per iniziare da uno dei pochi lavori che non insistono entro il segmento temporale appena nominato, delle pagine di Hans-Georg Kemper (pp. 37-66) sulla robusta coscienza del valore formale delle opere di poesia che indurrebbe già Opitz (contrariamente alla periodizzazione prevalente e riconosciuta dallo stesso Schmidt, che tende a fissare nel Settecento l'emancipazione della forma estetica dalle codificazioni prescrittive del sistema retorico) a vedere nella capacità di invenzione letteraria, e nella coerenza formale in cui essa trova espressione, il risultato di una facoltà specifica e autonoma, radicata nel potere dell'immaginazione individuale. Kemper individua le tracce di una precoce dottrina del genio nella *Rede* introduttiva che Opitz antepone alla parte sistematica del *Buch von der deutschen Poeterey*, per affermarvi esplicitamente il principio secondo cui la poesia risulta dall'*ingenium* dell'autore, non dalla fedele applicazione di una tecnica trasmissibile. La fiducia manifestata da Opitz nella capacità dell'artista di conferire una forma organica all'ispirazione ricevuta dalla natura o da una divinità verrebbe alimentata, secondo lo studioso, dalla conoscenza delle teorie platoniche sull'origine della poesia e sul carattere demiurgico della creazione poetica, teorie che a Opitz pervengono per il tramite del neoplatonismo fiorentino e soprattutto attraverso le dottrine magico-alchemiche di un Agrippa von Nettesheim e di un Paracelso, riorganizzate in un disegno eudemonistico di grande suggestione, inteso (sulla scia del *Charidemus* di Caspar Dornau) a conferire alla poesia una funzione civile imperniata sulla sua pervasività in quanto «'ästhetischer Überbau' zur Verhaltenslehre» (p. 58).

Il confronto con l'antico prende forma, come è ovvio, non solo mediante l'assorbimento delle posizioni teoriche dell'estetica greco-latina (su questo terreno, lo segnaliamo per inciso, avrebbe giovato all'equilibrio generale della raccolta almeno un contributo sulla ricezione della *Poetica* di Aristotele che, se anche non provvisto della nitidezza concettuale e dell'ampiezza analitica di quello di Kemper sulla sopravvivenza di Platone nel Barocco, avrebbe comunque potuto attirare l'attenzione su uno dei casi piú produttivi di adattamento dell'antico), bensí anche sul versante specificamente finzionale dell'invenzione letteraria. Il rapporto con tutte le possibili modalità dell'immaginazione mitopoietica trova qui un referente privilegiato nella diretta applicazione delle tecniche di 'dis-lettura' e 're-invenzione' della tradizione al serbatoio di archetipi della mitologia classica. Il motivo di Prometeo è per esempio oggetto di un dottissimo saggio di Günter Schnitzler (pp. 75-109) su due casi di ricezione pittorica distanti tra loro tanto cronologicamente, quanto ideologicamente; se Salvator Rosa struttura l'orrida scena di Prometeo incatenato e dilaniato dagli artigli dell'aquila secondo una prospettiva teatrale del tutto congeniale al gusto del suo tempo, in pieno Ottocento il pittore americano Thomas Cole affida alla rappresentazione dell'individuo prigioniero in un paesaggio del tutto disumanizzato una critica radicale dello sviluppo industriale e delle sue conseguenze distruttive ai danni della natura. Al pessimismo di Cole fa in un certo senso da contrappunto, nel saggio immediatamente successivo, l'atteggiamento di sostanziale apertura nei confronti del progresso tecnico e industriale che Jürgen Brummack (pp. 111-131) rileva nell'*Entfesselter Prometheus* di Herder, originariamente compreso nell'*Adrastea* (1802) e vòlto, coerentemente con lo spirito delle ultime imprese herderiane, a fornire una raffigurazione irenica della capacità di iniziativa del genere umano come fonte sicura di libertà e di affermazione della ragione. Il merito piú rilevante del lavoro di Brummack è comunque da identificare nell'inserimento di questo singolo testo entro una discussione piú ampia, condotta in modo serrato e con una cifra argomentativa par-

ticolarmente elevata, circa il senso generale della ripresa del mito nel Moderno; ne discende tra l'altro un'illustrazione persuasiva di alcuni momenti spregiudicati e palesemente anticipatori nell'interrogazione herderiana circa le condizioni di legittimazione di un discorso sul mito in una società secolarizzata, momenti che, a parere dello studioso, superano di gran lunga — per la lungimiranza e la fecondità del loro apporto euristico — il respiro delle tesi avanzate sul finire del Novecento da Hans Blumenberg, che al 'lavoro sul mito' ricollega un'intenzione in primo luogo difensiva.

Il settore mediano della raccolta, estremamente denso e corposo, è presidiato dai due autori — Goethe e Hölderlin — ai quali è legata una parte considerevole del magistero e della produzione scientifica di Jochen Schmidt. Spicca sugli altri il saggio di Günter Saße (pp. 171-190) sul personaggio di Makarie nei *Wanderjahre*, che viene inserito al centro di una rete straordinariamente fitta di riferimenti culturali e ideologici, distesa lungo tutta l'attività di Goethe come scrittore e scienziato. In Makarie si rifletterebbe una possibilità di correzione degli aspetti degenerativi del Moderno, attiva non tanto sul piano dei suoi espliciti pronunciamenti (i quali fanno capo alla polemica, cara allo stesso Goethe, contro la pretesa oggettività del metodo empirico nelle scienze naturali, metodo che — non tenendo nella dovuta considerazione il nesso esistente tra natura e individuo — tende ad attribuire all'osservatore una condizione di neutralità incompatibile con la sua organica partecipazione al sistema oggetto del suo lavoro di descrizione), quanto su quello delle funzioni che Goethe abbina a tali pronunciamenti nella configurazione globale della macchina narrativa del romanzo. Riproducendo in scala minore il ritmo segreto del cosmo, manifestando cioè in modo visibile quello che normalmente resta nascosto all'occhio umano, Makarie opererebbe una riduzione dell'orizzonte divino alla dimensione pragmatica e quotidiana della comunità di individui nella quale è inserita. Il salto al livello essoterico, mettendo al servizio dell'utilità collettiva le attitudini di Makarie, finirebbe per riassorbire — cosí Saße — la tendenza anarchica e anti-umana implicita nell'economia capitalistica, utilizzando nel senso di un moderato pragmatismo indirizzato al benessere comune il potenziale formativo annidato nel dinamismo altrimenti irrisolto e privo di referenti reali della società secolarizzata. Un'ottica affine è quella applicata da Bernhard Zimmermann (pp. 133-143) all'*Iphigenie auf Tauris*; muovendo dall'accertamento dell'influenza esercitata sull'immagine di Euripide in Goethe dall'articolo dedicato al tragediografo nell'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* di Sulzer, lo studioso conclude che le trasformazioni apportate da Goethe alla materia rispetto all'intreccio euripideo sono conformi allo spirito illuministico e critico che proprio a partire da Sulzer il Settecento tedesco tende a riferire a Euripide come valore positivo, ribaltando il *topos* di derivazione aristofanea che ne degradava l'opera a espressione di uno sterile scetticismo. Questa operazione si manifesterebbe nel modo piú limpido nel lavoro di schiarimento che al livello diegetico viene intrapreso dalla protagonista circa la natura reale della storia di maledizioni e spargimenti di sangue che grava su tutta la sua stirpe; la comprensione del valore strategico di quella storia, destinata a esercitare funzioni di controllo e di ammonimento, avvicina Ifigenia a un'immagine profondamente secolarizzata del divino, per la quale «der Mensch bedarf keiner Götter, um sich seiner Qualen zu entledigen, sondern der Hilfe anderer Menschen» (p. 142 s.). Leggibili in modo incrociato sono anche i due lavori goethiani di Katharina Grätz (pp. 145-169) e Gerhard Kaiser (pp. 191-212), che applicano a due testi collocati ai due estremi dell'itinerario creativo di Goethe (*Der Wandrer* e le scene del *Faust II* imperniate

sul personaggio di Helena) un criterio di interrogazione ermeneutica fondato sul rilevamento delle consonanze e delle divergenze tra la pagina goethiana e la topica tradizionale dell'idillio.

