

studi germanici

(nuova serie) Anno XLII, 1, 2004

[Faint, illegible text, likely a table of contents or list of articles]

Studi Germanici

(nuova serie) Anno XXII, I, 2004

Direttore Responsabile: PAOLO CHIARINI

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

© Copyright by Istituto Italiano di Studi Germanici - Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

sommario

p.

- 7 NORBERT MILLER, *Die Verschollenen. Zum römischen Aufenthalt Maler Müllers und Wilhelm Waiblingers*
- 65 REINHOLD GRIMM, *Günter Kunerts spätes Italiengedicht: Einige Hinweise samt Übertragung ins Englische*
- 79 EMILIA DI ROCCO, *Christoph Ransmayr sulle tracce di Ovidio: il viaggio di Cotta nel mondo di Fama*
- 105 MAURIZIO PIRRO, *Note sulla lirica di Durs Grünbein*

note – rassegne – profili

- 121 MARGHERITA VERSARI, *“L'Albatros” di Baudelaire nella traduzione di Stefan George. Un manifesto poetologico*
- 133 FLAVIA ARZENI, *«Dieser herbe Rausch der Fremde»: Rose Ausländer und New York*
- 147 KOEN VANHAEGENDOREN, *Kritische Notizen zur Deutung des Realismus in Ingeborg Bachmanns “Zikaden”*
- 153 BRUNO BERNI, *Dal frammento del racconto al mosaico del romanzo: la narrativa di Peer Hultberg*

recensioni

- 161 ARNOUT HELLEMANS HOOFT, *Een naekt beeldt op een marmore matras seer schoon. Het dagboek van een 'grand tour' (1649-1651)*, a cura di E.M. Grabowsky e P.J. Verkrüysse (JAN HENDRIK METER)
- 166 *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, a cura di Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt e Wolfgang Riedel (MAURIZIO PIRRO)
- 174 ANDREA MECACCI, *Hölderlin e i Greci* (ANNA MARIA LOSSI)
- 179 GIULIO SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale* (MAURO PONZI)

DIE VERSCHOLLENEN.
ZUM RÖMISCHEN AUFENTHALT MALER MÜLLERS
UND WILHELM WAIBLINGERS *

von NORBERT MILLER

Zu den Orten in Rom, die ich nach Möglichkeit bei jedem Aufenthalt in der Stadt aufsuche, gehören auch zwei, an die sich deutsche Dichter-Reminiszenzen knüpfen lassen: der Winkel, in dem Wilhelm Waiblinger die letzten Monate vor seinem Tod verbracht hat, *Via del Mascherone* 63 gleich hinter dem Palazzo Farnese, nahe dem Tiber, und das Grab mit seiner schönen, strengen Inschrift, das 1856 der gestürzte König Ludwig von Bayern seinem Hofmaler Friedrich Müller in einer Kapelle von S. Andrea delle Fratte errichten ließ. Nur eine Inschrift erinnert noch an den in seiner Existenz so zerrissenen Romantiker, der draußen auf dem protestantischen Friedhof — «Cestius' Denkmal vorbei, leise zum Orcus hinab» — eine Art Ruhe des Vergessens gefunden hat. Ich habe nie gesehen, daß einer der am Tiber entlang Gehenden den Blick gehoben hätte, um den Hinweis auf die lange zerstörte Wohnung des lange vergessenen Dichters zu lesen. Und auch der Denkstein für den Maler Müller zieht, trotz würdigerer Umgebung nahe dem Grabmonument der von ihm so verehrten Angelika Kauffmann, nicht die Aufmerksamkeit der Besucher von S. Andrea auf sich, die dorthin um Francesco Borrominis oder Gian Lorenzo Berninis willen pilgern. Verschollen zu sein — Müller und Waiblinger teilen das Schicksal vieler in Rom zugrunde gegangener Künstler. Was sie — auf eine zugegebenermaßen unklare Weise — miteinander verbindet, ist ihr außergewöhnliches, durch Werke früh ausgewiesenes und anerkanntes Talent, das sich in dieser Metropole der Kunst und in hesperischer Landschaft zur Vollkommenheit entfalten sollte. Italien war das Zauberwort für ihre Zukunft. Die Wünsche und Hoffnungen gleichgesinnter Freunde begleiteten den einen, die ängstliche und heimliche Sympathie einer verstörten Umge-

* Vorabdruck des Referates, gehalten anlässlich der internationalen Tagung "Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780-1820" (Istituto Italiano di Studi Germanici, Rom, 17.-20. Oktober 2002). Dieser Beitrag, sowie die anderen Vorträge, wird im gleichnamigen Sammelband der Stiftung für Romantikforschung erscheinen.

bung folgten dem anderen in die ewige Stadt. Die spätere Rückkehr in den beschränkten Kreis der Gewöhnlichkeit war einmal als Rehabilitation und Wiederherstellung *in integrum* gedacht, das andere Mal als Triumph, als Versöhnung von klassischem und deutschem Geist, als leuchtende Gründungsurkunde einer deutsch-römischen Zukunft. Vom Maler Müller, der in Rom mit großen Erwartungen empfangen wurde und der für einige Jahre eine nicht unumstrittene, aber doch unter den Kennern von Rang und Einfluß eine das Urteil herausfordernde Rolle gespielt hat, blieb schon aus den ersten Jahren kaum eine Spur zurück. Lobende Erwähnungen einer Ausstellung seines ersten Gemäldes "Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel um die Leiche Mosis" — in der Villa Medici während des Septembers 1781 gezeigt und im «*Diario romano*» besprochen, — ein paar Briefzeugnisse über das künstlerische Schaffen aus dieser Zeit, dazu eine Handvoll Erinnerungen in späteren Äußerungen des Künstlers — das ist nahezu alles, was wir an Dokumenten über diese so glänzend begonnene Karriere besitzen. Von den wenigen Skizzen und Entwürfen des Dichters Müller kam in der gleichen Zeit nur die umfangreiche Idylle *Der Faun Molon* zu einem Abschluß, die freilich noch in der Heimat begonnen wurde und deren Schlußkapitel dort bereits 1775 erschienen war. Das Verstummen des Literaten, der doch weitgespannte Dramenpläne mit sich herumtrug, war freilich kein Wunder, da Müller jetzt auf Jahre hinaus der Dichtkunst abgeschworen hatte, um den Ruhm als Historienmaler zu suchen. Erst langsam, dann aber in strenger Abgrenzung von seiner täglichen Umgebung, sinnierte er an den einst so leichthin entworfenen deutschen Plänen: der Fortsetzung des *Faust* und der *Genoveva*. Unter schwierigen, oft erbärmlichen Verhältnissen hatte Müller seine Existenz zu fristen. Das unregelmäßig, wenn überhaupt einlaufende Gehalt reichte kaum aus, um für die ins Monumentale geplanten Gemälde Leinwand und Farben zu kaufen. Zu viel, um das römische Abenteuer früh, rechtzeitig, überhaupt abzubrechen, zu wenig, um in der Stadt sein Ansehen zu wahren, hielt ihn das unwillig gewährte Geld über den kritischen Punkt hinaus in der ewigen Stadt fest. Auch die glücklicheren Jahre einer Künstlerfreundschaft mit dem jungen bayrischen Kronprinzen und König hellten nur vorübergehend das Schicksal des Außenseiters auf. Die Vergeblichkeit seines Kampfs gegen die *Fortuna* hatte Maler Müller sich wohl schon bei der schweren Erkrankung im ersten Jahr eingestanden, die ihn zur Konversion, damit aber auch in Widerspruch zu seinen deutschen Geldgebern geführt hatte. Jedenfalls zog er später die unglückliche Konstellation über seinem

Erdenwallen zur Erklärung heran, warum ein so hohes und lauterer Streben zu nichts geführt habe. Das Leben hatte, in allen Mißhelligkeiten und Glücksmomenten, für das gescheiterte Streben einzustehen.

Zwei Jahre erst war Müller tot, am Ende in Bürgerlichkeit und Fürstengunst einigermaßen geborgen, als Wilhelm Waiblinger als Flüchtiger nach Rom kam. Auch er hatte seine Laufbahn glänzend begonnen, ehe er im Künstlerübermut — als wäre der Titel seines Romans *Phaëton* prophetisch auf seine Tübinger Stiftszeit zu beziehen! — und durch Liebeswirren, die in seiner Umgebung zu gespenstischen Katastrophen ausgeartet waren, rettungslos aus der Gesellschaft verstoßen wurde. Keiner der Freunde, schon gar nicht der immer zögerliche Eduard Mörike, hatte gewagt, zu ihm zu stehen. Der Weg in den Süden war für den Zwanzigjährigen zunächst nur Flucht in den Tod. Dann suchte er in Rom und Latium, von Schwermut bedroht, nach einem Ausweg aus seinem Unglück und zugleich nach einem Überleben als freier Schriftsteller. War Friedrich Müller auch in seinen tätigsten Schaffenszeiten ein an die Künstlernaturen aus E.T.A. Hoffmanns Novellen gemahnender Zauderer, der seine Gemälde und Dichtungen an der idealen Vorstellung in seinem Kopf zerschellen ließ, so schrieb Waiblinger in den drei Jahren, die ihm blieben, ohne Unterlaß. Gedichte, Erzählungen, Versnovellen, Reiseberichte, Aufzeichnungen, Polemiken und Briefe werden mit fliegender Feder zu Papier gebracht, oft während der hastig unternommenen Wanderungen, oft abends an Schanktischen und in elenden Quartieren. Er hat für seine Wanderjahre in Italien einen Plan: er will die Eigenart der Landschaft und des Nationalcharakters der Italiener, er will den Zusammenhang von Natur und Geschichte sachlich, das heißt: aus der beobachteten Wirklichkeit heraus erfassen, und er will zugleich Hesperien als Erlebnisraum um seine verwundete Seele arrangieren. Halb drängt es ihn zur besonnenen Schilderkunst des späteren Ferdinand Gregorovius hin, halb empfindet er sich mit Childe Harold als wahlverwandt. Rom ist die Folie, vor der sich ein zur Wirkungslosigkeit verurteiltes Schaffen aus dem umgrenzten Widerspruch zu entfalten sucht¹.

¹ Daß wir heute über beide Künstler auf gesicherter Grundlage sprechen können — und sei es wie hier, vortragsbedingt, in knappen Anmerkungen zu Einzelzügen des Werks — verdanken wir dem selbstlosen Einsatz weniger Forscher, die in den letzten Jahrzehnten das Material vor dem Vergessen bewahrt, kritisch nachgeprüfte Ausgaben vorgelegt und Briefe wie Schriften von den Verstümmelungen und Eingriffen der zeitgenössischen und späteren Bearbeiter gerettet haben. Bei Friedrich Müller war es vor allem Wolfgang Schlegel, der sich unermüdlich für die Sammlung und Herausgabe des Malers wie des Schriftstellers eingesetzt hat. Das Lebensbild des Maler Müller, das er 1986 dem Band *Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler*, hrsg. von I. Sattel Bernardini und

I

Aber sein innerer Trieb hat ihn jetzt zur historischen Malerei hingeleitet, und seit einiger Zeit arbeitet er in dem hiesigen, vortrefflichen Antikensaal unermüdet, um die Meisterstücke des alten Griechenlands und Roms innig zu studieren. Was hat unser Vaterland nicht von einem Manne in der Kunst zu erwarten, der seinen Geist durch so erhabene Werke echter Poesie so früh zum Großen und Erhabenen

W. Schlegel, Landau 1986, vorangestellt hat, Frucht langjähriger Studien zu einem weit umfangreicher geplanten Buch, war die erste aus den Quellen erarbeitete Darstellung, die den weiteren Plänen den Anstoß gaben. Neben ihm und dann an seine Stelle bei dem ehrgeizigen Unterfangen einer kritischen Ausgabe — FRIEDRICH MÜLLER, GENANNT MALER MÜLLER, *Werke und Briefe*, hrsg. von R. Paulus und G. Sauder, Heidelberg 1996 ff. — traten Rolf Paulus und Gerhard Sauder, die bisher zwei wichtige, nie vorher erschlossene Werkkomplexe edierten. Als erstes gab Ulrike Leuschner aus dem im Frankfurter Freien Hochstift aufbewahrten, römischen Nachlaß des Dichters und Malers den *Dramatisirten Faust* heraus (2 Bde., Heidelberg 1996), wobei die Anlage des Kommentars von ihr als Paradigma für den kritischen Umgang mit kleineren Autoren vorgestellt wurde, und zwei Jahre danach wurde vom Hauptherausgeber Sander der *Briefwechsel* mustergültig erschlossen (4 Teile, darunter zwei Teile mit dem den Gegenstand erschöpfenden Kommentar). Ergänzend tritt dazu jetzt die von R. Paulus und E. Faul herausgegebene *Maler-Müller-Bibliographie* (Heidelberg 2000). Weitere Werkkomplexe sind in Vorbereitung, so daß damit zu rechnen ist, auch für die Gedichte, Dramen, Kunstschriften werde es demnächst eine zuverlässige Grundlage geben. Einzig die *Idyllen* lagen bisher in einer brauchbaren Edition vor: MAHLER MÜLLER, *Idyllen*. Vollständige Ausgabe in drei Bänden unter Benutzung des handschriftlichen Nachlasses herausgegeben und eingeleitet von O. Heuer (Leipzig 1914). Für das malerische, zeichnerische und druckgraphische Werk Friedrich Müllers hat früh schon Ingrid Sattel Bernardini allen erdenklichen Fleiß und allen Scharfsinn aufgewandt, um das unselig-heroische Unterfangen eines kritischen Werkkatalogs der künstlerischen Hinterlassenschaft Müllers zu erstellen. Am heutigen Kenntnisstand ist ja der Überreichtum des Frankfurter Materials an Zeichnungen, das sich jeder simplen Zuschreibung und Zeitordnung widersetzt, ebenso irritierend für den Benutzer wie das nahezu vollständige Fehlen der malerischen Hinterlassenschaft. Bis heute ist es nur in wenigen, für das Ganze nicht ausschlaggebenden Fällen gelungen, den Bestand zu ergänzen, den Ingrid Sattel Bernardini in ihrem Werkverzeichnis zusammengetragen und durch einen ausgezeichneten Kommentar erschlossen hat (vgl. *Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler*, a.a.O., S. 71 und S. 461). Ihren Forschungen bin ich in meinen Überlegungen zu Maler Müllers römischen Kunstübungen tief verpflichtet. Sie in Rom zu treffen und mit ihr die Chancen zu erörtern, die großen Bilder doch noch aufzuspüren, gehörte für mich zu den glücklichsten Begegnungen der Tagung. — Bei Wilhelm Waiblinger tritt an die Stelle dieser vielen Namen nur ein einziger: Hans Königer hat in jahrzehntelanger Arbeit für die Deutsche Schillergesellschaft mit beispielloser Forschungsintensität die *Werke und Briefe* herausgegeben (W. WAIBLINGER, *Werke und Briefe*, 5 Bde. in 6, hrsg. von H. Königer, Stuttgart 1980 ff.). Der erste Band mit den Gedichten kam bei dem willkürlichen Umgang früherer Herausgeber, darunter Eduard Mörike, mit den Texten, einer Entdeckung des Dichters gleich, aber auch die Sammlungen der erzählenden Schriften in Vers und Prosa, der hier vor allem behandelten *Reisebilder aus Italien* (Bd. 4) und der in zwei Teilbände aufgelösten *Briefe* erschloß literarisches Neuland. Hans Königer hat seine textkritische und kommentierte Ausgabe später um die zwei Bände *Tagebücher* ergänzt, die aber für die italienischen Jahre nicht von Bedeutung sind — Die Anmerkungen beschränkten sich weitgehend auf Zitat- und Quellenhinweise.