Quanto a Hölderlin, merita una segnalazione innanzi tutto l'acribia riversata da Thomas Pittrof (pp. 247-263) nell'indagine dei debiti contratti dalla partitura dell'*Hyperion* rispetto ad alcuni modelli antichi di prosa ritmica. Da questo nucleo si irradia una raffinata rassegna sullo sviluppo del *Prosa-Gedicht* nella letteratura tedesca del Settecento, per il quale Pittrof individua due riferimenti cardinali in Klopstock e nella grande circolazione di traduzioni di autori inglesi congeniali al gusto dell'*Empfindsamkeit* (Young e Ossian su tutti). Davvero mirabile per la precisione dei rilevamenti testuali e la nitidezza delle connessioni stabilite tra i diversi versanti dell'attività intellettuale di Hölderlin è poi il saggio di Bernhard Böschenstein (pp. 265-281) sulle traduzioni sofoclee dello scrittore. La sottigliezza dell'accertamento filologico è qui completamente al servizio della ricostruzione degli elementi di fascinazione prodotti dall'incorporamento nella pagina tragica dei nessi ideologici legati al modello prettamente hölderlinano della rivoluzione come ricostituzione di uno stato di totalità su un piano di senso potenziato. Spicca, fra le altre costellazioni delineate da Böschenstein, l'accostamento — nel segno, appunto, della comune disposizione alla sospensione e al rovesciamento delle condizioni esistenti — di Antigone e Rousseau come figure soggette alla medesima sfera dionisiaca.

Hölderlin segna un punto limite di ristrutturazione del mito classico nella cultura tedesca, al quale segue effettivamente un lungo periodo di ripiegamento, interrotto solo in epoca post-nietzscheana. Anche qui (oltre a lamentare la mancanza di un contributo sull'immagine dell'antico in Nietzsche, non adeguatamente indagata nelle pagine chiaramente occasionali di Ludger Lütkehaus, pp. 289-294) non si può fare a meno di rilevare l'assenza — persino dalle occorrenze riportate nel *Namenregister* — di un autore tutt'altro che estraneo all'oggetto della miscellanea come Friedrich Hebbel, che avrebbe se non altro garantito una minima rappresentanza al diciannovesimo secolo. Da Hölderlin si passa invece un po' troppo bruscamente al *George-Kreis*, oggetto delle pagine che Achim Aurnhammer (pp. 295-313) dedica ad alcune composizioni di argomento orfico opera di Karl Wolfskehl, Friedrich Gundolf, Ernst Bertram e Ludwig Thormaehlen. I testi, in sé di modesto interesse letterario, vengono esaminati proprio in virtú del loro carattere epigonale; in assenza di particolari preoccupazioni di ordine estetico (volendo adoperare il paradigma indiziario fissato in alcune pagine magistrali di Carlo Ginzburg)[4], emergono con maggiore perspicuità le esigenze di ordine ideologico sottese all'organizzazione di una materia illustre come quella del mito classico. Nel caso del cenacolo georgeano il ricorso al personaggio di Orfeo coincide con la sua collocazione a monte di una linea Hölderlin-George, caratterizzata dalla risoluzione del contrasto tra 'apollineo' e 'dionisiaco' in una forma che, in virtú sia della sua eccellenza stilistica, sia della sapienza abissale che vi trova espressione, si configura non piú soltanto come antipolo della vita, bensí come radicale alternativa a essa.

Una pregevole nicchia rilkiana viene aperta dai lavori di Olaf Hildebrand (pp. 213-233) e Thorsten Valk (pp. 335-363). Il primo, imperniato su una lettura

[4] C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino 2000³, pp. 158-209.

comparata di uno dei *Venetianische Epigramme* di Goethe e del sonetto di Rilke *Römische Sarkophage* (entrambi incentrati sulle modalità di rappresentazione della morte nel mondo antico), rileva in Rilke il prevalere di una considerazione negativa circa tutte le forme di ridimensionamento del divario che separa la vita presente degli individui dal passato oramai impalpabile degli uomini e delle civiltà non piú esistenti. La morte è per Rilke soppressione del *principium individuationis* e riflusso nella coralità di una corrente cosmica e dionisiaca, incomprensibile dalla prospettiva di quelle imprese della cultura e dello spirito, il cui ricordo Goethe vede invece tramandato — come irrinunciabile elemento di civilizzazione — dai monumenti funerari. Valk analizza a sua volta due sonetti su Apollo inclusi nei *Neue Gedichte*, dai quali ricava, come cifra unificante della poetica rilkiana nel periodo della svolta anti-soggettiva e anti-romantica seguita all'incontro con Rodin, l'adesione a un modello poetologico retto sul bilanciamento di due spinte uguali e contrarie: una intesa a una ricezione anti-classicistica dell'antico, che privilegia il segno irregolare di una grecità preclassica e arcaica, l'altra, all'opposto, indirizzata all'affermazione di una concezione di poesia di tipo idealistico e nettamente classicistico, alimentata dal vagheggiamento dell'arte come rimedio alla dissipazione della quale gli individui operanti nelle società moderne rimarrebbero inevitabilmente vittime. L'indecisione che Rilke — stando alle conclusioni di Valk — parrebbe nutrire tra un'idea dell'antico come paradigma formale da applicare nella sua integrità e una considerazione del 'classico' come misura ideale di umanità da ristrutturare secondo le rinnovate esigenze del Moderno, viene drasticamente risolta da Hugo von Hofmannsthal nel segno di un sondaggio lucido e ostile a qualunque ipoteca normativa circa la residua plausibilità stessa del 'classico' nelle condizioni sociali e culturali del ventesimo secolo. È questo l'argomento del saggio, forse il culmine ermeneutico della miscellanea, che Hans-Jürgen Schings (pp. 365-388) dedica al viaggio in Grecia che Hofmannsthal compie nel maggio del 1908 e alla rivisitazione letteraria dei risultati di quel viaggio, gli *Augenblicke in Griechenland* a cui lo scrittore lavora tra 1908 e 1917. Contrariamente a Gerhart Hauptmann, che nel *Griechischer Frühling* (il diario del viaggio in Grecia effettuato nel 1907, pubblicato dapprima nella «Neue Rundschau» con il titolo *Aus einer griechischen Reise*) aveva utilizzato il mito classico come una specie di stimolante, traendone invariabilmente il pretesto per un'ulteriore intensificazione della sensazione di stupore e di reviviscenza provata dinanzi alle tracce del passato, Hofmannsthal si accosta al mondo antico attraverso la capacità sensitiva dell'anima. L'astensione dallo strumento codificato e impersonale del mito permette al viaggiatore di accedere direttamente alla sostanza impermutabile dell'antico, che gli si manifesta come sapienza profonda sui misteri dell'umano. Le due stazioni essenziali del breve percorso narrativo su cui si reggono gli *Augenblicke in Griechenland* (l'episodio del *Wanderer* e l'incontro con le *Statuen* del Museo dell'Acropoli) rimandano rispettivamente all'orizzonte 'sociale' dominante nell'ultimo Hofmannsthal e al compimento di un'esperienza di segno mistico affine all'estasi (che lo scrittore ripercorre tramite pagine eckhartiane e buberiane a lui particolarmente care), basata sull'intuizione di una segreta unità dell'individuo.

Segnaliamo infine l'articolato e impegnativo contributo di Barbara Neymeyr (pp. 401-417) sulla critica dell'idealismo nel *Mann ohne Eigenschaften* di Musil (che, almeno nella raffigurazione caricaturale del personaggio di Diotima, procederebbe mediante la ripresa in chiave parodistica di alcuni motivi di derivazione platonica), le limpide pagine di Werner Schwan (pp. 433-448) sull'uso del mito in

chiave umanistica e anti-totalitaria nella *Joseph-Tetralogie* di Thomas Mann e l'accurato spoglio condotto da Klaus Mönig (pp. 449-466) sulla rappresentazione del paesaggio pompeiano in alcune liriche di Günter Kunert.

MAURIZIO PIRRO

MICHAEL JAEGER, *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005², 668 S., € 49,80.

Michael Jaegers Habilitationsschrift gilt der Analyse von Goethes kritischer Wahrnehmung einer pathologischen Moderne, wie sie sich allenthalben in autobiographischen und literarischen Schriften des Dichters seit den umstürzlerischen Tendenzen der Französischen Revolution abzeichnet, die der Dichter als das «schrecklichste aller Ereignisse»[1] erlebte. Die Studie konzentriert sich auf den ideengeschichtlichen Bedeutungswandel des Krisenbegriffs im 18. Jahrhundert infolge geschichtsphilosophischer Utopiekonstruktionen, dessen neues Geschichtsverständnis seine Wirkung bis in das ideologische Spannungsfeld des 20. Jahrhunderts entfaltet, wie Jaeger in einem ideengeschichtlichen Epilog abbildet. In der Verknüpfung emphatischer Modernekritik, geschichtsphilosophischer Überlegungen und autobiographischer Krisenerlebnisse des Dichters deutet Jaeger das "Faust"-Drama als «[drastische] Darstellung des Desasters einer irrationalen Moderne» (S. 331).

Wie in einem einleitenden Essay von Jaeger entwickelt, befürchtete Goethe aufgrund der politischen Ereignisse der Pariser Julirevolution von 1830 eine «Reprise der Tragödie von 1790»[2], ein Wiederaufleben der revolutionären Unruhen der Jahre nach der Französischen Revolution, die sich in «Taumel, Tumult, Erdbeben, Fieberanstoß, Paroxysmus, Explosion, Abgrund, Schlund» (S. 11) — so das Krisenvokabular des Dichters — niederschlugen. Die jüngsten Ereignisse erweckten die Sorge Goethes vor einem sich neu entfachenden Bürgerkrieg, von dem die Gefahr einer Kettenreaktion in Europa ausging. In der Angst vor der Wiederholung der revolutionären Turbulenzen macht Jaeger das «Urmotiv seiner [d.i. Goethes] Krisenphänomenologie» (S. 21) aus. Aufschlußreich ist dabei Jaegers Hinweis, wie Goethe die diagnostische Metaphorik seiner Darstellung der krankenden Kultur aus dem medizinischen Diskurs des 18. Jahrhundert entlehnt.

Grundlegend für Goethes pathologische Deutung sei der Befund einer fundamentalen Bewußtseinskrise infolge der geschichtsphilosophischen Konstruktion der Moderne, die als dauerhafte Abfolge von Krisen auf einen utopischen Endzustand zusteuert, in dem sich die Verheißung einer säkularisierten Eschatologie im Zeichen des Fortschritts realisiert. In Goethes Perspektive wird die Französische Revolution zum epochalen Scheitelpunkt der dialektischen Dynamik der Aufklärung, die einen neuen Irrationalismus freisetzt, der sich erst durch die eschatologische Geschichtsutopie der Moderne entfacht. Zu Recht hebt Jaeger die anachro-

[1] *Werke*, "Hamburger Ausgabe" (HA) in 14 Bdn., textkrit. durchges. Studienausgabe, hrsg. von E. Trunz, München 1988, Bd. 13, S. 39.

[2] *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, "Hamburger Ausgabe" in 6 Bdn., hrsg. von K.R. Mandelkow, München 1988⁴, Bd. 4, S. 394.

nistische Opposition des skeptischen Beobachters gegen jenen geschichtsphilosophisch eingeleiteten Paradigmenwechsel hervor. Denn der Dichter wandte sich mit größtem Unbehagen gegen den Glauben an einer der Geschichte inhärenten Vernunft und einem kryptotheologischen Denken eines teleologisch konzipierten Geschichtsmodells. Damit steht Goethe in Antagonismus — auch darauf verweist Jaeger — zu zeitgemäßen Vorstellungen wie es sich in Schillers Gleichsetzung von «Die Weltgeschichte ist das Weltgericht»[3] akzentuiert. Das Souveränitätsverständnis des «'Stabilitätsnarren' Goethe» (S. 15) ist, wie Jaeger unter Rückbezug auf Kosellecks politikgeschichtliche Studien beschreibt, noch ganz der Staatsräson der politischen Philosophie des 17. Jahrhunderts verpflichtet, die ein untergründiges Fortbestehen des theologischen Dualismus' der Konfessionskämpfe gerade zu vereiteln suchte. Wie die autobiographischen Aufzeichnungen verraten, registrierte Goethe in der radikalen Programmatik der Nachkommenschaft Robespierres eine Fortsetzung jenes säkularisierten Glaubenskrieges, wodurch das absolutistische Souveränitätsprinzip in seinem inneren Wesenskern ausgehöhlt würde.

In einem ersten Kapitel verdichtet Jaeger die Themen von Goethes Krisenphänomenologie für das 19. Jahrhundert, indem er differenziert das Unbehagen des Dichters gegen die Beschleunigungs-, Abstraktions- und Fortschrittsutopien seiner Zeitgenossen im Wirkfeld der industriellen Revolution darstellt. Jaeger zeigt, wie der kritische Beobachter Goethe einen «entindividualisierenden Entfremdungsprozeß» (S. 40) diagnostiziert, verursacht durch den Beschleunigungsrausch der jungen Generation infolge von modernern Kommunikations- und Verkehrsmitteln sowie durch das anbrechende Industriezeitalter unter dem Einfluß von ökonomischer Abstraktion und Kapitalzirkulation. Selbstübereilung, Aktualitätssucht und übersteigerte Zukunftsfixierung prägten die Ultra-Moderne, welche «die Realität des gegenwärtigen Seins zu verschlingen» (S. 22) droht. Goethe erkenne darin eine «Erosion vor allem der Fundamente der überlieferten Bildung» (S. 40), die auf den Werten der Geduld, des Maßes und der Vermittlung basieren. Mit dem epochalen Bruch gehe die Auflösung eines identitätskonstituierenden Selbst-Bewußtseins einher, das sich erst im kompensierenden Verhältnis von Selbst und Welt entfalte, wie es die klassische Lebenskunstlehre ausbildet. Vor diesem Horizont liest Jaeger dann auch Goethes Romantik- und Dilettantismuskritik nicht als ästhetische Beanstandung, sondern als Ausdruck jenes Bruchs mit der klassischen Überlieferung. Denn sowohl die romantische Kunstanschauung wie auch der Dilettantismus erzeugten Phantasmen, die das Individuum über einen defizitären Weltbezug hinwegtäuschten und in einem paranoiden, weltentkoppelten Subjektivismus gefangen nähmen, um von der Leere der eigenen Existenz abzulenken. Auch in der Politik erkenne Goethe das psychopathologische Muster des Dilettantismus wieder. Pathetische Inszenierungen verdeckten mangelnde Führungskompetenz und ein Defizit an politischen Idealen, was die blinde Masse zu gewalttätiger Zerstörung von etablierten Ordnungsstrukturen antrieb. Die Katastrophen- und Pathosszenarien der nachrevolutionären Politik entzögen sich der historischen Wirklichkeit und beschwörten eine «Auflösung der Wirklichkeit in wahnhaft [paranoide] Zwangsvorstellungen» (S. 84) herauf. Die Diagnose einer heroisch aufgeladenen Geschichte, so Jaeger,

[3] Fr. Schiller, *Resignation. Eine Phantasie*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H.G. Göpfert, Bd. 1, München 1987[8], S. 133.

erzeugt bei Goethe die Befürchtung eines Rückfalls in den barbarischen Naturzustand jenseits zivilisatorischer Kultivierung. Im Saint-Simonismus zeichnet sich für Goethe jenes Verhängnis der Moderne in der Verknüpfung von Technik, säkularisierter Eschatologie und pathetischer Geschichtlichkeit ab. Infolge dessen ist Goethe der frühsozialistischen Programmatik der simonistischen Lehre, die eine heilsgeschichtlich aufgeladene technizistische Utopie entwickelt und einen Endzustand absoluter Naturbeherrschung prophezeit, mit größter Antipathie begegnet.

Goethes Kritik an der Moderne differenziert sich vor dem Hintergrund einer Dialektik von antiker und moderner Kultur aus, indem der Dichter die Auseinandersetzung der *Querelle des Anciens et des Modernes* wieder aufgreift und das philosophische Fundament der klassischen Seins- und Zeitlehre dem veloziferischen Zeitgeist diametral entgegensetzt. Die dialektische Denkfigur von antiker Lebenskunstlehre und irrationaler Ultra-Moderne bestimmt auch den gegensätzlichen Anspruch, mit dem Goethe seine autobiographischen Kriegs- und Italienerlebnisse aufzeichnet. Dazu untersucht Jaeger zunächst im zweiten Kapitel eingehend, mit welcher Intention Goethe aus historischer Distanz und unter dem Eindruck der revolutionären Gewalt die *Belagerung von Mainz* und die *Campagne in Frankreich* (1822) rekonstruiert. Goethe fixiere seine Erlebnisse auf dem Schlachtfeld in Gefolgschaft der Koalitionsarmee als destruktive «Chaosbilder» (S. 128), als ein Psychogramm des modernen Bewußtseins. Im Vordergrund stünden insofern nicht die faktischen Kriegserfahrungen, sondern die Zuspitzung seiner pathologischen Wahrnehmung der Moderne, die sich in der «Auflösung jeglicher Rechtsordnung in der Bewegung der radikalisierten Masse» (S. 121) abzeichnet. Ein sakrosanktes «gleichsam religiöse[s] Ordnungsverständnis» (S. 122) tritt für Jaeger hinter Goethes «Apologie des Ordnungsbegriffs» (S. 125) zutage, deren garantierte verfassungskonforme Rechtssicherheit für den Dichter die Grundbedingung jeder zivilisierten Kultur sei. Jaeger glaubt in Goethes religiös aufgeladener Ordnungsaffirmation eine «(Kultur-)Religion» (S. 122) zu erkennen; widersprüchlich ist in diesem Punkt seine Argumentation, die sich zuvor stark gemacht hat für Goethes entschiedene Abwehr gegen jede Form der Säkularisierung theologischer Vorstellungen. In den Aufzeichnungen der Kriegserlebnisse erkennt Jaeger Goethes symbolische Darstellung des Bruchs mit der zivilisierten Kultur, die dieser in dem Ausruf einer «neue[n] Epoche der Weltgeschichte»[4] zum Ausdruck bringe und damit einen Rückfall in den gesetzeslosen Naturzustand vorhersage.