gebildet, und nun mit allem diesen ausgerüstet sein künftiges Leben ganz der Kunst zu widmen gedenkt [...]

heißt es in einer von Freundeshand stammenden Notiz aus den «Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit» über den jungen, von allen Seiten bewunderten und geliebten Kreuznacher Maler und Dichter Friedrich Müller, der seit ein paar Jahren in Mannheim an dem in Europa glänzenden Hof des Kurfürsten Karl Theodor reüssierte². Schon in der Residenz Christians IV. in Zweibrücken hatte der begabte Zeichner sich, noch keine siebzehn Jahre alt, einiges Ansehen erworben, das er durch die Leichtigkeit, mit der er Verse und idyllische Erzählungen zu improvisieren wußte, durch seine Schlagfertigkeit und seine Redegewandtheit noch zu vermehren wußte. Schon hier war er das zwischen den Künsten mühelos wechselnde Wunderkind, das von der Natur überschwänglich bedachte Genie. Nach einem unliebsamen Zwischenfall, der ihn aus Zweibrücken vertrieb, konnten sich in der nach Frankreich ausgerichteten, kosmopolitischen Atmosphäre des Mannheimer Musenhofs seine Talente frei entfalten. Der Kurfürst behandelte ihn wohlwollend, der Schauspielintendant Heribert von Dalberg wurde sein Gönner, mit Otto von Gemmingen und Lessing schloß er Freundschaft. Im Januar 1775 hatte er Goethe zuerst getroffen und durch ihn mit den oberrheinischen und Darmstädter Zirkeln Bekanntschaft gemacht, Johann Heinrich Merck — wenig später sein grimmigster Kritiker —, Lenz, Klinger und vor allem Heinrich Leopold Wagner waren von ihm und von den Dichtungen, die in spielerischer Fülle neben seinen von den Kennern hochgeschätzten Radierungen ans Licht traten, zur Begeisterung hingerissen³. In den vier Jahren entstanden die meisten seiner Lieder, seiner Idyllen und Prosa-Rhapsodien, dem Keim nach auch alle großen dramatischen Stoffe, die ihn später nach Rom begleiten sollten: die Volksbuchdramen um den Doktor Faust und die Gräfin Genoveva, dazu kraftgenialisch aufgefaßte Mythen der Alten, für die seine opernhafte *Niobe* nur ein erstes Beispiel darstellen sollte (sie war im übrigen gewissermaßen exterritorial entworfen, vor den Kopien der Niobe und ihrer Kinder im Mannheimer Antikensaal, eine erste Probe dessen, was der inzwischen Achtundzwanzigjährige vor den römischen Kunstwundern malend und schreibend zu gestalten hoffte). 1778 stand dieser andere Götterlieblich-

² Zitiert nach O. HEUER, *Einleitung* zu MAHLER MÜLLER, *Idyllen* (Anm. 1), Bd. 1, S. XVII.

³ Vgl. G. SAUDER, *Maler Müller und Goethe*, in «Maler-Müller-Almanach», 6 (1999), S. 27 ff.

dieser zweite Goethe, vor der Welt ausgewiesen durch unbestreitbar eigenständige und gültige Zeugnisse seines Könnens, an einer entscheidenden Wendung seiner Entwicklung. Mit Talentproben konnte er sich nicht mehr zufriedengeben. Der Lebensplan hatte sich nach höheren, mit Entschlossenheit zu verfolgenden Aufgaben zu organisieren. Das angestrenzte Studium der griechischen und römischen Bildwerke im Mannheimer Antikensaal und die Ausarbeitung eines mythologischen Schauspiels in Versen zeigten den Künstler, der sich so entschieden selbst als Maler Müller erklärte, auf diesem bewußt eingeschlagenen Weg, sich aus der Begrenztheit seiner Anfänge zu lösen und in der Nachahmung der griechischen Werke und der neueren Meister, wie das Winckelmann gefordert hatte, groß und, womöglich, unnachahmlich zu werden.

Als ob es ihn keine Anstrengung kostete, hatte seinerzeit der Zwanzigjährige in seinen Zeichnungen und Radierungen das Rokoko hinter sich gelassen und auch zu den niederländischen Tier- und Landschaftsmalern selbstbewußte Distanz gewonnen (Abb. 1 und 2). In der reich mit grauen, grünen und braunen Lavierungen kolorierten Federzeichnung einer Landschaft mit Rinderherde (aus dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main), signiert und auf 1774 datiert, sind die Reminiszenzen an Salvator Rosas erhabene Fels-Szenerien mitsamt den fliehenden Banditen verschwunden, die z.B. für das Dresdner Blatt — eine braunlavierte Federzeichnung aus dem Kupferstichkabinett — charakteristisch waren. Die am Ufer des Gießbachs grasenden Kühe und Kälber, jedes Tier für sich charakteristisch behandelt, verbreiten Mittagsstille über Baum und Strauch. Liebevoller Beobachtung und kecke Strichführung heben sich hier nicht wechselseitig auf (wie noch in manchen Werken der Zweibrücker Anfänge), sie ergänzen sich im Selbstvertrauen des Künstlers⁴. Niemand unter seinen Altergenossen hat wie er Pferde, Kühe und Schafe zu zeichnen gewußt, so als sei der poetische Geist des Aelbert Cuyt und des Paulus Potter über ihn gekommen. Die beiden 1775 radierten Blätter, die der Kupferstecher und Händler Gottfried Hess 1775 in Paris zum Kauf anbot, ziehen die Summe aus Maler Müllers frühem Umgang mit der Malerei: Wie in den frühesten Radierungen sind Hirt und Herde eng aufeinander bezogen, beide ganz eingehüllt in die träge Ruhe des beschworenen Naturausschnitts. Nur ist jetzt der Über-

⁴ *Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler* (Anm. 1), Z. 9 im Vergleich zu Z. 6, aber auch zu zwei so virtuoson Radierungen wie R. 8: "Landschaft mit Hirt und Herde" (1768) und R. 9: "Nächtlicher Raubüberfall in felsiger Landschaft" (1769), diese in besonders effektvoller Nachahmung Salvator Rosas und Castigliones (G. = Gemälde; Z. = Zeichnung; R. = Radierung, in der Anlage dieses kritischen Katalogs).

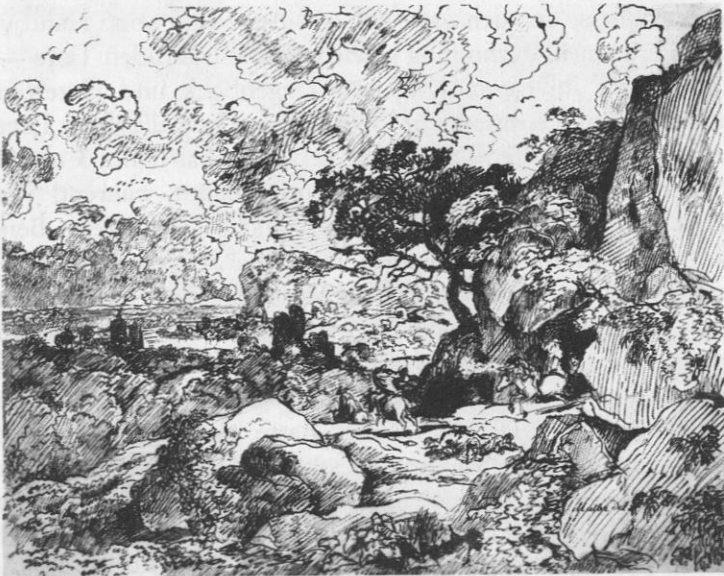


Abb. 1: Friedrich Müller, *Landschaft mit Räubern*, um 1770; Federzeichnung in Braun, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.



Abb. 2: Friedrich Müller, *Landschaft mit Rinderherde*, unten links bezeichnet: F. Müller inv. 1774; Feder in Braun mit braunen, grünen und grauen Lavierungen, Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut.

mut des Zeichners, der sich ganz auf sein Auge und seine Hand verläßt, einer raffinierteren Bilderfindung gewichen. Die lagernden Tiere — Stier, Ziege und Schaf im einen, Kuh und Ziegenbock und Hüterhund im andern Blatt — sind sorgsam zur Gruppe geordnet, die ihren Lagerplatz in einer halb verzauberten Landschaft gefunden hat (Abb. 3 und 4). Die rastenden Hirten sind in den Hintergrund gebannt, während Stier und Kuh ruhig über Pans Stunde herrschen. Manche Züge, die an Benedetto Castiglione und an Giovanni Battista Tiepolos "Scherzi di fantasia" erinnern, mögen auf das Konto des Pariser Stechers gehen. Die Verwandlung der Genre-Szene in eine vorromantische Idylle bleibt dagegen, wie in den Zeichnungen der gleichen Zeit (so im "Schalmei blasenden Hirten" von 1776), Eigentum dieses einzigartig begabten Naturbeobachters und Naturzeichners⁵. Der Dichter Müller hatte gleichzeitig die anmutig-elegante Schäferdichtung Salomon Gessners durch seine Idyllen in eine vom Gefühl beglaubigte Anschauungsform menschlicher Ursituationen verwandelt. In den am klassischen Vorbild der Griechen geschulten Dichtungen *Bacchidon und Milon*, *Der Faun* (beide 1774) und *Der Satyr Mopsus* (1775) fast noch ergreifender, bestürzender als in den kräftig gezeichneten Stücken aus dem Pfälzer Landleben wie der *Schaf-Schur* (ebenfalls 1775). Goethes Forderung nach lebhafter Handlung und wahrer Naturempfindung in der Idylle (in seiner Besprechung der Gessnerschen Idyllen in den «Frankfurter Gelehrten Anzeigen») war da wie selbstverständlich erfüllt⁶. Und der Naturton in den Liedern und Balladen, die unbekümmert waltende Panorama-Phantasie, die aus den volkstümlichen Stoffen den ganzen Wunderkasten der Historie zu kräftigstem Leben erwecken konnte — alle diese durch Werke eingelösten Versprechungen enthielten das höhere Versprechen, der Übergang aus der engeren Heimat in den Rheingegenden nach Rom als dem einzigartigen Pilgerort jedes zu Großem berufenen Künstlers werde in Friedrich Müller die mächtigsten Wirkkräfte freisetzen, um die höchsten künstlerischen Ziele in seiner Doppelbegabung zu erreichen:

Was hat unser Vaterland nicht von einem Manne in der Kunst zu erwarten, der seinen Geist durch so erhabene Werke echter Poesie so früh zum Großen und Erhabenen gebildet, und nun mit allem diesen ausgerüstet sein künftiges Leben ganz der Kunst zu widmen gedenkt⁷.

⁵ Ebd., R. 18 und 19.

⁶ Vgl. J.W. GOETHE, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* ("Münchner Ausgabe"), hrsg. von K. Richter u.a., München 1985 ff.; Bd. 1.2, *Der junge Goethe 1757-1775*, hrsg. von G. Sauder, München 1987, S. 346 ff.

⁷ Vgl. Anm. 2.



Abb. 3: Friedrich Müller, *Idylle mit schlummerndem Hirt, Ziege und Schaf*, bezeichnet unterhalb der Einfassungslinie rechts: *Friderich Müller f. a Mannheim A° 1775*, Radierung von dem in Paris tätigen Kupferstecher und Händler Gottlieb Hess, Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum.



Abb. 4: Friedrich Müller, *Idylle mit Hirt, Kuh, Ziegenbock und Hund*, bezeichnet unterhalb der Einfassungslinie Mitte: *Friderich Müller f. a Mannheim A° 1775*, Radierung von dem in Paris tätigen Kupferstecher und Händler Gottlieb Hess, Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum.

Die Freunde waren — das hier wiederholte Zitat spricht es unumwunden aus — von Maler Müllers künstlerischer Sendung überzeugt. Im Wettstreit mit Raffael, Michelangelo, Guido Reni werde er, als *Dichter* tief in die Geheimnisse des Erhabenen eingeweiht, seinen Geist jetzt ganz auf die Historien- und Landschaftsmalerei verlegen. Als *Maler* war es, daß er mit einem Gehalt seines Kurfürstlichen Dienstherrn und mit einem ergänzenden Stipendium, an dem sich auch der Weimarer Hof und Goethe zur Person beteiligten, 1778 für einen Studienaufenthalt nach Rom ging. Von dort ist Müller bekanntlich nie mehr in die deutschsprachige Welt zurückgekehrt. Ein Koffer mit Zeichnungen und Manuskripten blieb, als Pfand oder Talisman, in der Obhut seines Verlegers Schwan zurück: Die Italienreise sollte durch dichterische Pläne und durch die zahlreichen Zeugnisse seiner früheren Landschafts- und Tierzeichnungen nicht behindert werden. Von allem Ungedruckten scheint er beinahe nur das Manuskript des noch unabgeschlossenen Idyllen-Romans zur Fertigstellung in die südlichen Gefilde mitgenommen zu haben⁸. Nur der schmerzliche, fast tragische Schluß dieses eigenwilligen Capriccios war im Herbst 1774 in der «Schreibtafel» erschienen als eine für sich stehende Idylle, die damals sehr bewundert wurde. Mußten nicht im hellen Ambiente der Bergwelt Latiums die malerischen und dichterischen *Bucolica* so selbstverständlich gedeihen wie die großen Entwürfe zu monumentalen Gemälden aus der Sagenwelt der Patriarchen und der antiken Heroen? Lag es nicht nahe, daß der sprachbegnadete Sänger einer heiteren Mythologie aus Nymphen, Quellgeistern, Faunen und Satyrn, vorerst alle in die Pfalz verschlagen, die reichste Ernte dieser Dichtung in den Sabiner Bergen oder an den Ufern des Liris einfahren müßte? Ähnlich wie das gleichzeitig dem römischen Antagonisten Wilhelm Tischbein in seinen Idyllen und Bilderromanen vorschwebte? Sah es nicht hinter jedem Strauch, in jeder Höhle und über jedem Spiegel eines Sees so aus, als hätte das mythologische Gelichter eben erst seine Wohnungen aufgegeben? Alles kam anders. Der Zweifel hatte sich, noch vor dem Aufbruch, in das bis dahin so unbefangene als Geschenk angenommene Paradies der Kunst eingeschlichen. Kurz vor der Abreise schrieb er (am 29. Juni 1778) an Christoph Martin Wieland:

Will Euch denn so lang und viel plaudren, daß ihr haltein ruffen sollt — vor allem aber wißt daß ich drey Wochen schon nicht wohl bin, eines Adonis wegen den ich in diesen unerträglich heißen Sommertagen anfang in Lebensgröße nach der Natur

⁸ Vgl. zu dieser Prosadichtung HEUER (Anm. 2), Bd. 1, S. XLVI ff., und den Text in Bd. 2.

zu mahlen. Meister Guibald rieff mir zu laßts seyn Bruder ihr haltets nicht aus werdet Euch alle Safft drüber aus dem Leib arbeiten. Meister Guibald predigt' einem dauben, Tuch und Scizze waren mal fertig — so viel gewalt hab ich noch nicht um den Brey herum zu gehn biß er kalt ist — wenn mann alles so gut preperirt vor sich findet, kurzum kont mich nicht zurückhalten und im sechsten tag hat ich ein Fieber am Hals — lieber Freund Wieland ihr wißt villeicht nicht was hinter dem nach der Natur mahlen steckt — glaubt mir das ist das schwerste, wann anders einer sich ehrlichen Kerls genug fühlt kein Falsch zeugniß gegen gottes Schöpfung abzugeben — das mindeste nicht vorbegehen läßt ohne sich selbst davon Rechenschafft geben zu können — und wenn er obendrauf einen Carracter im Sinn trägt und dem gemäß alle formen bildet, Schöpfer und kind zugleich ist, der der Natur gebiethet und nachlallt — da wirds einem doch oft so schwindlicht und eng ums Herz als ob man in einem heißen Backoffen verschloßen säß, ah!°.

In Lebensgröße zu malen, der Natur in ihren Abmessungen ganz gerecht zu werden, nichts zu versäumen und doch nicht kleinlich zu werden — unversehens war vor dieser Forderung nach groß aufgefaßter Wirklichkeit die Selbstverständlichkeit abhanden gekommen, die sinnliche Wahrnehmung aus der Souveränität der Einbildungskraft auf dem Papier oder der Leinwand nachzugestalten. Keine Freiheit war vor diesem Spiegel erlaubt, jeder Rückgriff auf erlernte Konvention war ein Frevel gegen die Schöpfung, falsches Zeugnis wider die Natur. Um sich die zermürende Arbeit an seinem *Adonis* zu erleichtern und das realistische Verfahren am größeren Beispiel zu studieren, kopierte er zur gleichen Zeit Historienbilder der von ihm bewunderten Niederländer, "Sabiner und Römer" von Peter Paul Rubens und "Die Marter des Heiligen Sebastian" von Anthonis van Dyck (beide aus dem Bestand der Mannheimer Galerie, heute in München, Alte Pinakothek). Dem von ihm so geliebten Rubens wollte er das Geheimnis abgewinnen, wie lebensgroße Figuren im Raum aufzufassen und zugleich in die Fläche der Leinwand zu überführen seien. Außer einer Überreizung seiner Nerven kam bei diesen Versuchen wenig heraus. Bei Antritt seiner Reise war offenbar keine der Kompositionen und Kopien zu Ende geführt, die Fragen zur Malerei nach der Natur vorerst unbeantwortet. Die Ausnahme könnte ein Gemälde sein, das vor kurzem im Münchner Kunsthandel auftauchte. Dargestellt ist eine vielfigurige Hofgesellschaft auf der Hirschjagd (Abb. 6). Das Bild ist die treue und sorgfältige Kopie des berühmten Gemäldes von Philips Wouwermans, das sich heute in Schloß Schleißheim bei München befindet (Abb. 5). Nun wissen wir aus einem Aufsatz, den Johann Heinrich Merck

°FR. MÜLLER, *Briefwechsel*, in FRIEDRICH MÜLLER, GENANNT MALER MÜLLER (Anm. 1), Teil 1, S. 77 (Nr. 78).

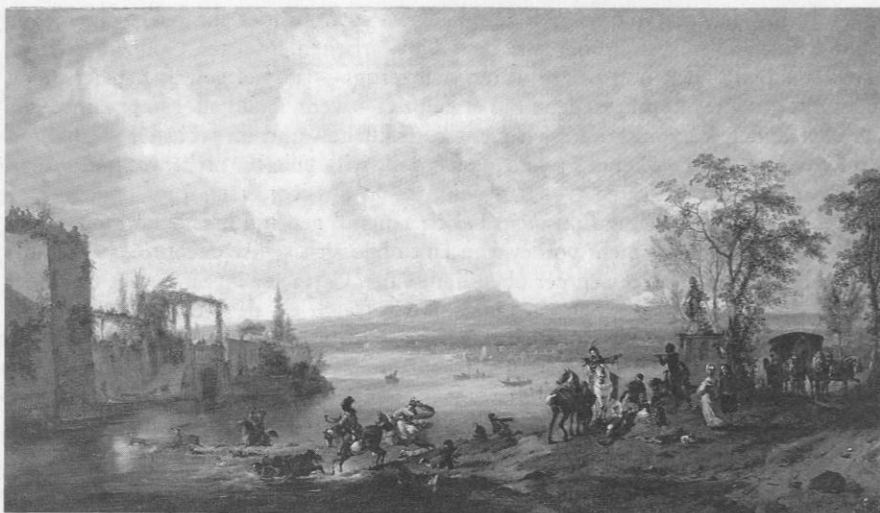


Abb. 5: Philips Wouwermans, *Fürstliche Hirschjagd*,
Öl auf Leinwand, Schloß Schleißheim.



Abb. 6: Friedrich Müller, *Fürstliche Hirschjagd*,
Kopie nach dem Gemälde von Philips Wouwermans (Schloß Schleißheim), 1781;
Öl auf Leinwand, Münchner Privatbesitz.

1781 in Wielands *Teutschem Merkur* hatte erscheinen lassen: *Über die letzte Gemälde Ausstellung in *** und Briefe über Maler und Malerey an eine Dame*, daß für diese Ausstellung in der Mannheimer Galerie der junge Friedrich Müller die Kopie eines Gemäldes von Wouwermans beigezeichnet hatte:

Hingegen war einer der schönsten Wouwermanns in der Gallerie von dem jungen Müller da, wo die Copie beynahe die Gegenwart des Originals vertragen konnte. Das flauere der Landschaft, die große Harmonie des Colorits, die sanften Uebergänge, alles war übersehen; und man blieb dabey, daß die Pferde für Jagdpferde unbeholfene schwere Geschöpfe wären.

Aus Mercks Notiz geht zweierlei hervor: das Gemälde des Niederländers muß von bedeutendem Ansehen in der Kunstwelt gewesen sein, ein wohl auch im Format herausragendes Hauptwerk der Mannheimer Galerie. Nur dann konnte auch eine Kopie ihrem Anspruch nach als Herausforderung des Originals verstanden werden. Der Kopist muß das fremde Werk aus genauester Übersicht, das heißt aus tiefstem Verständnis aller wesentlichen Eigenheiten des Malers heraus, gestaltet haben. Entsprechend konnte es dann auch vom Hof Carl Theodors, der den jungen Maler nachdrücklich förderte, wie ein Original gesehen und bewundert werden. Ingrid Sattel Bernardini dachte an eine im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befindliche *Hirschjagd* des holländischen Malers (*Inventar-Nr. 208*), die mit der Mannheimer Sammlung des Kurfürsten in den Neunziger Jahren nach München kam, als dieser seine Residenz dorthin verlegte. Das jetzt aufgetauchte Ölgemälde, heute in Münchner Privatbesitz, das malerisch alle Eigenheiten des späten 18. oder frühen 19. Jahrhunderts aufweist, ist die Kopie eines viel berühmteren Jagdbilds von Wouwermans, *Fürstliche Hirschjagd*, das seit der Verlagerung der Mannheimer Sammlungen nach München in den Gemächern von Schloß Schleißheim aufbewahrt wird. Mit außerordentlicher Sorgfalt dem Original nachstrebend, was zunächst auf einen professionellen Kopisten schließen läßt, dann aber in der diskreten, jedes Detail einbeziehenden Umdeutung der Szene in den Charakter des späten 18. Jahrhunderts unverkennbar nach Originalität strebend, erfüllt das vorzüglich erhaltene Bild alle in Mercks Aufsatz skizzierten Eigenschaften. Selbst das Unbeholfene an den für Jagdpferde zu schweren Geschöpfen läßt sich an dieser Kopie ablesen. Die hier tentativ vorgeschlagene Zuweisung des Bildes an Friedrich Müller, die natürlich erst gründlicherer Nachprüfung bedarf, könnte das weiterhin nicht ganz klare Bild der malerischen Entwicklung Müllers vor dem Aufbruch nach Rom ergänzen.

Im anderen Fall läßt sich an der Kopie immerhin ablesen, wie man sich in etwa Maler Müllers zum Originalwerk erhobene Kopie nach Wouwermans vorzustellen hat¹⁰.

Maler Müller quartierte sich im *Vicolo del Carciofolo* (dem späteren *Vicolo Alibert*) ein, inmitten des Künstlerviertels, des *Quartiere degl'in-fideli* am Fuße des Pincio, und warf sich während seiner ersten Monate mit dem gleichen, besessenen Ungestüm, mit dem er in Mannheim tagelang an riesigen Antiken-Zeichnungen und dann an den lebensgroßen Kopien gearbeitet hatte, auf das Studium der Kunstwerke aus Altertum und Renaissance. Die Statuen in der Rotunde des Belvedere-Hofs und im Capitolinischen Museum, Raffaels Stanzen und Loggien im Vatican, Michelangelos "Jüngstes Gericht" und die Fresken in der *Galleria Farnese*, dieser höchsten Malschule des 17. und 18. Jahrhunderts, zeichnete er wie so viele andere reisende Künstler aus allen Ländern Europas. Er freilich arbeitete bis zur völligen Erschöpfung, um sich die Grundlagen des hohen Stils anzueignen. Nur die gewaltigste Erfindung konnte dem Stürmer und Dränger genügen, und nur deren vollkommene Erfüllung des Naturgesetzes. Er studierte nicht einfach die Antiken und die Hauptwerke der neueren Malerei. Er wetteiferte, ein zweiter Sisyphos, mit dem Genius der Kunst selbst, in diesem Kampf der Bruder Raffaels, Michelangelos, Annibale Caraccis. Von seinem Freund Franz Kobell wurde er in die damals noch blühenden Künstlerwerkstätten Roms eingeführt. Dort begegnete er Anton Raphael Mengs, der den gelehrigen Schüler rühmend erwähnte, und Pompeo Batoni, dem anderen Hauptvertreter des römischen Neoklassizismus. Das Ziel seiner Bestrebungen scheint sich Friedrich Müller freilich schon in Mannheim vorgegeben zu haben: die Verschmelzung von Bildhauerkunst und Malerei im Ideal einer sprechenden Gruppe, in der jede für sich und hochsymbolisch ausgeführte Figur mit den anderen in vielfache und doch natürliche Beziehung tritt, und in deren atmosphärischer Umhüllung durch Landschaft und Licht die ganze Komposition sich zur Poesie verklärt. Die (verlorenen) überdimensionierten Figurenstudien aus dem Mannheimer Antikensaal, das auf der Reise entworfene "Adonis"-Gemälde, das zur Verstörung ausartende Bemühen um das Geheimnis der Monumentalmalerei — jene ihm so sehr verdachte Auseinandersetzung mit Raffael und Michelangelo — und die Bewunderung von Mengs und Batoni hatten den gleichen Grund. Sie sollten der Vision einer höchsten, von Poesie und klassischer

¹⁰ Vgl. den Eintrag: G. 11 bei *Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler* (Anm. 1), S. 105. Auch das Zitat von Johann Heinrich Merck ist nach dieser Quelle im Text zitiert.