Kontrapunktisch zu den Kriegserfahrungen analysiert Jaeger dann im dritten Kapitel Goethes *Italienische Reise.* Das Glücksgefühl des Dichters während der italienischen Bildungsreise sei in der Verinnerlichung der klassischen Lebenskunstlehre im Zeichen einer «Ponderation von Subjektivität und Objektivität» (S. 207) begründet, die aus der Weltisolation des pathetischen Subjektivismus befreie. Die römische Schule des Sehens lehrte Goethe im Studium von Kunst und Natur, Abbild und Wirklichkeit das Wahrheitskriterium der klassischen Mimesis, das ihn aus der Realitätsflucht und Scheinexistenz des künstlerischen Dilettanten befreite und sein Bewußtsein für die realen Gegenstände der Welt öffnete. Goethes Wiedergeburt in Italien beruht demnach, wie Jaeger kenntlich macht, nicht primär auf ästhetischer Einsicht, sondern ist als philosophisch-erkenntniskritische Bewußtwer-

[4] HA 10, S. 235.

dung zu verstehen. An dem Glückserlebnis der italienischen Reise läßt sich eindringlich Goethes rückwärtsgewandte Utopie einer überholten Lebensform unter dem Eindruck der antiken Eudämonie- und Kairoslehre ablesen, die er der erkrankten Seele der veloziferischen und subjektivistischen Kultur seiner Zeit als Therapeutikum entgegensetzt.

Auch das *Faust*-Drama stehe dementsprechend im Spannungsfeld von antiker Lebenskunstlehre und revolutionärem Krisenzeitalter, dem Jaeger im vierten Kapitel nachgeht. Bereits die Umarbeitungen des *Faust*-Fragments zum *Faust I* lassen nachhaltige Spuren von Goethes Reaktion auf die revolutionären Ereignisse erkennen. 1831, nach der Pariser Julirevolution und der Gefahr einer vermeintlichen Reprise der revolutionären Unruhen, wird Goethe dem *Faust*-Drama, so Jaegers These, den entschiedensten poetischen Ausdruck seiner Krisenwahrnehmung in der Ausgestaltung der Akte IV und V des zweiten Teils geben. Der Protagonist verkörpere «die Physiognomie eines Repräsentanten und darüber hinaus eines archetypischen Agenten der Krise» (S. 24). Faust agiere als «[Repräsentant] der Seinsnegation» (S. 183) gegen das philosophische Fundament der klassischen Lebenskunstlehre, denn die Ontophobie des Protagonisten richte sich gegen Religion, Zivilisation sowie gegen die existenzielle Realität des Daseins schlechthin. Jaeger zeigt in einer zutreffenden Analyse auf, wie Goethe in der Figur des Dramenhelden einen spezifisch modernen Charakter des Krisenzeitalters konzipiert, dessen Welt- und Lebenshaß, extremer Aktivismus und fanatisch-weltloser Subjektivismus bereits im nächtlichen Studierzimmer deutliche Konturen gewinnen. Durch die Disposition zur ontologischen Negation entfaltet sich dessen radikaler Tatwille zur universalen Zerstörung, um zur Aufrechterhaltung seines paranoiden Wahnsystems jede kritische Realität auszublenden. Das gewaltsame Agieren des Rastlosen impliziere konsequent die Ideale der klassisch-humanistischen Kultur. Faust bezieht damit eine diametrale Position zu Goethe als Bewahrer des klassischen Humanismus, dessen Rezeption der antiken Lebenskunstlehre Jaeger im fünften Kapitel vertieft. Der Gegensatz zwischen dem extrem gesteigerten Subjektivismus seines Protagonisten und der sich selbst genügenden Realitätsreflexion der Antike bildet nach Jaeger die dialektische Spannung des Dramas. Folgerichtig kommt er zum Schluß, daß man

> Faust hingegen [...] als den großen Antipoden [...] ansehen [müsse], der sich auf geradezu systematische Weise allen Lehren der Resignation verschließt und ebenso kategorisch jegliche Exerzitien der überlieferten Lebensweisheit boykottiert. Nur ex negativo, als Negation des Kairos, als Verschwörung gegen die glücksverheißende Übereinstimmung von Selbstsein und Weltsein im prägnanten Augenblick und als Verfluchung jeglicher intellektueller Askesis sind die eudämonistischen Lebenskunstlehren der klassischen Überlieferung in der Tragödie des modernen Bewußtseins noch gegenwärtig. (S. 487)

Anhand einer philologisch präzisen Interpretation der Akte IV und V des *Faust II* skizziert Jaeger die Destruktion der klassischen Überlieferung und den Bruch mit der humanistischen Zivilisation durch den Dramenhelden. In der Tötung von Philemon und Baucis, deren anti-modernes Leben ganz im Bewußtsein der klassischen Lebenskunst und Resignationslehre steht, kulminiere Goethes pathologische Wahrnehmung der Moderne als symbolische Vernichtung jener alten, zivilisierten Welt. Am Ende zeigt Goethe Faust in ironischer Brechung als paranoiden «radikalen Narren» (S. 96), der in Selbstverblendung die Utopie einer technizistischen Unterwerfung der Natur zugunsten der Neukonstruktion der Menschheitsgeschichte auf

dem versumpften Neuland umsetzen will, womit Fausts Vision in die Nähe der totalitären Utopien des 20. Jahrhunderts rückt.

Aus diesem Grund reflektiert der ideengeschichtliche Epilog Goethes Krisenphänomenologie vor dem Horizont von Geschichtsskepsis und perfektibilistischer Utopie der Moderne. Jaeger stellt die eigene Deutung von Goethes Krisenphänomenologie in Bezug zu den geschichtsphilosophischen Überlegungen eines Spengler, Löwith und Lukács, die den Dichter als Zeitzeugen ihrer Geschichtskonstruktionen berufen, um daran die eigene Analyse zu profilieren und ideologisch verfremdende Deutungen sichtbar zu machen. So setzt der ideengeschichtliche Epilog mit der Korrektur von Oswald Spenglers geschichtsmorphologisch inspirierter *Faust*-Lektüre ein. Zwar habe auch Spengler in Goethes Protagonisten einen «Antipoden der klassischen Lebenskunstlehre» (S. 509) gesehen, der als Gegner der antiken Eudämonie- und Kairoslehre agiere und «Unantik vom Scheitel bis zur Sohle»[5] sei; auf fatale Weise schlage Spenglers Lesart aber in Geschichtspathos und Untergangsfaszination um, wenn er den Untergang des Abendlandes heilsgeschichtlich auflade und heroisch als ein zu sich selbst kommen der faustischen Kultur feiere. Ein Verständnishorizont, der Goethe, wie Jaeger zuvor eindeutig belegt, absolut fremd ist. Da steht Karl Löwiths Kritik an der modernen Geschichtsphilosophie der Deutung Jaegers entschieden näher. In seiner geistesgeschichtlichen Studie *Von Hegel zu Nietzsche* rekonstruiert Löwith den bewußtseinsgeschichtlichen Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts, den Hegels dialektische Geschichtsphilosophie markiere. Zwar vereine Goethe und Hegel der Gedanke der Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, doch zeigt Löwith, daß Goethe mit Ablehnung auf Hegels abstrakte Synthese von christlicher Eschatologie und philosophischer Theorie reagiert hat. Löwith berufe sich infolgedessen auf Goethes Kritik am geschichtsphilosophisch bestimmten, quasireligiösen Fortschrittsglauben, um damit die eigene Geschichtsskepsis zu erhärten. Entsprechend erhält Goethe bei Löwith die «Statur des Antipoden der modernen profanen Geschichtsreligion und ihres säkularisierten pathetischen Messianismus» (S. 537). Erst Hegels perfektibilistische Geschichtskonstruktion habe den Entfaltungsraum für die totalitären Utopien des 20. Jahrhunderts geöffnet, wie es Jaeger unter Berufung auf Eric Voegelin, Hannah Arendt, Max Weber oder Georg Lukács ausführt. Lukács, der Hegels Tragödienbegriff gemäß dem marxistisch-leninistischen Denken in eine Dialektik der Geschichtsphilosophie transponiert, erkennt in Goethes Drama eine «Abbreviatur der Menschheitsentwicklung»[6], in der das individuelle Sein einer Vernunft, die mit der Geschichte identisch ist, untergeordnet wird. Lukács legt Fausts Bekenntnis zur Tat im Sinne der marxistischen Lehre als «poetisches Symbol der gattungsimmanenten produktiven Arbeitskraft» (S. 556) aus, womit Lukács die moderne Utopie in der Verknüpfung von Arbeit, Produktivität und eschatologischem Fortschrittsdenken in Goethes Drama realisiert sieht. Jaeger macht deutlich, wie sich dessen Textauslegung von Goethes pathologisch-diagnostischer Krisenphänomenologie weit entfernt, denn die perfektibilistisch-marxistische Umdeutung der *Faust*-Dichtung steht

[5] O. SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1988 (urspr. 1917-1922), S. 413.