Formkunst gleichermaßen getragenen Malerei die künstlerischen Voraussetzungen liefern. Der "Parnaß" in der Villa Albani, das gefeierte Gipfelwerk des neuen Klassizismus in der Malerei, kam diesem Traum in der sprechenden Isolierung der Einzelfiguren, in der Relief-Anordnung der Gruppe und in der strahlenden Farbigkeit der Landschaft am nächsten. Wenn auch nicht aus verwandtem Geist! Denn Friedrich Müllers Einbildungskraft taugten jetzt, da er sich erstmals ganz dem Titanischen des Sturm und Drang annäherte, nur Michelangelos Bilderfindungen als Folie seiner künftigen Werke. Das göttliche Gericht so aus dem Inneren zu schaffen wie Michelangelo, das war ihm Beweis für dessen höchste Originalität, aus der einzig solche in dichterischer Urkraft entworfene Schöpfungen einer selbst göttlichen Natur hervorgehen konnten: «Alle die Gesichter, die einem bey dantes Hölle einfallen findet mann hier vor sich», heißt es in einem Briefentwurf an Fritz Jacobi aus dem Jahr 1778:

— so ganz so würcklich daß selbst aus dieses dichters gleichnißen, Michel Angelo formen zu stehlen gewußt — da ich dante nicht zur hand habe führ ich Ihnen aus meinem gedächtniß nur eine Stelle an da wo dante aus einer Höllen Abtheilung in die andre tritt und lichtscheue bewohner der ewigen Finsterniß ihm zublinzen und ihre Augen verziehen ähnlich einem alten Schneider der in der dämung eine Nadel einfaßen will etz. Kurz ich kenne kein Gemälde in welchem mehr originalgeist kühnerer und stärkerer Ausdruck herrschet, jedes geschöpff ist ein eignes aus Angelos Herzen entsprungnes durch seinen Kopf gebohrenes geschöpff jeder Character so individuell wahr und nach seiner eignen [Erfindung]¹¹.

Das Griffige hatte es Maler Müller angetan, die aus der Beobachtung gewonnene Vorstellung des Entsetzlichen, das ganz und gar Originale, zu dem sich bei Michelangelo der Nachvollzug von Dantes *Comedia* mit der Ungeheuerlichkeit seiner Phantasie verbunden hatte. Und es ist charakteristisch für den malenden Dichter, daß er diesen Zusammenhang an der malerischen Umsetzung von Dantes Gleichnissen festmachte. Wenn er die Verdammten aus der ewigen Finsternis den Höllenwanderer lichtscheu anblinzen läßt wie ein alter Schneider, der in der Dämmerung eine Nadel einfaßt, dann trifft er damit genau die Funktion der homerischen Gleichnisse bei Dante, Jenseits und Diesseits, den metaphysischen und den geschichtlich-gegenwärtigen Ort, im Gleichnis

¹¹ *Ebd.*, S. 92 f. Zur Datierung und Erläuterung vgl. dort den Kommentar III, S. 1366 ff. Jedenfalls ist dieser wohl kurz nach der Ankunft in Rom entstandene Entwurf noch vor dem Tod seines Lehrers Mengs verfaßt. Im Text habe ich nur die Schlußpassage über Michelangelo herangezogen. Für eine gründlichere Bestimmung von Müllers ästhetischer Position in diesen ersten Monaten müßte man ausführlicher auf die vorausstehenden Äußerungen über Raffael eingehen.

zusammenzufassen wie in dem berühmten Bild von den Urwelt-Riesen, die den innersten Höllenkrater wie die Türme von Monteriggioni ihre Burg umstehen. Maler Müller strebt nach einer idealen, alles Maß sprengenden Erhabenheit, aber in der kräftigsten Unmittelbarkeit der Anschauung. Darin ist er, auf den ersten Blick zumindest, den Antiken- und Shakespeare-Entwürfen nahe, in denen sich ein Jahrzehnt früher die schrankenlose Phantasie der beiden Rom durchtobenden Künstlerfreunde Johann Heinrich Füssli und Johann Tobias Sergel gefallen hatte¹². Nur hielt seine an einer stilleren Realität geübte Begabung der Herausforderung nicht stand. «Müller wagte Leben und Gesundheit», schrieb der andere Mengs-Schüler Heinrich Friedrich Füger (1751-1818) in einem Brief vom 30. März 1779 an den Württembergischen Hofmaler und Förderer Müllers Nicolas Guibal (1725-1784), «bei der strengen Kälte, überlebensgroße Figuren zu machen, versäumte keine Akademie und machte zwei große Kompositionen, eine Geburt und einen Triumph der Flora, worüber alle Pursche Maul und Nase aufsperrten, wie sie sie sahen. — Hier ist keiner, der mehr wahres, erhabenes poetisches Genie und Erfindung in der Malerei hat als Müller!»¹³. Die Ästhetik und das malerische Programm des Rom-Debütanten ist in dem zusammenfassenden Schlußsatz genau umrissen. Müller ging es um eine erhabene, überwältigende Malerei, zu deren Wirkung die Kühnheit der Erfindung und die Wahrheit des Ausdrucks zusammenstimmen mußten. In diesem höchsten Zweck sah er den Maler und den Dichter als *einen* Genius! Die beiden Gemälde sind nicht erhalten. Fraglich auch, ob sie über Kompositionsskizzen bereits hinaus gediehen waren. Insofern bleibt das Nachdenken müßige Spekulation, ob nicht Müller für das Bildpaar aus der römischen Mythologie, um bei seinen ersten römischen Entwürfen sicher zu gehen, in Landschaft und Figuren auf seine künstlerischen Erfahrungen mit der Idylle zurückgegriffen hatte. Jedenfalls wirkt das seit dem 17. Jahrhundert oft abgewandelte Thema heiterer und harmloser, als es die Nachrichten von Müllers ständiger Selbstüberanstrengung erwar-

¹² Zum Treiben der beiden kraftstrotzenden Künstlerfreunde vgl. vor allem G. SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, 2 Bde., Zürich-München 1973, S. 73 ff., ergänzend dazu den Hamburger Katalog *Johan Tobias Sergel 1740-1814*, hrsg. von W. Hofmann, München 1975, S. 9 ff.

¹³ Der 1856 im «Weimarischen Jahrbuch für Deutsche Sprache, Literatur und Kunst», V (1856), Heft 1, S. 29 zuerst veröffentlichte, dann von Robert Hering, *Aus Maler Müllers Briefen* auszugsweise veröffentlichte Brief (in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1913, S. 221) wird hier zitiert nach *Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler* (Anm. 1), S. 107 im Katalogeintrag zu den beiden verschollenen Bildern mit *Geburt und Triumph der Flora*, G. 14 und 15.

ten lassen. Wie dem auch sei — die Gesundheit gab als erstes nach. Ein Nervenfieber brachte ihn in diesem ersten Jahr an den Rand des Grabes, und auch wenn er sich, kaum erholt, zur Wiederaufnahme seiner künstlerischen Sendung entschloß, hatten das Selbstvertrauen und die allgemeine Zustimmung gelitten. Die Spannkraft des Künstlers stellte sich nur langsam wieder ein. Der 1779 begonnene Gemälde-Zyklus über Moses in der Wüste wurde, als die ersten Nachrichten über die Alpen drangen, von den Gönnern und Freunden eher kopfschüttelnd mit Friedrich Müllers Konversion zum Katholizismus — er hatte sich im Angesicht des Todes zu diesem Schritt entschlossen — in Verbindung gebracht und wenig freundlich kommentiert. Auf Goethes Drängen hin, der lange nichts vom Rom-Stipendiaten gehört und vor allem gesehen hatte, schickte Müller zwischen Ende 1780 und Frühjahr 1781 eine Reihe von Gemälden, Zeichnungen und Briefen nach Weimar, um die Geldgeber von seinen Fortschritten und Plänen zu überzeugen. Er nahm die höfliche Bemerkung: «und eine einzige geistreiche Skizze überzeugt jeden weit mehr als Alles was ich erzählen kann, was Müller in Rom tuth», wörtlicher als von diesem intendiert¹⁴. Entsprechend sandte er außer dem großen Karton zu seinem Gemälde "Kampf des Erzengels Michael mit Satan um den Leichnam Mosis" noch mehrere Vorstudien zu anderen, nicht ausgeführten Bildern des gleichen Zyklus und suchte dem Freund, auf dessen Wohlwollen er vertraute, seine römischen Verhältnisse und wohl auch seine Kunstanschauungen in Briefen zu erläutern. Goethe war entsetzt. Das Jahr zuvor hatte er noch für den Herzog und den Freundeskreis aus einem römischen Brief des Malers Mitteilungen exzerpiert, die auf die Fortentwicklung des Stipendiaten ein vorteilhaftes Licht warfen:

Ich habe ein Stück für Sie fertig; was es ist, will ich Ihnen jetzo gleich sagen, hernach können wir weiter fortreden. Dieß Stück ist aus der Epistel Judä genommen, stellt den Streit des Erzengels Michaelis mit Satan über den Leichnam Mosis vor, ein Subject, das Raphael oder ein Michel Angelo hätte malen sollen. — Kurz ich habs

¹⁴ Goethe hatte viel kritischere Bemerkungen diesem Satz vorangestellt. «Es wird nunmehr bald iährig, dass ich Ihnen ihre Pension zugeschickt habe. Ich mögte aber gern erst was hier von Ihnen vorzuweisen haben, ehe ich Ihren Gönnern und Freunden wieder Ihren Nahmen nenne. Zu Ende Oktobers oder Anfang Novembers, schreiben Sie, soll ich die zwei Bilder von Ihnen haben. November hat zwar nicht lange angefangen, doch will ich Sie lieber erinnern und treiben, als dass Sie mir am Ende zu spät kommen sollen. Thun Sie's doch ia, und geben ein Lebenszeichen von Sich. Wenn Sie mir nur einige Landschaften, nur einige Skizen, wie ich sie drum bat, geschickt hätten, ich wäre zufrieden gewesen, und hätte auch andere können zufrieden stellen. Der Glaube an das, was man nicht sieht ist sehr rar». Dann erst folgt, mit einigen weiteren höflichen Einschränkungen des Drängens, der zitierte Satz im Brief vom 6. November 1780. Zitiert nach *Goethes Werke* ("Weimarer Ausgabe"), IV. Abt., 4, S. 330 f. (Nr. 1036).

gemacht, und wie ich's gemacht, werden Sie bald sehen, wenn ichs künftiges Frühjahr durch meinen Freund Mechau nach Weimar werde überbringen lassen. — Wers einmal gesehen, kommt immer und siehts wieder, und ob ich gleich nur ein Jahr hier bin, hat mirs doch so viel zuwege bracht, daß mein Wort immer unter denen, die zwölf und funfzehn Jahr schon hier studiren, gilt¹⁵.

Mit dem Sujet hatte Goethe wohl damals schon Probleme, auch mochte ihn die Anmaßung stören, so unbefangenen Raffaels und Michelangelos unvollendete Sendung einfach auf sich zu übertragen. Daß der Freund aber der wohlthätigen Gesellschaft in der Folge sowohl Ehre als Vergnügen machen werde, schien ihm nicht zweifelhaft. Nun jedoch stand er vor einem weit ausgeführten, in sich aber keineswegs vollkommen durchgebildeten Karton und vor ergänzenden Blättern, die sogar für ein mittleres Talent kaum zureichende, ungeduldig und fahrig hingeworfene und überdies durch Sepia-Lavierungen in ihren Schwächen notdürftig vertuschte Kompositionen heruntererzählten. Goethes Antwort fiel mehr als nur streng aus. Er warf dem Malerpoeten, der ja nicht als ein junger Mann in die römische Kunstwelt aufgebrochen war, genau das mit tödlicher Schärfe vor, was Friedrich Müller in nerven- und kraftaufreibenden Studien vor den großen Originalen hatte vermeiden wollen: bis zur Schlamperei gehende Improvisation:

Ich verkenne in Ihren Sachen den lebhaften Geist nicht, die Imagination und selbst das Nachdenken; doch glaube ich Ihnen nicht genug rathen zu können, sich nunmehr jener Reinlichkeit und Bedächtlichkeit zu befleißigen, wodurch allein, verbunden mit dem Geiste, Wahrheit, Leben und Kraft dargestellt werden kann. Wenn jene Sorgfalt, nach der Natur und großen Meistern sich genau zu bilden, ohne Genie zu einer matten Ängstlichkeit wird, so ist sie es doch auch wieder allein, welche die großen Fähigkeiten ausbildet und den Weg zur Unsterblichkeit mit sicheren Schritten führt. Der feurigste Maler darf nicht sudeln, so wenig als der feurigste Musikus falsch greifen darf; [...] Nach meinem Rath müßten Sie eine Zeit lang sich ganz an Raphaeln, die Antiken und die Natur wenden, sich recht in sie hineinsehen, einzelne Köpfe und Figuren mit Sorgfalt zeichnen, und bei keiner eher nachlassen, bis sie den individuellen Charakter und das innere Leben der Gestalt nach Ihren möglichsten Kräften aus dem Papier oder aus der Leinwand wieder hervorgerufen hätten; dadurch werden Sie sich allein den Namen eines Künstlers verdienen. Das Hinwerfen und Andeuten kann höchstens nur an einem Liebhaber gelobt werden. Ferner wünscht' ich, daß Sie auch eine Zeit lang sich aller Götter, Engel, Teufel und Propheten enthielten¹⁶.

¹⁵ *Ebd.*, S. 165 f. (Nr. 883), an Knebel adressiert und vom 19. Januar 1780 datiert.

¹⁶ *Ebd.*, IV. Abt., 5, S. 137 f. (Nr. 1235). Vgl. MÜLLER (Anm. 9), Teil 1, S. 108 (nach der Handschrift im Düsseldorfer Goethe-Museum mit einigen Varianten) und den zugehörigen Kommentar in Teil 3, S. 1376 ff.

Mit der letzten Bemerkung zielte Goethe über den Vorwurf des bloßen Stammelns in Bildern hinaus und nahm das ihn abstoßende Thema aufs Korn. Ihm waren, damals zumindest, die noch aus dem Barock stammenden Allegorien vertrackt. Er mochte die verrenkten Engelsstürze, Lastervertreibungen und an Milton und Klopstock angelehnten Fehden zwischen Himmel und Hölle nicht.

In der Wahl Ihrer Gegenstände scheint Sie auch mehr eine dunkle Dichterlust als ein geschärfter Malersinn zu leiten. Der Streit beider Geister über den Leichnam Mosis ist eine alberne Judenfabel, die weder Göttliches noch Menschliches enthält. In dem alten Testament steht, daß Moses, nachdem ihm der Herr das gelobte Land gezeigt, gestorben und von dem Herrn im Verborgenen begraben worden sei; dies ist schön¹⁷.

Goethe war in diesen Jahren entschlossener als je, die klassische Zukunftsausrichtung der Kunst aus den Fängen der Barock-Allegorese zu befreien, die er im Wirken von Anton Raffael Mengs ebenso am Werk sah wie im Denken Winckelmanns. Da hat Maler Müller zu entgelten, was der römischen Richtung der Malerei insgesamt galt! Nur machen die beiden Vorstudien zu zwei ins Große entworfenen Historienbildern aus dem gleichen Moses-Zyklus, die sich als einzige Zeugnisse dieser Kunstverbindung in Weimar erhalten haben, in ihrer vagen Dramatisierung des Augenblicks und in ihrer unbestimmten Verteilung des Personals über die Landschaft auch auf den heutigen Betrachter einen unfertigen, fast hilflosen Eindruck (Abb. 7 und 8). Auf dem Blatt "Die eiserne Schlange" ist die Komposition ganz um die Gestalt des Propheten Moses zentriert, der mit der erhobenen Rechten nach dem Kreuz mit der Schlange hindeutet, während er das Gesicht den sterbend Zusammengebrochenen und der fliehenden Menschenmenge zuwendet. Drei Gruppen von Israeliten umgeben im Kreis ihren geistlichen Anführer. Die vordersten haben sich im Schatten auf ihre Knie niedergelassen und flehen um Gnade für die Schar derer, auf die aus dem Himmel die Schlangen herniederfahren. Aus der Menge heben sich mehrere Einzelgruppen heraus: ein junger Mann, der seinen flehenden Vater auf der Schulter trägt, nach Raffaels Zitat der Gruppe mit Äneas und Anchises im Fresko des Borgo-Brandes, das wechselseitig sich stützende Paar, den erlöschenden Blick auf die Schlange gerichtet, der Greis, der sein sterbendes Weib im Arm hält, vor allem aber ein in verworrenem Taumel ineinander verstrickter Knäuel von Kriegern, die das Entsetzen vor den heranschnellenden Schlangen um alle Kraft gebracht hat. Erkennbar sind es Skulpturen-

¹⁷ *Goethes Werke* (Anm. 13), IV. Abt., 5, S. 140.



Abb. 7: Friedrich Müller, *Moses und die eberne Schlange*, bezeichnet unten Mitte:
 F. Müller inv. et del. Romae 1781;
 Feder und Sepialavierung, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.



Abb. 8: Friedrich Müller, *Das Quellwunder des Moses*, bezeichnet unten links:
 F. Müller inv. et del. Romae 1781;
 Feder und Sepialavierung, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.

gruppen, denen der Maler in seiner Komposition nachgestrebt hat, allen voran aus Motivverwandtschaft die Laokoon-Gruppe mit ihrer vielfach in sich verschränkten Anordnung, daneben die eingehend studierten Gemälde Raffaels aus den Stanzen. Aus ihrer umständlich entwickelten Verfügung sollte offenbar der *eine*, aus dem sicheren Tod in die Erlösung führende Augenblick vergegenwärtigt werden. Nur geht von diesen Überlegungen, denen vielleicht ganze Reihen von Einzelstudien vorausgegangen waren, nichts in die zeichnerische und malerische Durchbildung der mit Sepia lavierten Federzeichnung über. Die knieenden Repoussoirfiguren am linken Rand sind ganz formelhaft behandelt, die Drehbewegung des so dramatisch durch Weißhöhungen des Gewandes herausgestellten Propheten bleiben im Unbestimmten. Und gar die bis zur Karikatur verrenkten Muskelmänner im rechten Vordergrund lassen kaum erkennen, wie Friedrich Müller bei der Ausführung die Analogie zum Laokoon hätte bewerkstelligen können. Die weiträumig-öde Landschaft ist wie im "Quellwunder des Moses", dem Pendant zu dieser Szene, zum Bühnenprospekt für die erzählte Geschichte verkürzt worden, deren konventionelle Diagonalgliederungen nicht viel mehr regeln als die Auftritte der *dramatis personae*. Ein eigenwilliges Prinzip liegt beiden Gemäldeentwürfen zugrunde, eben die monumentale Zusammenordnung eines poetischen Moments aus sorgfältig für sich behandelten, einander ergänzenden Gruppen. Dieses Prinzip hat Goethe nicht sehen wollen, vielleicht aber auch nicht sehen können, da Maler Müller sich mit flüchtigen Andeutungen von Thema und Komposition zufrieden gegeben hatte. In den Ärger über das unübersichtlich arrangierte Bild mischte sich schon damals der später in Bologna ausbrechende Zorn über die christliche und allgemein religiöse Märtyrer-Ikonographie, die jedem Künstler den freien Blick auf das Schöne verderben mußte:

Die eherne Schlange steht auch an dem Ort, wo die Geschichte angeführt wird, ganz gut; zum Gemälde für fühlende und denkende Seelen ist's kein Gegenstand. Eine Anzahl vom Himmel herab erbärmlich gequälter Menschen ist ein Anblick, von dem man das Gesicht gern wegwendet, und wenn diese vor einem willkürlichen, ich darf wohl sagen magischen Zeichen sich niederzustürzen und in dumpfer Todesangst ein — ich weiß nicht was — anzubeten gezwungen sind, so wird uns der Künstler schwerlich durch gelehrte Gruppen und wohl vertheilte Lichter für den üblen Eindruck entschädigen. Die beiden andern [Szenen] sind etwas glücklicher, doch auch nicht die fruchtbarsten. Suchen Sie sich künftig, wenn Sie meiner Bitte folgen mögen, beschränkte, aber menschlichreiche Gegenstände auf, wo wenig Figuren in einer mannichfaltigen Verknüpfung stehen!¹⁸

¹⁸ *Ebd.*, S. 141 f. und vgl. MÜLLER (Anm. 9), Teil 1, S. 110.

In der Tat, wollte man diese Gemälde in ihrem pathetischen Figurenreichtum dem Ideal annähern, das ihnen zugrunde lag, dann mußte bei angestrengtestem Fleiß jedes Werk Jahre zur Vollendung brauchen und zugleich einen Aufwand erfordern, für den zeitlebens Müller das Geld fehlte! In seinem verlorenen Antwortschreiben muß er, den dieser schroffe Brief völlig unerwartet traf, dem von ihm bewunderten Goethe mit ruhiger Entschlossenheit entgegengetreten sein. Keineswegs bereit, den mit solchem Aufwand eingeschlagenen Weg um der Kritik eines, in seinen Augen, Dilettanten willen aufzugeben. In achselzuckendem Wohlwollen konstatierte Goethe darauf die Unvereinbarkeit der Kunstanschauungen. Am sichersten sei es da, meinte Goethe im Brief vom 9. August von 1781, jeder gehe auf seinem Wege fort, und da beiden gleichermaßen daran gelegen sei, das Echte zu erkennen und zu tun, so werde die Zeit wohl am besten zwischen ihnen richten oder vermitteln¹⁹. Der Brief war für viele Jahre der letzte. Auch während der langen Monate von Goethes römischen Aufhalten kamen er und der Maler Müller sich nicht näher.

Im Juni 1781 veranstaltete der Maler eine Ausstellung im großen Saal des Palastes der Villa Medici und war, nach Ausweis des «Diario ordinario» erfolgreich. Viele Künstler und Kunstfreunde kamen und lobten die schöne Erfindung des Kampfes zwischen dem Erzengel Michael und Satan um den Leichnam Moses. Inzwischen war Maler Müller unter dem Namen Carlo Teodoro zum Katholizismus übergetreten. Das mag das Interesse an der Ausstellung ebenso vermehrt haben wie das Gerücht, die Züge des Luzifer seien einem geistlichen Würdenträger nachgebildet. Über das Schaffen dieser Jahre besitzen wir den Bericht eines Romreisenden, der in seinem Kunsturteil dem Goethes durchaus gewachsen war, und der von Friedrich Müllers Leistungen und von seinen Zukunftsplänen einen ganz anderen Eindruck vermittelt. Es ist Wilhelm Heinse, der sich in seiner römischen Zeit eng an den nur wenig älteren Maler Müller angeschlossen und zu seinem Vertrauten wurde: «Müller erweist mir hier viel Freundschaft; ich wohne in seinem vorigen Quartiere, wo er krank lag und man ihn katholisch gemacht hat», schrieb er in seinem ersten Brief aus Rom an den gemeinsamen Freund Friedrich Jacobi vom 15. September 1781. Nach kurzer Schilderung der Umstände hinter dieser erzwungenen Konversion, woran den deutschen Freunden sehr gelegen war, kam er auf das Bilderpaar im Atelier des Künstlers zu sprechen:

¹⁹ *Ebd.*, S. 177 f. und MÜLLER (Anm. 9), Teil 1, S. 111.

Er hat erst kürzlich ein großes Gemälde ausgestellt, den Leichnam Mosis, um den sich der Teufel und der Erzengel Michael zanken, der Teufel muß aber davon weg. Der Engel hat das flammende Schwert in der Linken, und deutet dem Satanas mit der Rechten abzuziehen, der auch im Begriffe ist zu weichen. Es ist viel malerische Idee, Feuer, Fleiß und Studium darin. Jetzt arbeitet er an einem Herrgott, der dem Moses das Gelobte Land zeigt, einem Stück von eben der Größe²⁰.

Auch wenn *Größe* hier nichts anderes bezeichnen will als das Format dieses Gegenstücks, verträgt sich der Ausdruck inhaltlich ganz gut mit den Hinweisen auf die malerische Idee und das Feuer des künstlerischen Vortrags. Solches Lob verteilte Wilhelm Heinse auch unter Freunden nur selten. Er muß von der Gedankenmalerei Müllers und von seiner male-
rischen Bravour ganz anders überzeugt gewesen sein als Goethe, der das eine für Tüftelei, das andere für Stammeln ansah. Das erste Werk war, als es ausgestellt wurde, vollständig ausgearbeitet, das Pendant brauchte noch seine Zeit zur Vollendung, wurde jedoch anderthalb Jahre später, im Juli 1783, ebenfalls in der Villa Medici ausgestellt. Auch hier kamen die Füßlis Kunst verwandten Effekte einer drastischen, realistisch zupackenden Allegorie nicht so schlecht beim römischen Publikum an, wie es die ersten höhnischen, von da an sein Leben begleitenden Kommentare nach und aus Deutschland vermuten lassen könnten. Zumal Müller sich der Intention nach auf einem Weg befand, der französischen Tendenzen der vorrevolutionären Historienmalerei bei Jacques Louis David und anderen Stipendiaten in Rom durchaus entsprach! Dann aber traten schon im ersten Jahrfünft der Karton und die in Gedanken ausgeführte, aber meist nur in der Verteilung der Massen und der Lichtverhältnisse ausgeführte Zeichnung an die Stelle einer blühenden Malerei: die monumentalen Studien zu den beiden anderen Moses-Darstellungen, die Entwürfe zu einer, im Wettstreit mit Michelangelo entworfenen "Hölle", ein "Raub der Leukippiden" und ein um 1785 begonnener Zyklus zum Alexander-Leben — alles das blieb aus verschiedensten Ursachen unfertig. Das virtuelle Bild ersetzte weithin das ausgeführte.