[6] G. LUKÁCS, *Fauststudien*, in *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, S. 127-207, hier S. 143.

offenkundig im Dienste der Demonstration marxistischer Ideologie und spart bewußt den Blick auf Goethes negative Zeichnung des Helden und der pathologischen Darstellung der faustischen Moderne aus.

Michael Jaegers umfassende Auseinandersetzung mit Goethes Krisenphänomenologie besticht im Ganzen durch die argumentative Dichte seiner Verflechtung von autobiographischen und literarischen Belegstellen. Die Studie gelangt zwar in den Einzelanalysen nicht immer zu neuen Ergebnissen innerhalb der unüberblickbaren Vielfalt von Forschungsbeiträgen, da er zahlreiche konsensfähige Forschungsergebnisse heranzieht. Dennoch gelingt es ihm auf herausragende Weise, ein differenziertes, umfassendes Panorama von Goethes Krisenphänomenologie und Modernebild seit den Unruhen der französischen Revolution aufzuzeigen, das über eindimensionale Schlußfolgerungen hinausgeht und in der Forschung in dieser Komplexität bisher noch ausstand. Auch das erklärte Ziel, den *Faust*-Text als poetische Zuspitzung einer vermeintlichen Reprise der revolutionärer Ereignisse und als Ausdruck von Goethes Unbehagen gegen die moderne Geschichtlichkeit schlechthin auszuloten, ist nachdrücklich eingelöst worden. Der einzige Makel der Studie liegt in Jaegers bis zur Erschöpfung ausgereizter Demonstration der Goetheschen Dialektik von antik und modern, die durch eine kanalisierte Ausdeutung mitunter eine ambivalente Position des Dichters zur Moderne verschleiert. Schließlich war Goethe kein Moderneverweigerer schlechthin, kein Anhänger unzeitgemäßer, überlebter Ideale, denn er zeigte stets Interesse an naturwissenschaftlichen und technischen Innovationen und hatte sehr wohl den positiven Nutzen der Ambivalenz des Fortschritts erkannt.

DANIEL RICHTER

JOST HERMAND, *Pro und Contra Goethe. Dichterische und germanistische Stellungnahmen zu seinen Werken*, Bern, Peter Lang, 2005, 214 S., € 37,10.

Jost Hermands sozialhistorisch argumentierende Studie setzt sich mit der Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland auseinander, die zunächst ambivalente Positionen hervorbrachte, bald aber schon zur Idolisierung des Dichters tendierte. Der «kritiklose[n] Verkultung» (S. 8) durch das deutsche Bildungsbürgertum, das Goethe zur sakrosankten Ikone stilisierte, begegnet Hermand mit einer «dialektisierenden Optik» (S. 176), welche die Ausnahmeerscheinung Goethes «ganzheitlich» (S. 8) zu erfassen sucht. Die Studie hebt zu Recht hervor, daß Goethe kein «weltenthobener Ästhet oder einsamer Olympier» (*ebd.*) war, der sich als Repräsentant einer «Ideologie der Ideologielosigkeit» (S. 9) gab, sondern im Gegenteil zutiefst eingebunden war in das ideologische Spannungsfeld seiner Zeit, wovon sein Werk deutliche Spuren trägt. Zahlreiche seiner Werke sowie Goethes politische Tätigkeit als Staatsminister am Weimarer Hof belegen hinreichend dessen politische Implikationen. Gerade die «Janusköpfigkeit Goethes» (S. 142), Dichter und Politiker zugleich gewesen zu sein, erkläre kontroverse Haltungen in der Rezeptionsgeschichte. Jenen Paradoxien spürt Hermand in neun Beiträgen zu Werk und Wirkung aus verschiedenen Blickwinkeln nach und verortet diese im geistesgeschichtlichen Kontext.

Hermands sinnfällige Darstellung ist als Korrektiv einer reduktionistischen Wirkungsgeschichte zu bewerten, der das eindimensionale Bild eines «apolitischen Großpoeten» (S. 8) in ein «vielperspektivisches Gebilde» (S. 12) aufsplittert, das neben dem unanfechtbaren literarischen Verdienst die implizite sozio-politische Dimension anhand einiger Motive entfaltet und zwischen den Kategorien *Pro* und *Contra* auslotet. Aus der Vielzahl der Thesen, die Hermands "dialektisierende Optik" hervorbringt, erscheint die kritische Bewertung der ideologischen Disposition des Dichters als übergeordnete Denkleistung. So begründet Hermand in einem ersten werkbezogenen Teil die Abwendung Goethes von der ästhetischen Form seiner frühen Lyrik in einer ideologischen Neupositionierung. Stehe seine frühe Lyrik der 70iger und 80iger Jahre noch ganz im Zeichen des Volkstümlichen und Liedhaften, das sich im Zuge der Verbürgerlichung der Kunst ausprägte, die zum Sprachrohr des erwachenden bürgerlichen Selbstbewußtseins wurde, habe Goethe im Dunstkreis der Weimarer Klassik komplexere, antikisierende Gedichtformen entwickelt, die eine gewandelte Denkart des Dichters offenbarten. Denn in der formalästhetischen Abkehr von seiner frühen Lyrik erkannten die Anhänger der liberalen Freiheitsbewegung eine Treulosigkeit ihrer Leitfigur, die in ihren Augen zu den höfischen Idealen konvertiert war.

Ebenso nimmt der ideologische Kontext nachhaltig Einfluß auf den «Xenien»-Krieg von 1796. Auf den ersten Blick würden die «Xenien» als ästhetische Kritik an der Mittelmäßigkeit der Literatur des späten 18. Jahrhunderts erscheinen, untergründig zeichne sich aber Goethes ideologische Frontmachung gegen ein liberal eingestelltes Künstlertum ab. Seine Aversionen gegen einige Dichter seiner Zeit, wie den liberalen Aufklärer Friedrich Nicolai, waren somit, wie Hermand schildert, merklich weltanschaulich motiviert. Seine offenkundige Abkehr von den revolutionären Ideen des progressiven Bürgertums zog den massiven Protest des liberalen Interessenkreises nach sich. Goethe war für sie ein «antidemokratisch gesinnter Höfling» (S. 44), dessen schöngeistiger Aristokratismus im «Xenien»-Krieg den «Höhepunkt [seiner] antirevolutionären Propaganda» (S. 38) findet. Als Verrat an dem eigenen Stand sei diese Schelte empfunden worden, wenn die «Xenien» auch, wie Hermand zu Recht einräumt, eine realistische Einschätzung der politischen und historischen Ereignisse widerspiegelten.

Goethes autobiographische Schrift *Dichtung und Wahrheit* sieht Hermand ebenfalls unter ideologischen Vorzeichen, wenn das Werk auch vordergründig als «Betrachtungen eines Unpolitischen» (S. 49) in Erscheinung tritt. Hermands scharfsinnige Darstellung entlarvt die Autobiographie jedoch als bewußte Inszenierung des Unpolitischen, die gerade im vorsätzlichen Verdecken seiner ideologischen Positionierung den Kern seiner Weltanschauung bekunde. Zwar sei Goethe als vermeintlich «objektivierender Empiriker» (S. 67) bestrebt, eine Sicht zu suggerieren, die «etwas bewußt Nüchternes, Uneitles, Historisierendes» besitzt (S. 49), indem der Dichter auf eine autobiographische Selbstinszenierung zugunsten einer kulturhistorischen Darstellung seiner Epoche verzichte. Indes macht Hermand eben hinter der scheinbaren Selbstlosigkeit Goethes dann die wohlkalkulierte Intention des Dichters aus, die Antipathien aus dem bürgerlich-liberalen Lager durch eine vordergründige Harmonisierung zu versöhnen, indem er sich als liberalen Bürger zeichne und nur seine bürgerliche Jugendphase darstelle, seinen gesellschaftlichen Aufstieg als Günstling am Hof aber bewußt unterschlage. Der ideologische Widerspruch, der aus der spannungsreichen Diskrepanz, die Goethes Werdegang innewohnt, resultiert, finde

bei ihm dahingegen keine Thematisierung, sondern werde in Analogie zu Goethes metamorphotischem Denken als naturgemäße Konsequenz einer sozio-kulturellen Entelechie legitimiert. Darin erkannte Goethe die Möglichkeit, «aus dem Politischen ins Anthropologische ausweichen zu können und sich damit der Kritik seiner bürgerlich-liberalen Opponenten zu entziehen» (S. 68).