Als Wilhelm Heinse es sich in Rom behaglich eingerichtet hatte, las ihm der nach außen hin noch souverän auftretende Künstlerfreund die neun Idyllen seines *Fauns Molon* vor und erregte dessen ungetrübtes Entzücken durch die zauberhafte Leichtigkeit, mit der hier zwischen Trauer und sinnlichem Übermut, zwischen arkadischer Landschaft und derber Erotik die Welt Theokrits und Vergils durch das Malerauge des Dichters

²⁰ *Wilhelm Heinse's Sämtliche Schriften*, "Original-Ausgabe" (Leipzig 1857²), Bd. 5, Briefe, S. 296.

wieder hervorgebracht war. Er hielt vermutlich das Werk für einen Teil von Friedrich Müllers römischem Schaffen, für die Schäfer-Belustigungen des Verstandes und des Witzes neben den heroischen Kraftanstrengungen des Antikenstudiums und der Malerei. Für beides hatte der spätere Verfasser des *Ardinghella* jedes Verständnis und ein untrügliches Urteil²¹. In Rom geschrieben hat Maler Müller freilich nur einen romanhaften Einschub von drei kleinen Bildern oder Idyllen, die Geschichte zweier Jünglinge betreffend, die dort in der Trunkenheit eines Satyr-Festes dem unruhig-ratlosen Faun Molon erzählt wird. Diese Geschichte nimmt auf römische Landschafts-Wahrnehmungen Müllers, wenn es deren überhaupt für seine Kunst wesentliche gegeben haben sollte, keine Rücksicht. Es ist ein zart farbig gestalteter, allegorischer Roman zwischen Longos und den französischen Galanterien des frühen 18. Jahrhunderts schwankend, dessen schwermütiger Zauber Italien nichts zu verdanken scheint. Als Zwillinge sind die beiden Zechkumpane von der Meeresgöttin Athlante aufgezogen worden. Unzertrennlich blieben sie auch in der Liebe zu ihrer mythologischen Zieh Mutter, der sie sich gemeinsam als Gatten verbinden und damit das durch Orakel angekündigte Verhängnis über alle drei heraufbeschwören. Die glückselige *ménage à trois* endet an einem Abend, als beide von der Jagd nach der Wohnung ihrer gütigen Ernährerin zurückkehren. Eine Claude Lorrain-Szene öffnet sich:

Einsmals, als wir so mit der Abendröthe wieder nach Hauße kehrten, erblickten wir seitwärts, nicht weit von unsrem Wege, an einer mit Büschen überwachsenen Quelle, eine schöne halbentkleidete Frau, die nachlässig über die Blumen herum sich hinstreckte und uns, die wir verwundet fern standen, mit vorwärtsgebognem Arme aufs freundlichste zu sich hinüberwinckt, und als wir nicht gleich unsre Schritte zu ihr hinlenkten, lachend uns also entgegenrieff: — O ihr Blöden, warum steht ihr so ferne und zittert wie vor dem Rachen eines euch drohenden Raubthiers? Warum eylt ihr nicht vielmehr schnell herüber, da eine güthige an eurem Schicksal antheilnehmende Göttin euch winckt?

Wie immer ist es nicht wieder gut zu machen, wenn man dem Wink und der Verführung erst gefolgt ist. Die geheimnisvolle Schöne verwandelt sich vor ihren Augen:

²¹ Zu Wilhelm Heines italienischem Aufenthalt vgl. jetzt außer den Bänden mit den Tagebüchern, Aufzeichnungen und Aphorismen aus dem Nachlaß so wie den Briefen in der alten kritischen Ausgabe der *Sämtlichen Werke*, hrsg. von C. Schüddekopf und A. Leitzmann (10 Bde., Leipzig 1902-1925), die vollständige Neuarbeitung des Frankfurter Nachlasses von WILHELM HEINSE, *Die Aufzeichnungen. Der Frankfurter Nachlaß*, bearbeitet von M. Bernauer u.a. (4 Bde., München 2003 f.). Die Nähe zu Müllers Denkweise erklärt sich zwanglos aus dem gleichen Umfeld, das sie beide geprägt hatte.

Dann, indem sie noch also mit uns redete, knüpfte sie sich ein breites, mit Edel Steinen dickbesonntes Band durch die Haare. Dann zog sie mit reizender Anmuth zwey Perlen Schnüre um ihre runde weiße Arme, an jedes ihrer zierlichen Ohren aber drückte sie einen güldnen Ring. — Als sie das alles so vollendet, stand sie auf und warff nun um ihre Schulter ein dichtes, mit goldnen Blumen besticktes Gewand, in ihrer Hand aber schwang sie einen güldnen Stab, aus dem lange Pfauen Fedren gingen, die sie als eine Geißel regierte. Sogleich erscheint vor unsren Augen ein güldner, mit Blumen Kränzen behangner Wagen, den zwey weiße geflügelte Stuten ziehen, diesen besteigt sie sogleich und winckt uns ihr eiligst zu folgen.

Die beiden springen mit leichten Füßen auf den Wagen, und dann enthüllt es sich dem Erzähler aus bitterer Rückschau:

Und sie war es selbst, Fantasia, die uns also hintergangen und durch eitle Trugbilder, die sie nun weiter unsrem Herzen vorblendete, uns völlig verführen wollt. Sie, die Mächtiche, wahrscheinlich Lügende, die schon so viele Tausende irre geführt, und oft wider Willen Unglückliche und Glückliche gemacht, so wie die Gelegenheit ihrer Zauberey zu Hülffe kam, hielt uns nun vest in ihrem Wagen und regierte munter mit ihrer Peitsche die Pferde. Diese flogen dann voraus und rissen uns durch die höhre Lüffte eiligst voran. Wir sahen bald wie in einem Spiegel unter uns Länder und Ströme von beyden Seiten dahinfliegen [...] Dann sahen wir schiffbare Flüße und Meere und Inseln und das Herz im Bußen ward uns groß und schlug uns mächtig über dem Anblick²².

So flogen die in eine pulsierende Unendlichkeit des Lebens Verlockten über die entlegensten Landstriche, senken sich im Augenblick wie aus Giannozzos Mongolfiere in jeden Garten, jede Stadt, jede Hütte hinab und nehmen nach Belieben am geselligen Treiben und an der einsamen Empfindung ihren Teil. Die Phantasie wird in dieser nach französischem Muster veranschaulichten Allegorie zur Schwester der Fortuna, verlockender und einschmeichelnder als diese strenge Herrscherin über Gerechte und Ungerechte, aber mindestens so verderblich, weil sie an keiner Stirnlocke sich festhalten läßt. Des Künstlers höchste Göttin, ohne deren Hilfe er in seiner Wirkung verloren wäre, erscheint den Zwillingen als Verführerin, als dämonische Macht des Trugs, als Unglücksbotin. Fast so, als habe der Vorromantiker inmitten der taghellen Mystik Roms Ludwig Tiecks und Eichendorffs heimliches Reich der Frau Venus schon gekannt.

Hat Maler Müller schon, als er seine Idylle um diese drei Gesänge erweiterte — irgendwann in den ersten Jahren seines römischen Aufenthalts — als Künstler wie als Dichter der Phantasie mißtraut? War er

²² MAHLER MÜLLER, *Idyllen* (Anm. 1), Bd. 2, S. 99 ff. (Die Erzählung erstreckt sich über die Sechste bis zur Achten Idylle, S. 69 ff.).

ängstlich geworden, die hohe, vollkommen in sich ruhende Gestalt und den zwingenden Gedanken ganz in seiner Kunst auffassen zu können? Löste ihm die Unruhe seiner Einbildungskraft ständig die Anschauung der vor ihm stehenden Wirklichkeit auf in einen Strom immer neuer Gruppierungen, tieferer Bedeutungen, unendlicherer Bewegungen? War es die poetische Unrast, die sich mit der verzweifelten Lebenssituation gegen ihn verbündete, um aus allen genialischen Anlagen, aus allen großen Plänen, aus allen Träumen von der verändernden Macht seines Könnens am Ende nichts werden zu lassen? Das Beklemmende an den nicht sehr zahlreichen Zeugnissen nach 1785 liegt einmal in der Zurücknahme aller Äußerungen über seinen Umgang mit Rom und seiner Umgebung, als ob jenseits des Kunststudiums nichts ihn berührt habe, zum andern im Zurückdrängen aller schriftstellerischen und dichterischen Gegenstände, die sich bei seinem Naturell doch in diesem Ambiente täglich hätten erweitern müssen. Die *Iphigenie* (begonnen schon 1778) und der *Adonis* (1785) waren in Müllers Augen nicht vollendet. Sie wurden in der Handschrift später ganz oder teilweise überarbeitet, der Plan einer Odensammlung kam über die Anfänge aus den Jahren 1791 und 1792 nicht hinaus. Das hat sicher auch mit der exterritorialen Situation des Dichters zu tun, mit den von Jahr zu Jahr bedenklicheren Zeitverhältnissen und mit der wachsenden Armut, die ihm gelegentlich die Existenz ganz abzuwürgen schien. Während der Maler nach Ausbruch der Revolution kaum auf den Verkauf eines seiner Bilder hoffen durfte und für seine monumentalen Kompositionen nicht einmal Geld für Leinwand und Farben zur Verfügung hatte, sah sich der Dichter von Förderern und Verlegern in Deutschland so gut wie abgeschnitten. Die frostige Begegnung mit Goethe mußte ihn davon überzeugen, daß er den lebendigen Zusammenhang mit der Entwicklung in Deutschland verloren hatte²³. Dazu kommt, daß Müller 1798 bei der Besetzung Roms durch die Franzosen aus seiner Wohnung in der Via Sistina fliehen und nach Tivoli gehen mußte. Als er im September des folgenden Jahres aus der Ver-

²³ Vgl. Müllers grimmig-humoristischen Brief vom 17. April 1787 an Wilhelm Heinse: «Ich hätte dir noch eine menge Neuigkeiten mitzuteilen doch die kürze des briefs erlaubt das nicht — nimm nur einige der fettsten geschwind weg — daß Göthe hier war wirstu vermuthlich schon wissen — er logirte bey dem mahler tischbein schien ein Staatsgefangner vom neugebacknen antiquar Hirt (ein erbärmlicher Prinz) Schütz, Pirri etz zu seyn Diese machten seine leibgarde aus und es schien mir immer wenn ich den starcken Göthe unter den Scheelen Schmachtlappen so herum marschiren sah, als erblickt ich den Achilles unter den Vozen von Sciros — ich sah ihn nicht als nur in den letzten tagen seines hierseyens da traffen wir uns auf der Villa Medicis und sprachen auf einige augenblicke miteinander». (MÜLLER, Anm. 9, Teil 1, S. 119, Nr. 98), dazu, SAUDER (Anm. 3), S. 28 f.

bannung zurückkehrte, war seine Wohnung geplündert, wobei sicher ein Teil der Zeichnungen und Entwurfskizzen, daneben auch eine Reihe literarischer Manuskripte vernichtet waren. Ganz erklären können alle diese Unglücksfälle die geringe künstlerische Ausbeute seiner besten Mannesjahre nicht. Ob es sehr viel mehr als die durch Zeugnisse gesicherten Gemälde gegeben hat — und das ist kaum ein Dutzend! — ist durchaus fraglich; denn noch in späten Werkstattberichten werden die gleichen Werke erwähnt, die dort mitunter seit Jahrzehnten lagerten, wie der "Raub der Leukippiden" (1784) oder die beiden Alexander-Darstellungen von 1785. Ohne das Feuer der Leidenschaft je zu verlieren, in beharrlichem Ringen um die höchsten Ziele in Malerei und Dichtung, nie unter das Joch des Elends gebeugt und in lebhafter Auseinandersetzung mit den Kunstentwicklungen des Tages, geriet Maler Müller in eine Außenseiterrolle.

Er malte in der Stille an seinen Leinwänden weiter, sinnierte über die Regeln einer künftigen Historienmalerei, polemisierte aus der Eigenbrötelei heraus, wenn man ihn dazu aufforderte, mit guten Argumenten gegen modische Tendenzen in der Kunst und bosselte, ohne Hoffnung auf Verlag, an seiner Lyrik und an Dramen. Dabei hatte der Dichter, je stärker er sich selbst als Sonderling empfand, dem Maler beizuspringen: die Schilderung seiner Sujets in Briefen, die den Atelier-Besuchern gegebenen Erklärungen und die in italienischen und deutschen Zeitungen lancierten Nachrichten ersetzen das aus tausend Gründen nicht oder unzureichend zu Ende gebrachte Werk durch die Vorwegnahme in der dichterischen Intention. Wie er am Ende der Mannheimer Zeit die "Niobe" statt in einem Gemälde als Drama ausgeführt hatte, so verwandelte er noch vor der Romreise den *Adonis*, vielleicht gedacht als tragischer Höhepunkt seiner griechischen Idyllen, in jenes nie vollendete Gemälde, dessen künstlerisches Programm er im eingangs erwähnten Brief an Wieland (vom 29. Juni 1778) vor sich und dem Freund entwarf²⁴. Beim *Adonis*, den er als bewegtes Porträt aus der griechischen Mythologie geben wollte, hatten sich alle Anlagen durch die Leidenschaft, die sonst so verheerend wirkt, zum Guten und Edlen zu entwickeln. Noch im tragischen Scheitern steht der von der Göttin umworbene Jüngling im unbefangenen Gleichklang des Gefühls mit der Natur, des Hohen und Schönen mit dem Wahren. Und darum sollte man es seiner Haltung und seinem Ausdruck ansehen, daß er, der Sterbliche, Lunas

²⁴ Vgl. MÜLLER (Anm. 9, Brief an Wieland vom 29. Juni 1778).

oder Venus' Liebe genügen kann. Die letzte Bemerkung paraphrasiert nicht ein Zeugnis über das verschollene, vielleicht nie ausgeführte Bild von 1778, sondern die spröde Formel, worin der Alte 1824 seine zum Musikdrama umgeschaffene, vierzig Jahre unworbene, Adonis-Trilogie zusammenfaßte!²⁵ Das Denken über Malerei war immer auch ein Denken über die Dichtung, der poetische Gegenstand war immer auch der künstlerische. Vom 1784 entworfenen "Raub der Leukippiden" und von dem ein Jahr später ausgeführten Gemälde "Alexander der Große und sein Arzt" hat Maler Müller Bildbeschreibungen angefertigt und in die Öffentlichkeit gespielt, die in ihrer dichterischen Magie der Vergewärtigung Meisterwerke vor dem Auge des Lesers entstehen lassen, die malerisch auszuführen wohl auch ein größeres als sein Talent überfordert hätte: «Der Maler hat für sein Gemälde den Augenblick gewählt», heißt es in dem von ihm selbst veranlaßten und wohl auch geschriebenen Aufsatz *Ueber ein Gemälde des Malers Müller in Rom...* von 1786, «in dem Alexander, nachdem er dem Arzt den Brief gegeben und die Arzney getrunken hat, aufmerksam beobachtet, welche Wirkung diese Nachricht auf dem Gesichte des Arztes macht. Die Seele des Beherrschers von Macedonien ist in seinen Augen ausgedrückt, die so sehr auf Philippen geheftet sind, daß er den Becher vergessen zu haben scheint, den er mit der rechten Hand noch an den Mund hält, unterdessen er sich mit der Linken auf das Küssen stützt, unter dem er den Brief verborgen hatte»²⁶.

Das einzige der römischen Gemälde, das sich im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlung seit den Tagen König Ludwigs I. erhalten hat, ermöglicht den Vergleich zwischen dem so sorgfältig wie anmutig ausgeführten Werk des Malers und der zugrundeliegenden, von ihm selbst beschriebenen Idee des Dichters. Das nach Müllers Rückkehr aus Tivoli gemalte Bild — links unten bezeichnet: *Frid. Müller pinx. 1799* — stellt den Gott Hymen vor, die Figur eines Knaben in Lebensgröße, der in der rechten Hand die Hochzeitsfackel schwingt und in der linken den frisch gebundenen Myrtenkranz hält (Abb. 9):

²⁵ Im Erstdruck der Trilogie: *Adonis, die klagende Venus, Venus Urania* (Leipzig 1825) läßt Maler Müller auf den Text der drei Musikdramen ein an Georg Anton Batt gerichtetes, vom Juli 1824 aus Rom datiertes *Schreiben zum Adonis* folgen, vgl. dort S. 161-288, das ausführlich aus den Vorstufen der Dichtung zitiert.

²⁶ Der Aufsatz, übersetzt aus dem «Giornale delle belle arti», Nr. 51 [aus dem Dezember 1785] und *Mlle. Sch-n* zugeschrieben, erschien im «Pfalzbaierischen Museum», 3 (1785/86), Heft 5, S. 509 ff. Hier zitiert nach *Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler* (Anm. 1), S. 119.



Abb. 9: Friedrich Müller, *Hymen*, bezeichnet links unten: *Fried. Müller pinx. 1799*;
Öl auf weißgrundierter Leinwand, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Neue Pinakothek.

Es stellt den Hymen vor als einen vierzehnjährigen Knaben in Lebensgröße, welcher ausgerüstet ist einem Paar Liebenden die ihn angerufen zu begegnen. In der Rechten schwingt er die hochzeitliche Fackel in der Linken trägt er einen frischgebundenen Mirtenkranz; ein Feuerfarbener Schleyer flattert um ihn; auf einer Seite zu seinen Füßen schnäbeln sich ein Paar Turteltauben als Symbol der Treue, und hinter ihm liegt ein Füllhorn woraus Blumen und Früchte fallen woran Amors Köcher nächtlich ruht. Der Hintergrund ist ein dunkler mit Rosenbüschen besetzter MirtenHayn, der Aufenthalt dieses Gottes²⁷.

Der sogenannte "Antinous" aus dem Belvedere-Hof des Vatikan hat die Haltung des Hymen beeinflusst. Die Zurücknahme der ephebenhaft lasziven Züge der Vorlage, von der Wilhelm Heinse im *Ardinghella* eine schwelgerische Schilderung gegeben hatte, sind als gezielte Korrektur des Künstlers zu verstehen. Er will dem Gott der ehelichen Liebe allen Zauber, aber auch alle Unschuld frühesten Jugend verleihen. Wenn überhaupt von einem der römischen Werke und Zeichnungen, dann läßt sich von diesem sagen, daß hier die Vision des Malers Müller, die plastische Vollkommenheit der antikisierenden Skulptur ganz ins Medium der Malerei zu übersetzen, eingelöst ist. Der makellose Kontur des jungen Gottes, seine leichte Bewegung in der ihn umgebenden Natur, der sprechende Ausdruck des Gesichts und der Gesten verbinden sich zwanglos mit den Attributen seiner segensreichen Macht. Das Göttliche des Knaben sollte unmittelbar, als trete Hymen aus der Leinwand hervor, auf den Betrachter wirken. Die Nähe zu der ins Private umgedeuteten Mythologie von Goethes *Römischen Elegien* ist im Gemälde und in der Brief-Aufzeichnung Müllers auffällig, wie Ingrid Sattel Bernardini gezeigt hat, und mag auf die erste Anregung zu dem lange in Rom aufbewahrten Bild deuten. 1795 war bekanntlich dieser Zyklus über AMOR und ROMA, über die Herrschaft des Liebesgottes in tausend Gestalten und über die Gefahren des allzu leichtfertigen Liebesgenusses in den «Horen» erschienen, in denen zwei Jahre später Müllers polemischer Aufsatz über Fernows Ankündigung der Ausstellung von Asmus Jacob Carstens' Gemälden herauskam. Nicht zufällig hatte Müller dem "Amor" (als Pendant zum "Hymen" konzipiert und ausgeführt), der sich auf einem Moosfelsen ausruhte, in der Rechten den Pfeil, in der Linken den Bogen, die Schlange als Attribut beigegeben, die unter den Blumen verborgen auf den über Rosen schwebenden Schmetterling

²⁷ MÜLLER (Anm. 9), Teil 2, S. 681, Nr. 365 (Brief an Baron Max von Freyberg, Rom, 11. August 1813). Zu den übrigen Quellen, das Bildpaar aus Hymen und Amor betreffend (G. 28 und 29) vergleiche die Interpretation in *Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler* (Anm. 1), S. 127 ff.

wartet²⁸. Künstlerisch ist die Nähe zur Malerei der von ihm verehrten Angelika Kauffmann und damit zum Ursprung seiner malerischen Auffassung hervorzuheben. Der titanische Anspruch der aus lebenswahren Figuren und ihrem Zusammenhandeln entworfenen Gedankenbilder seiner ersten römischen Zeit hatte sich in diese gemütvollere, aus Sympathie das Geschehen verklärende Erzählkunst der Angelika Kauffmann gelöst. Jedenfalls in den geglückteren seiner Bilder und Zeichnungen. Wie Angelikas Werke könnte man auch, nur aus den erhaltenen Beschreibungen folgernd, die Gemälde als Dichtungen ohne Worte, als festgehaltene innere Zustände der künstlerischen Begegnung mit dem Vollkommenen auffassen. Zeitlebens hatte Friedrich Müller als Maler in Gegenstücken gedacht, in einander zugewandten Spiegelbildern, ob als Porträts oder Darstellungen von Einzelfiguren, ob in Landschaften oder vielfigurigen Historienbildern. So auch hier. Umso bedauerlicher, daß der gleichfalls 1799 gemalte "Amor" verloren ist. Die beiden Gemälde hatte im Jahr 1800 der englische Mäzen, der in Rom und Neapel lebende Earl of Bristol, Erzbischof von Derby, für seine Sammlungen erworben. Aus seinem Nachlaß kamen die Bilder 1804 wieder in den Besitz ihres Schöpfers, der nach seiner Art über die Jahre hin weiter an ihnen arbeitete. Als Müller schließlich 1814 den "Hymen" zur Kunstausstellung der Münchener Akademie einsandte, war der "Amor" noch immer nicht fertiggestellt und ging mit den übrigen Werken im Atelier, darunter den beiden riesenhaft dimensionierten Mythologien: "Odysseus in der Unterwelt" und "Venus führt Helena dem Paris zu", beide um 1805 entworfen und nur das erste 1819 zu Ende geführt, nach Müllers Tod mit dem ganzen malerischen und zeichnerischen Nachlaß unter. Ganz vermag der "Hymen" als Kunstwerk nicht zu überzeugen. Der Kopf wirkt, als sei er in einer der römischen Antikenwerkstätten auf einen klassischen Torso aufgesetzt. Der sicher beabsichtigte Kontrast zwischen dem empfindsamen, modernen Gesichtsausdruck des Gottes und der griechischen Vollkommenheit des Körpers leidet unter der unsicheren, weil zu oft korrigierten Lini-

²⁸ Vgl. Goethes damals berüchtigte 18. *Römische Elegie* (Anm. 13; I, 1, S. 257):

Eines ist mir verdrößlich vor allen Dingen, ein andres
 Bleibt mir abscheulich, empört jegliche Faser in mir;
 Nur der bloße Gedanke. Ich will es euch, Freunde, gestehen:
 Gar verdrößlich ist mir einsam das Lager zur Nacht.
 Aber ganz abscheulich ist's, auf dem Wege der Liebe
 Schlangen zu fürchten, und Gift unter den Rosen der Lust,
 Wenn im schönsten Moment der hin sich gebenden Freude
 Deinem sinkenden Haupt lispelnde Sorge sich naht.

enführung des Konturs. Die Sorgfalt des Stilleben- und Tier-Malers ver trägt sich nur mühsam mit der im Geist Pompeo Batonis um den Jüngling geworfenen Drapperie. Und auch der *eine*, ganz ausgeführte und in seiner Zartfarbigkeit anrührende Flügel leidet unter der schwächlichen, das Ideal der Einfachheit verfehlenden Linienführung. Alles das sind Eigentümlichkeiten, die Müllers Gemälde mit den Schöpfungen seiner neoklassizistischen Zeitgenossen in Rom und Paris teilt. Von Deutschland ganz zu schweigen. Sie treten aber schroffer hervor durch das tickhafte Bemühen des Künstlers, die Spannung zwischen Ideal und Anschauung durch immer neue Übermalungen und Verbesserungen aufzuheben.

In den dünn gesäten Verklärungszuständen seines Künstlerlebens hat Maler Müller, wenn er sich aus der doppelten Isolation des deutschen Artisten in hesperischer Landschaft und des in zwei Künste verstrickten Maler-Poeten zu befreien vermochte, an seine Apotheose geglaubt. Er hat sich dann eine Weile lang der Fortuna gegenüber frei gefühlt und unverdrossen den widrigen Umständen seine wenigen Bilder, seine Gedichte und seine Dramen, darunter die *Adonis*-Trilogie und, ganz spät noch, den *Metrischen Faust*, abgetrotzt. "Harmonie" nannte er, der vom Schicksal so Hin- und Hergeworfene, das umfangreiche Gedicht, das er als Rückschau auf das Jahrhundert der Kunst konzipiert hatte! Das düstere, kaum aufgelichtete Dasein als Sonderling in Rom kann man heute zwar durch die genauere Kenntnis seines Briefwechsels und seiner Verbindungen zur deutschen Künstler- und Gelehrten-Republic auflichten — dank seiner Verbindungen zum bayrischen Kronprinzen und späteren König Ludwig stand der Kunst- und Antikenkenner Müller, der in Rom ein berühmter *Cicerone* war, mit fast allen führenden Vertretern der künstlerischen Schulen in enger Beziehung —, doch hatte das auf die Anerkennung und Verbreitung seiner Schöpfungen keinen Einfluß. Daß er an allen wichtigen Wendepunkten, an denen die Zukunft ihm in Rom zu leuchten schien, auf das bitterste von wohlwollenden Freunden zurückgewiesen wurde, muß er deshalb als Verhängnis empfunden haben. Immer wieder führte er Reisende, Freunde und Mitstrebende durch sein Atelier, zeigte ihnen die Kartons und die Leinwände seiner nicht zu Ende kommenden Gemälde und suchte das Fehlende durch seine Erklärungen zu vervollständigen. In einem Augenblick wie diesem, war es, daß ihn Ludwig Emil Grimm vor der Riesenleinwand seines Gemäldes "Odysseus in der Unterwelt" vorfand, wie er am schon reliefartig hervortretenden Knie des Ajax eine weitere Farbschicht aufspachtelte und in die von Staub angegrauten Hintergründe Lichter auftrug, die nur für ihn etwas auszusagen ver-

mochten²⁹. Er war wie E.T.A. Hoffmanns Berklinger im *Artushof* und wie Balzacs Frenhofer im *Chef d'œuvre inconnu* vor der Staffelei allein mit den nur vor seinen Augen tanzenden Visionen der Vermählung von Dichtkunst und Malerei auf den Asphodelos-Wiesen einer anderen Wirklichkeit.

II

Im Mai 1827 erschien in der «Dresdner Abend-Zeitung» eine Aufsatzfolge: *Der Frühling in den Gebirgen Latiums* von Wilhelm Waiblinger, dem er im Lauf des Sommers und Herbstes eine *Wanderung im Sabinerland* als Seitenstück nachfolgen ließ. Entstanden waren die umfangreichen Aufsätze nach Tagebuchaufzeichnungen, die während der beiden kurzen Reisen gemacht wurden und die dann in Freundesbriefe an den Herausgeber Karl Gottlieb Theodor Winkler alias Theodor Hell, den Freund Ludwig Tiecks und Carl Maria von Webers, verwandelt wurden³⁰. Dieser Zusammenhang ist nicht unwichtig: ein unter schwierigen, beinahe bedenklichen Verhältnissen in Italien sein Leben fristender Dichter, aus der Heimat geflohen, überschattet von einer Katastrophe, die seine gefährdete Jugend für immer unter sich begraben hatte, ein dem Entzücken des Augenblicks gewidmetes Tagebuch, das von der lastenden Schuld und Verzweiflung nicht freikommt, die Veröffentlichung an ein größeres Lesepublikum, doch unter der Erzählhaltung von Freundschaftsbekanntnissen. Die Einheit von Freund und Zeitungsherausgeber einmal, von trunkener Verzweiflung des Schreibenden und deren zwangsweise mitgedachten Rollen des Ausgestoßenen, des romantischen *poète maudit!* Das ist nicht das gleiche, als wenn ein Lyriker der gleichen Zeit seine Gedichte in deutschen Zeitungen erscheinen läßt; denn dort ist die in sich verschlossene Privatheit die Voraussetzung der Gattung. So wird alles und nichts preisgegeben, so wird das zur Sprache gewordene Leiden vom Verfasser abgerückt und als allgemeine Erfahrung rezipierbar. Wie nun sieht der Reisebericht des Lyrikers Waiblinger aus? Wie tief läßt er sich auf die Anschauung dieser Veduten aus Roms Umgebungen ein?