Die Dialektik, die aus Goethes «Doppelnatur» als dichtender Politiker ihre Brisanz bezieht, dominiere auch die Kontroversen der Wirkungsgeschichte in Deutschland nachhaltig, mit dem sich ein zweiter Teil der Studie anhand einzelner Motive auseinandersetzt. Hermand bekennt, daß jede Stellungnahme zu Goethe immer schon ein Vorgang von politischem Ausmaß sei. So demonstriert er anhand des Verhältnisses von Goethe und den Deutschen — was hier beispielgebend hervorgehoben werden soll — wie der Dichter, nach anfänglicher Kritik von bürgerlich-liberalen Zeitgenossen, seit der Gründung des Deutschen Reiches zur nationalen Identifikationsfigur aufstieg und unter Berufung auf das kulturelle Erbe der Weimarer Klassik für die Bildung einer deutschen Kulturnation in Dienst genommen wurde. Bis in die späten 60iger Jahre des 20. Jahrhunderts zeichne sich mit wenigen Einschränkungen eine ungebrochene, relativ kritiklose Überbewertung des Dichters ab, die Goethe aus dem politisch-ideologischen Kontext herauskatapultiert und ihn zum apolitischen, zeitenthobenen Humanisten verklärt habe. Erst durch diese entideologisierende Einengung der Erscheinung Goethes war es mitunter konträr ausgerichteten Weltanschauungen, wie dem Wilhelminismus, Nationalsozialismus, DDR-Sozialismus oder der BRD-Demokratie, möglich, sich Goethe als kulturellem Leitbild zu bemächtigen, ohne in einen ideologischen Konflikt zu geraten. Erst die antiautoritäre 68iger-Bewegung äußerte, so stellt Hermand dar, massive Kritik an dem einseitig verklärenden Goethe-Bild und öffnete eine Sichtweise, die unter Einbezug sozialhistorischer Schlüsse auch negative Züge von Goethes Werk und Wirken herausstellte. Hermand hatte selbst 1971 mit der Publikation *Die Klassik-Legende* eine internationale Gesinnungskontroverse entfacht. Sein Engagement galt der Blickweitung für ein sozialhistorisches Verständnis der Weimarer Klassik, demzufolge er «neben dem Positiven ihrer [d.i. Goethe und Schiller] aufklärerisch-humanistischen Gesinnung nicht das Negative [ihrer] ablehnenden Haltung zur Französischen Revolution sowie ihrer Ausflüchte in den Hohlraum ästhetischer Autonomiebestrebungen» (S. 178 f.) unberücksichtigt lassen wollte. Nach einem frühzeitigen Relevanzverlust knüpften in den 90iger Jahren einige Germanisten wieder an die Ansätze der liberalen Positionen der 70iger Jahre an, die — wie Wolfgang Rothe — Goethe in Hinblick auf seine anti-demokratische Verfaßtheit analysierten. Erst eine dialektisierende Auseinandersetzung mit Goethe, die nicht vor unpopulären Stellungnahmen zurückschreckt, öffnet, wie Hermand hier deutlich macht, den Blick für die problematische Indienstnahme des Dichters für Leitbild-Konzeptionen, die sich nur auf eine Facette der Erscheinung Goethes beziehen. Statt ihn einseitig zu verklären spricht sich Hermand dafür aus, sich lieber den Fragen der gesellschaftlichen Relevanz des Dichters zu widmen, dessen Beiträge nicht unerheblich seien. Selbst die "Goethe-Gesellschaft", die sich der Pflege des kulturellen Erbes verpflichtet, sei, wie Hermand in einer Skizze ihrer Geschichte darlegt, zunehmend ins Indifferent-Affirmative ausgewichen, anstatt nach den Verdiensten von gesellschaftlicher Tragweite zu fragen.

Wenn Hermand auch nicht die linksliberale Gesinnung seiner Ausführungen verschleiern kann, tun sie seinen Ergebnissen keinen Abbruch und argumentieren

nicht ebenso einseitig wie die im Rahmen der kritisierten Idolisierung produzierten Goethe-Bilder nur unter geändertem ideologischen Vorzeichen. Hermand greift erste Bemühungen der Germanistik der frühen 70iger Jahre auf, an deren Thesenbildung er maßgeblich beteiligt war, um dem scheinbar versteinerten Goethe-Monument eine kontroverse Lesart zu unterziehen und seiner zur «Schimäre» (S. 139) verblaßten real-historischen Präsenz neue Vitalität zu schenken. Dabei gelingt ihm eine ausgewogene, nie ins Reduktionistische sich verflachende Sicht, die der bis in die Gegenwart anhaltenden Überschätzung des Dichters eine objektive Bewertung entgegenbringt und vor vorschnellen Schlußfolgerungen schützt. So versteht sich Hermands Studie als Plädoyer für eine «dialektisierende Optik» (S. 189), die Goethe nicht für beliebige weltanschauliche Konzeptionen vereinnahmt oder ihn in das Apolitisch-Universale, Allgemein-Menschliche oder Weltlos-Ästhetische entrückt, sondern eine kritische, differenzierte Perspektive auf Goethe als dichtenden Politiker entwickelt, der neben einer Reihe von dichterischen Verdiensten, wie der Sprachgewalt seiner frühen Werke, deren aufklärerischer Impetus, Goethes ökologische Einsichten oder seine Aversion gegen einen ins Pathologische gesteigerten Tätigkeitsdrang auch die negativen Züge seines Wirkens nicht unterschlägt, wie sein «undemokratisches Obrigkeitsdenken, seine damit verbundene Ablehnung aller revolutionären Bestrebungen, seine Geringschätzung der deutschen Jakobiner» oder «seine altersstarre Übereinstimmung mit der Metternichschen Restauration» (S. 12).

DANIEL RICHTER

JURA SOYFER, *Werkausgabe*, a cura di Horst Jarka, Wien-Frankfurt a.M., Deuticke, 2002, 4 voll. (I vol.: 303 p.; II vol.: 238 p.; III vol.: 372 p.; IV vol.: 359 p.), € 23,50 (1 vol.), € 74,90 (4 voll).

L'ultima edizione in quattro volumi delle opere di Jura Soyfer, che fa seguito al *Gesamtwerk* edito nel 1980 da Europaverlag e alla Paperback-Ausgabe del 1984, è ancora frutto dell'impegno indefettibile e appassionato di Horst Jarka al quale dobbiamo l'unica, avvincente monografia *Leben-Werke-Zeit* (1987) sull'autore. La pubblicazione di una nuova edizione è di solito occasione di rilettura, riconsiderazione critica e bilancio della ricezione di uno scrittore. Lo è in modo particolare per Jura Soyfer (Charkow 1912 - Buchenwald 1939), ucraino ebreo, viennese d'adozione dal 1920, poeta, cabarettista, drammaturgo, militante socialista, poi comunista che, erede delle ceneri absburgiche e dei bagliori della rivoluzione d'Ottobre, vive e registra creativamente — in un felice e fecondo connubio di artista e intellettuale — le potenzialità democratiche della prima Repubblica austriaca e la sua minacciosa involuzione fino all'accordo di Berchtesgaden del 1938. Soyfer è ancora considerato, fin dalla sua ufficiale scoperta negli anni Ottanta, il poeta dell' 'altra' Austria, quell'Austria sommersa, in realtà popolare, le cui manifestazioni risultano eccentriche al mito di un'attardata cultura mitteleuropea. Soyfer, attratto dalla vitalità dei teatri viennesi di periferia, scrive e recita al 'pianterreno' e non al 'primo piano' della cultura per mantenere sempre un rapporto stretto col pubblico, coinvolgendolo nella rappresentazione aggiornata di conflitti politico-sociali calati nella tradizione di Nestroy, Raimund, Horváth. L'opera di Soyfer, circa 150 liriche e

*songs*, una decina di testi teatrali, un romanzo non concluso, un graffiante *corpus* saggistico di genere politico, letterario e drammaturgico, copre un periodo di circa nove anni. Gli esordi in campo teatrale e giornalistico risalgono infatti al 1929, anno della morte di Hofmannsthal e del conferimento del Premio Nobel a Thomas Mann, quando milita nel gruppo studentesco degli "Achtzehner", collabora al "Politisches Kabarett", compone le prime liriche, i primi testi programmatici di drammaturgia: *Das politische Theater* e *Die Tendenzbühne und ihr Publikum*. Nel 1932 pubblica sulla «Arbeiterzeitung» i *reportages* dei suoi viaggi in Francia e in Germania, compone il primo testo teatrale *Christbaum der Menschheit*, una celebrazione proletaria del Natale, e frequenta le letture di Karl Kraus. Nel 1933, dopo l'esautoramento del Parlamento ad opera di Dollfuß, Soyfer scrive il ciclo agitprop *Wir klagen an* e l'anno seguente, che vede la costituzione del governo Schuschnigg, si avvicina alla Kommunistische Partei Österreichs, avvia la stesura del romanzo *So starb eine Partei* (rimasto allo stato di frammento), in cui si costruisce una cronaca politica dei fatti del febbraio 1934 analizzando le cause della sconfitta del partito socialdemocratico, e compone testi per il «Wiener Tag», *sketches*, *songs* e "Mittelstücke" per i piccoli teatri viennesi come "ABC" e "Literatur am Naschmarkt". Nel dicembre 1937 viene arrestato una prima volta. Rilasciato dopo tre mesi, è fermato dalla Gestapo il 13 marzo 1938 a poche centinaia di metri dal confine svizzero. Internato nel campo di concentramento di Dachau fino al settembre, è trasferito in quello di Buchenwald dove muore di tifo il 16 febbraio 1939 lasciando come testamento e testimonianza di resistenza e speranza il *Dachaulied*, la cui traduzione italiana di Franco Fortini fu pubblicata il 2 febbraio 1946 in un numero storico del «Politecnico». In questo intenso e convulso arco di vita l'opera letteraria e artistica di Soyfer si sviluppa e cresce con un respiro creativo alimentato dalla sorprendente combinazione di una matrice viennese popolare con un teatro cognitivo e dialettico di ascendenza brechtiana. La componente satirica nei confronti dell'austrofascismo che ne discende, e la sorprendente premonizione delle tragedie imminenti che le sue *pièces* trasmettono, rispondono all'intenzione di denunciare la verità ridendo e facendo ridere mediante il recupero e la rivitalizzazione di generi teatrali popolari, dalla Commedia dell'Arte allo "Stegreiftheater", ma rivendicando anche il carattere e lo scopo politici dell'arte drammatica, come scrive nell'articolo *Das politische Theater*:

> Das Bürgertum von heute fordert kategorisch: Politik gehört nicht auf die Bühne! Politik sei Inhalt des tristen Alltags. Die Bühne aber sei eine Stätte des hochgeistigen Kunstgenusses, der Erhebung aus den Wirren des Tages oder aber Quelle harmlosen Vergnügens. [...] Wie? Hat denn das Bürgertum selbst immer für das «unpolitische Theater» geschwärmt? Erinnern wir uns doch! Lessing, Schiller, der junge Goethe — sie machten die Bühne zur politischen Tribüne. Ihre Dramen waren flammende Proklamationen «in tyrannos», revolutionäre Manifeste der siegreichen Klasse, des Bürgertums. Seit jener Zeit hat aber die Bourgeoisie die Rolle gewechselt. [...] Ob das, was wir schaffen, Kunst ist oder nicht, das ist uns gleichgültig. Wir dienen nicht der Kunst, sondern der Propaganda. Mag sein, daß unsere Gesinnung, unsere ethische Kraft uns manches Mal künstlerischem Schaffen nahe bringt. (vol. III, p. 295)

Le *pièces* di Soyfer riflettono l'esperienza decisiva delle "Kleinkunstbühnen" che erano una specie di serbatoio dell'intelligenza e della resistenza degli scrittori di opposizione nell'industria culturale austrofascista e insieme l'unica espressione di critica sociale sul piano della satira e della parodia. Il teatro di Soyfer, graffiante e

giullaresco con le sue frivolezze, i lazzi, le *gags*, con la sua componente ludica e trasgressiva che si coniuga con la serietà e l'urgenza dell'assunto ideologico, ci porta pian piano sull'orlo dell'abisso. Le recensioni teatrali scritte per «Der Wiener Tag» ricostruiscono lucidamente la geografia dei teatri di Vienna, alternativi alla grande tradizione del "Burgtheater" e della "Staatsoper", rapportandola al diversificato panorama sociale di cui il centro e la periferia non costituiscono le uniche coordinate di riferimento. Nella recensione (1937) a *Die Unbekannte von Arras (L'inconnue d'Arras). Avangardistisches Theater im Hagenbund* del surrealista Armand Salacrou, che peraltro lascia tracce nell'opera di Soyfer, si critica la messinscena della compagnia di Ernst Rohner perché emblematica di una sperimentazione di forme drammatiche avviata da movimenti d'avanguardia considerati pure variazioni dell'espressionismo. Piú che su Salacrou l'interesse di Soyfer si concentra su Aragon, visto come il superatore del surrealismo perché si era rivolto «der ewigen Quelle aller Kunst: dem Volk, mit seinen tausendfältigen *lebendigen* Lebensproblemen» (vol. III, p. 310). Nell'articolo *Eine öffentliche Generalprobe zu "Figaros Hochzeit"* (1937) Soyfer riafferma con enfasi la necessità di avvicinare il popolo all'arte nella sua semplice eterna grandiosità, come alla musica mozartiana, non nel tempio della "Staatsoper" ma in una casa di istruzione popolare:

> In den Gegenden um die Volksheime herum steht es damit anders. Hier ist man nicht so unbelehrbar.
> Primitiv? Gewiß! Es war ein primitives Publikum in einem primitiven Theater. Und wer das Theater wirklich liebt, der weiß: wenn es nicht im prunkenden Gewande erscheint, sondern ärmlich, halbnackt — dann erst merkt man vollends, wie tief sein Zauber in uns steckt. (vol. III, p. 317)

Qui compare una parola-chiave del teatro di Soyfer, il concetto di 'magia drammatica', lo scenografico gioco illusionistico-fantastico di eredità raimundiana e nestroyana che dalla commedia popolare è trasposto nella commedia satirico-allegorica. L'allegoria non risponde piú al gusto di una vuota cornice di tradizione barocca, ma è parte integrante di una struttura compositiva i cui elementi, ereditati dal patrimonio popolare, sono rigenerati in funzione ludico-satirica. Il linguaggio è il veicolo espressivo del non-senso, dei *calambours*, della battuta umoristica che smascherano il pensiero negativo, le ottusità e le isterie di una società sull'orlo della catastrofe. Nel commosso ricordo *Vom lebendigen Nestroy*, tributato nel 1937 al commediografo nel settantacinquesimo anniversario della morte, si colgono i profondi legami con la tradizione viennese ma anche lo stretto nesso fra realismo illusionistico ed emancipazione sociale:

> Nestroy war es letzten Endes, der für das Wiener Volk und aus diesem Volk das Theater schöpfte, welches es nunmehr brauchte. Er war ein durch und durch moderner Mensch. In seiner eigenen Persönlichkeit lebten stürmisch alle Gegensätzlichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft. «Je tiefer ich in meinen Ideen das Senkblei auswerfe», sagt er einmal, «desto mehr finde ich in mir den Abgrund der Widersprüche». [...] Aber ob realistisch oder nicht: er sagte die Wahrheit, und zwar die seines Publikums. (vol. III, p. 303 s.)

Il patrimonio della cultura popolare austriaca, che Nestroy ha condensato e fissato nelle commedie e nelle farse, conserva per Soyfer la sua attualità innestandovi la contraddittorietà dell'epoca presente in violenta e drammatica trasformazione. Lo dimostra la *pièce Der Weltuntergang. "Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang..." (Zwischen Himmel und Erde)*, la cui cornice cosmica — con il prologo e l'epilogo

calati nella "Zauberdramatik" dei pianeti evocati a consulto dal sole per rimediare alla disarmonia della terra — richiama la farsa magica *Der böse Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* di Nestroy (1833), ma anche la tragedia *Die letzten Tage der Menschheit* (1918-1919) di Karl Kraus. La duplicità delle fonti giustifica e legittima il titolo apocalittico del testo che, rappresentato dal 6 maggio all'11 luglio 1936 nell'"ABC-cabaret", rifletteva i drammatici eventi culminati in quei giorni con gli accordi di Berchtesgaden fra Hitler e il cancelliere Schuschnigg.

L'allegoria della cometa Konrad, inviata dai pianeti per bonificare la terra dal parassita uomo facendola rientrare cosí nell'armonia celeste, è tragicomica quanto profetica rappresentazione dell'umanità di fronte alla catastrofe inevitabile della guerra. I trenta giorni di tempo che gli uomini hanno per tentare di salvare se stessi e la terra dall'impatto della cometa si consumano nella sottovalutazione del pericolo e nella convinzione che ognuno riuscirà in qualche modo a salvarsi e che a soccombere sarà sempre l'altro. Grottesca e irresponsabile appare la conversazione di due diplomatici incapaci di comprendere il corso della storia:

ERSTER DIPLOMAT: Die Welt geht in zwanzig Tagen unter. Sie werden zugeben, Sir, daß dem Ereignis der Charakter der Dringlichkeit nicht abgesprochen werden kann —
ZWEITER DIPLOMAT: Sie werden verstehen, Monsieur, daß unter dem Weltuntergang keinesfalls das europäische Gleichgewicht leiden darf.
ERSTER: Was wollen Sie also unternehmen?
ZWEITER: Nichts. Das ist immer das Sicherste. (vol. II, p. 76 s.)

La cometa non distruggerà la terra non perché gli uomini hanno saputo opporvi rimedio, ma perché, innamoratasi di lei, la risparmia disobbedendo agli ordini celesti. All'apoteosi dell'ordine nel walzer iniziale dei pianeti la cometa risponde con il *Lied der Erde*, canto d'amore e proiezione utopica che, pur animati dallo spirito nestroyano, esprimono la convinzione di Soyfer che la dialettica del negativo lascia intravedere barlumi di speranza. È una speranza che sembra dissolta in *Vineta. Die versunkene Stadt*, la città sommersa, con evidente riferimento a Vienna, Wien-eter, ma per estensione all'umanità. Utilizzando come fonti indirette la parabola kafkiana *Gib' auf* e *L'inconnue d'Arras* del già citato Salacrou, ma soprattutto le impressioni del viaggio ad Amburgo riportate nel 'reportage' *Kalte Schlote an der Nordsee*, l'opera teatrale è metafora satirica del processo di 'medievalizzazione' di Vienna nel regime austrofascista di Dolfuß-Schuschnigg. Il protagonista, il palombaro Jonny, scendendo in profondità fino a raggiungere la città sommersa, fa l'esperienza della non vita, vive fra morti che si credono vivi, perché Vineta è una città morta, ma gli abitanti non lo sanno. Jonny, pur facendo carriera e diventando lui stesso senatore, non si integra nella morta società di Vineta perché lo anima ancora la volontà di riportare alla vita i suoi abitanti. Al suo grido finale, che dovrebbe scuotere i vinetesi, «Ihr alle [...] hört! Vineta, eure Welt ist tot!» segue il risveglio dall'incubo, dal quale trarre insegnamento nella percezione del pericolo:

Ich hab viel nachgedacht über das, was man lernen kann aus der Geschichte. Freilich, hab ich oft gedacht, es gibt in der Wirklichkeit keine Stadt in der Welt, die so ist wie dieses Vineta. Aber wenn einmal eine Sturzflut kommt, ein großer Krieg, eine große Barbarei, ob da nicht die ganze Welt zu Vineta wird? (vol. II, p. 213)

Pur nella premonizione del precipitare degli eventi, dettata da una lucida registrazione dell'involuzione di una socialdemocrazia imprevidente e strategicamente

miope, affiora il messaggio utopico, qui non piú delegato a un astro come in *Der Weltuntergang* per l'incapacità degli uomini di formularlo, ma attraverso il marinaio Jonny. È un messaggio costruito sulla opzione fra vita e morte, dignità e disumanità, fra civiltà e violenza, fra libertà e totalitarismo, e basato prima di tutto sul diritto alla vita, come Jonny cerca di spiegare al prigioniero vinetese cui vuol concedere la libertà:

Hör mir jetzt zu, Mensch! Es gibt eine Welt, die anders ist. Dort wechseln Tag und Nacht, und es wird Frühling und Winter und wieder Frühling; Stürme ziehen, Sonne scheint; Korn wird gesät, geerntet und neu gesät — ohne Ende. Menschen werden geboren, wachsen wie das Korn. Weil sie ein unruhiges Herz mitgekriegt haben, müssen sie lieben und hassen, solange sie da sind, und sie werden alt und sterben. Und neue Menschen werden geboren zum Hassen, zum Lieben, zum Altwerden, zum Sterben — ohne Ende. Und dies alles hat keinen anderen Sinn als sich selbst. Aber das ist ein großer Sinn, denn er heißt: Leben. (vol. II, p. 211)

Horst Jarka, a conclusione della sua monografia, sottolinea l'attualità di Soyfer, estrapolando il suo teatro-documento degli anni Trenta, da cogliere nella capacità di rappresentare la ricchezza contraddittoria della realtà mediante una drammaturgia satirico-demistificatrice. Nonostante la tenace attività della "Jura-Soyfer-Gesellschaft", la sua sempre aggiornata pagina web, gli arrangiamenti musicali, i numerosi convegni internazionali e l'edizione del *Gesamtwerk*, Soyfer stenta a farsi conoscere, soprattutto in Italia dove non si è ancora riusciti a pubblicare i suoi testi teatrali. La nuova edizione, che può costituire un incentivo in proposito, si distingue per l'articolazione dei quattro volumi in base ai generi, pur rispecchiando l'impostazione del *Gesamtwerk*. Di questo viene fra l'altro riproposto l'ampio corredo di note. La novità, che arricchisce la produzione letteraria di Soyfer, è la pubblicazione nel I volume, contenente la lirica, degli *Scherzgedichte*, *100 Worte Botanik* e *Was erhoffen Sie von der neuen Saison?* conservate dall'amico Bil Spira, cui dobbiamo i famosi disegni-ritratto dello scrittore. Ma l'aspetto piú innovativo è l'edizione completa nel IV volume, *Sturmzeit*, delle lettere composte fra il 1931 e il 1939 e pubblicate a parte nel 1991 dal "Verlag für Gesellschaftskritik". Come rileva Jarka nell'introduzione, le lettere costituiscono una parte essenziale dell'opera letteraria di Soyfer, confermano la sua «schiettezza naturale e la sua voglia di vivere», sono testimonianza di tensioni, emozioni e affetti personali, ma anche contributi incisivi sulla situazione presente. Anche nelle ultime lettere inviate dai campi di concentramento di Dachau e di Buchenwald, Soyfer dà prova di un coraggio sempre sostenuto dalla fiducia nella vita. Infatti solo accettando la vita si può costruire una nuova umanità, ma senza umanità è difficile preservare la vita da chi vuole violarla. Proprio in questa tensione morale, nell'appassionata difesa di valori civili, nella denuncia recitata e cantata dei mali della storia deve essere cercata una risposta al perché dell'attualità di Soyfer, che nel *Lied des einfachen Menschen* indicava non soluzioni ma una via per trovarle:

Menschen sind wir einst vielleicht gewesen / Oder werden's eines Tages sein, / Wenn wir gründlich von all dem genesen. / Aber sind wir heute Menschen? Nein! // [...] Wir sind das schlecht entworfne Skizzenbild / Des Menschen, den es erst zu zeichnen gilt. / Ein armer Vorklang nur zum großen Lied. / Ihr nennt uns Menschen? Wartet noch damit! (vol. I, p. 209)

FABRIZIO CAMBI

*Hanno collaborato*

ENRICO BERNARD
I-00135 Roma – via Maria Giudice, 37

FABRIZIO CAMBI
Università degli Studi di Trento
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
I-38100 Trento – via Santa Croce, 65

ANNA FATTORI
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Studi Filologici, Linguistici e Letterari
I-00133 Roma – via Columbia, 1

ULRICH GAIER
Fachbereich Literaturwissenschaft
Universität Konstanz
D-78457 Konstanz – Postfach 162

JEAN-FRANÇOIS GOUBET
Institut Universitarie de Formation des Maîtres du Nord/Pas-de-Calais
Centre IUF de Douai
F-59508 Douai Cedex – 161, rue d'Esquerchin – BP 80827

REINHOLD GRIMM
(USA) Riverside, CA 92506 – 6315 Glen Aire Avenue

ANDREA LANDOLFI
Università degli Studi di Siena
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura
I-53100 Siena – via Roma, 47

MAURIZIO PIRRO
Università degli Studi di Bari
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Dipartimento di Lingue, Letterature e Tradizioni Culturali Anglo-Germaniche
I-70122 Bari – via Garruba, 6/b

STEFANO POGGI
Università degli Studi di Firenze
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Filosofia
I-50139 Firenze – via Bolognese, 52

DANIEL RICHTER
Dottorato di Ricerca Internazionale in Germanistica – Studi Italo Tedeschi
Università degli Studi di Firenze e di Bonn
Dipartimento di Filologia Moderna
I-50129 Firenze – via Santa Reparata, 93

MARCO RISPOLI
I-30125 Venezia – San Polo, 2827

SABINE RÖHR
Faculty of Philosophy and Religion
New Jersey City University
(USA) New Jersey City, NJ 07305 – 2039 Kennedy Boulevard

VIOLETTA L. WAIBEL
Institut für Philosophie
Universität Wien
A-1010 Wien – Universitätsstr., 7

# «STUDI GERMANICI»

(NUOVA SERIE)



«STUDI GERMANICI» è la prima rivista italiana specializzata nel campo germanistico. Fondata nel 1935 come organo dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, ha ospitato contributi di studiosi insigni come Carlo Antoni, Delio Cantimori, Giuseppe Gabetti e Ladislao Mittner. Sospesa alla fine della guerra, ha ripreso le pubblicazioni nel 1963 in fascicoli quadrimestrali che contengono il meglio della produzione germanistica italiana accanto a saggi e contributi dei piú prestigiosi studiosi stranieri. Il prezzo dell'abbonamento annuo è di € 46,50, quello del fascicolo ordinario di € 15,50.

*«STUDI GERMANICI» ist die erste italienische Zeitschrift auf dem Gebiet der Germanistik. Gegründet 1935 als Organ des Istituto Italiano di Studi Germanici, publizierte Beiträge von Wissenschaftlern wie Carlo Antoni, Delio Cantimori, Giuseppe Gabetti und Ladislao Mittner. Mit Ende des Krieges wurde die Publikation eingestellt; ab 1963 erscheint «Studi Germanici» erneut als Vierteljahrsschrift und enthält das Beste aus der italienischen Germanistik sowie Beiträge namhafter ausländischer Wissenschaftler. Der Preis des Jahresabonnements beträgt € 46,50, das Einzelheft kostet € 15,50.*