²⁹ Vgl. die Schilderung seines Besuchs beim Maler Müller und des gemeinsamen Ausflugs nach Tivoli bei L.E. GRIMM, *Erinnerungen aus meinem Leben*. Herausgegeben und ergänzt von Adolf Stoll, Leipzig 1911, S. 241 ff.

³⁰ In den Zitaten aus Wilhelm Waiblingers Wanderberichten und in den Sacherklärungen folgen wir Bd. 4: *Reisebilder aus Italien* der von Hans Königer textkritisch herausgegebenen und kommentierten Ausgabe der *Werke und Briefe* (Anm. 1). Auch hier beschränken wir uns, gelegentlich äußerst widerwillig, auf Quellen und Zitatnachweis.

Wie hebt sich der Moment des Entzückens oder des Erschreckens aus der Kontinuität der Wanderschaft heraus? Wie wird aus dem erweckten Ich das Innere der Landschaft mit erweckt? Wilhelm Waiblinger hat selbst davon gesprochen, er habe seine Prosastücke gegen die erstarrte Attitüde klassischer Italienbegeisterung geschrieben, keine romantische Selbstverklärung im Landschaftsbild, sondern ein erzähltes Zusammenreffen zwischen dem schauenden Subjekt und einer in günstiger Konstellation ihm sich öffnenden Wirklichkeit. Wie manche seiner Malerfreunde, deren nach außen abgedichteten Professionalismus er freilich mißtraute, wollte er die südliche Welt mit allem Glanz und allem Schatten wahrhaftig und *ganz* erfassen. Eine aufs Zutreffende ausgerichtete Landschaftskunst des Erzählens strebte er an — dem Gedicht blieb nach seiner Intention das höchste Ideal und die tiefste Selbstversenkung vorbehalten, wie sich am vergleichbaren, in beiden Sprachhaltungen durchgeführten Motiv zeigen läßt —, nur daß zur sprechenden Landschaft des Dichters die Zeit hinter der Wahrnehmung gehört, Mythos, Geschichte und eigene Biographie. Franz Ludwig Catels gleichzeitig entstandene Bildungslandschaften versuchten vielleicht ein ähnliches Verfahren der Darstellung mit den verschwiegeneren Mitteln der Anspielung und des literarischen oder historischen Zitats. Da wir von Waiblinger zwar eine große Zahl von Reisebildern aus Italien besitzen, entstanden in den wenigen Jahren, die ihm vergönnt waren, da aber diese oft in Hast verfertigten, *prima vista* heruntergehudelten und durch achtlose Setzer noch mit Hunderten von Fehlern durchwirkten Prosastücke der Durchbildung für die von ihm angestrebte Buchveröffentlichung entbehrten, liegen die Anschauungsformen des Schriftstellers hier so schutzlos offen vor uns wie selten. Ich beginne mit dem Kommentar von drei kleinen Passagen über Albano: «Ich habe endlich auch Albano gesehen, lieber verehrter Freund!». So setzt der erste Brief ein, um dann mit konventioneller Abwehrgeste dieses von Sehnsucht getragene *endlich* aus dem Gegensatz zu anderen Reisenden zu rechtfertigen.

Mag es jemand größer und seliger dünken, vom Vesuv aus über Parthenope hin-zublicken, oder unter den Tempeln des alten Agrigents zu wandern, oder die Sonne in Messina in's glühende Meer sinken zu sehen, oder selbst von den Donnergeripfeln des Ätna über das Eiland der Zyklopen, über die Heimat der Persephone und die unendlichen Meere wegzuschauen, lassen Sie mir mein Albano, das hat sich mir doch am tiefsten in's Herz geschlichen, und ich habe keinen Wunsch mehr, als hier zu leben und zu sterben.

Die alte, später so oft mißbrauchte Redewendung «Napoli vedere e poi mori» ist da, gegen den heroischen Zauber der griechischen Mythen-

landschaft des Südens, auf das beschauliche Städtchen am Albaner See umgebogen und zugleich darin das Diminutiv durch das Herzens-Possessiv auf den Schreibenden selbst zurückgeführt. Die Weltwunder werden stellvertretend von einem skizziert, der wie die manchen Anderen sie gesehen und bewundert hat, oder der sie aus der unerschöpflichen Imagination eines Jean Pauls in all ihrem Glanz zu entwerfen vermag, um dann in einer Umkehrung des Perspektivs das Unscheinbarere als das in seiner Schönheit Nächste und Uneinholbare herauszustellen. Das Verfahren ist vielleicht konventionell. Doch nutzt Waiblinger es auf eine ihm ganz eigentümliche Weise zu einer jähen Reise ins Innere des Ich. Die sentimentalische Formel vom Leben und Sterben am Ausnahmeort — zugleich Umkehrung der angeblichen Grundbotschaft von *Napoli* und *Mori* — wird zu einem melancholischen *Et in Arcadia ego* erhoben. Im Gegensatz zur drückenden Größe Roms, die dem auf Zeit dorthin Verschlagenen keine Muse und Selbsteinkehr zuläßt, sondern die jeden Künstler durch die erhabenen Wildnisse und Einöden der Trümmer hinjagt, die ihn rastlos zum Staunen, Sehen und Lernen zwingt und ihm doch in der Zerstreung der Kräfte kein in sich gegründetes Studium möglich macht — im Gegensatz also zur großen Stadt wird das nahe Albano zum kleinen Paradies der Ruhe, der Stille, der Einfachheit und Schönheit: «Da treibt's denn endlich nach Ruhe, nach Sorgenstille, nach reiner, lieblicher Natur, und man kann der Sehnsucht nach jenem Paradiese, das man täglich von Roms Hügeln aus so holdselig und tiefsinnig herüberlachen sieht, nicht länger mehr widerstehen»³¹. So also ist Waiblinger, von den ersten duftenden Blüten der Mandel- und Pfirsichbäume verlockt und vom Taumel des Karnevals in unbestimmte Erregung versetzt, aus der öden, lebenslosen Stille der *Quaresima* aus der Stadt weg- und auf die Albaner Berge zugelaufen. Fast schutzlos gibt er in der Aufzählung seiner Fluchtgründe deren innersten zu: die Angst vor der ihn umgebenden Einsamkeit der Stadt. Es ist ja nicht der Taumel, das ziellose Herumirren von Museum zu Palast, von römischem Mauerwerk zu barocker Prachtentfaltung, das ihn wie jeden anderen Reisenden plagt. Und auch nicht der Goethe so irritierende Aberwitz der Faschings-Lustbarkeiten, nicht das labyrinthische durch alle Jahrhunderte sich erneuernde Fest der Saturnalien, das ihn verjagt. Im Gegenteil, die Öde danach ist es, die Ruhe der weiten verlassenen Stadt, die zu sehr zu seiner eigenen verlorenen und verletzten Situation stimmt. Diese Ich-Verletzung bleibt, durch alle drei ihm noch gegönnten Jahre in Hesperien, der jeden Augen-

³¹ WAIBLINGER (Anm. 29), S. 155.

blick spürbare Stachel seiner Existenz. Das hindert ihn nicht an einer nervösen Aufmerksamkeit für die Formen der Landschaft, für die Farbnuancen der Tagesstimmungen, für die charakteristischen Umrisse der Viehtreiber, der Bauern und Colonen, die als Staffagefiguren seine Wege säumen. Er entwirft in übermütiger Laune Wirtshausszenen, ereifert sich in humoristischem Überschwang gegen die bequem reitenden und fahrenden Engländer, die überall schon sind, wenn der seinen Ranzen schnürende Fußwanderer erst staubig den Weg heraufkommt. Und seine Phantasie ist, im engsten Bunde mit seiner stets erneuerten und erweiterten klassischen Bildung, auf ungezwungenste Art produktiv, den ersten Eindruck durch die Erinnerung an die Mythen Vergils und Ovids, durch Hinweise auf die römische Frühgeschichte und durch Vergleiche zu anderen, ähnlichen oder kontrastierenden Landschaften zu überwuchern. Wenn er auf die Genauigkeit seiner Beobachtungen den größten Wert legt und sich darin von den romantischen Italienschwärmern trennt, dann ist vor allem dieser angespannte Drang, die Wahrnehmung mit mehr als nur einem Nagel an der Wand des Gedächtnisses zu befestigen, das Hauptargument. Man könnte leicht versucht sein, in der prachtvollen Reihe von Waiblingers römischen Veduten und seinen Ansichten aus der Bergwelt, einen Vorklang auf Ferdinand Gregorovius' *Wanderjahre in Italien* zu erkennen. Wir werden im Vergleich sehen, an welchen für das Verständnis zentralen Punkten die von der Erfahrungswirklichkeit hergeleitete Landschaftskunst des Königsbergers, der parallel zu Carl Ritter und Viktor Hehn, zu Jakob Burckhardt und Paul Heyse wirkte, sich von der feinnervigen, alle Anschauung in Stimmung oder in gereizte Polemik zurückverwandelnden Manier Waiblingers unterscheidet.

Für diese maskierte Nervenkunst läßt sich das Eingangszitat noch einmal anführen. Mit seinem Wandergefährten, dem Landschaftsmaler Hermann Ludwig, sehen wir ihn am frühen Morgen aus der Porta S. Giovanni treten und mit unaussprechlicher Freude in einen himmlischen Morgen hinaustreten. Das zurückbleibende Rom wird mit Namen und geschichtlicher Referenz aufgerufen:

Hinter uns, je weiter wir gehen, in immer größerer Entfaltung das über alle Vorstellung herrliche und majestätische Rom, von Osten nach Westen über seine Hügel hingelagert, von S. Croce an die ungeheure Strecke bis hinunter zum St. Peter und zu den Villen und Pinienwäldern des Janiculus — vor uns im warmen Sonnenschein die endlose Campagna, die kleinen, frischgrünen Hügel — zuweilen ein niedriges Landhaus von altem, ödem Aussehen mit jungen Zypressen — bald das Grab der Cäcilia Metella zur Rechten, in der verlassenen Wildnis mit den Ruinengruppen vom Kastell der Colonna, die sich hier im Mittelalter gegen Papst Bonifatius VIII. verteidigten — näher uns zu der noch so sehr erhaltene Circus des Caracalla, der

Bacchustempel mit seinem immergrünen Haine, in dem wüsten Hügelwerk verborgen die Grotte der Egeria, wo einst in grauer, römischer Fabel Numa Pompilius mit der Nymphe verkehrte — weiter weg der kleine Tempel der Fortuna Muliebris, zum Andenken an die Macht der Mutterliebe über den Zorn Coriolans...³².

Dann hebt sich die Sehnsucht nach den Bergen in der gleichen Aufzählung aus dem Morgennebel heraus, über der welligen Ebene das umschattete Latinergebirge, mit allen den seligen Orten, denen die Freunde entgegeneilen, kaum in dünnen Umrissen durchdämmernd die Berge der Sabiner und Volsker:

Nun noch die erquickliche elysische Sonne, der unaufhörliche wollüstige Frühlingsgesang der Vögel, sonst die Totenstille der Campagna, die kein Menschenlaut, als unser Jubel unterbricht, so zwölf Miglien in Einem fort, in dieser Wärme, dieser Stille, diesen Lerchentrillern, die ewige Roma hinter uns — das ist mehr als ich sagen, fast mehr als ich empfinden kann³³.

Das ist außerordentlich! Der in Spiegelstrichen aufgefangene, nach dem fernen Wunschort hin sich immer heftiger und leidenschaftlicher bewegend Rhythmus der Bilder, vor dem Ende noch einmal gestaut durch eine gewaltsame Zusammenfassung der Situation mit der im Hintergrund lauernden ewigen Roma, und das alles gipfelnd in einem Unsagbarkeits-topos, der sich selbst auch noch in Frage stellt! Nicht nur der Sprache wird ihre Macht vor solchem Wunder aberkannt, auch das eigene Empfinden reich *fast* nicht, den Überfluß des Lebens, der Natur, der Ich-Beseligung aufzufangen. Und doch ist dieser übermächtige Augenblick nur im Doppelgefäß von Empfindung und Sprache überhaupt für das Ich faßbar. Selige Orte?, unaufhörlicher wollüstiger Frühlingsgesang der Vögel, vom eigenen Jubel unterbrochene Stille? Wie beklemmend ist in diese Vorfrühlingsapothese die Totenstille der von Grabmonumenten, zerbrochenen Aquaedukten und unkenntlich gewordenen Mauerresten durchzogenen Campagna eingefügt, deren Schweigen der Jubelnde in seinen Rufen und in seinem Gesang mithört. Daran knüpft, das Neuralgische des Ausnahme-Augenblicks zugleich artikulierend und aufhebend, die Reflexion des aus kürzestem Abstand nachschreibenden Tagebuchautors: «Die Zukunft verschwand vor uns» — die beiden bewegen sich auf ihr Paradies in Albano zu, alles Trachten müßte in diesem eben beschriebenen Vorgefühl in Sehnsucht nach dem Künftigen aufgehoben sein. Statt dessen hebt sich die Zukunft in dem von ihr

³² *Ebd.*, S. 157 f.

³³ *Ebd.*, S. 158.

getragenen Augenblick, kaum vom Essayisten gemildert, in die Vergangenheit auf:

nur die Gegenwart beschäftigte uns, und wenn der Vergangenheit nicht vergessen wurde, so war es nur, um die Fülle des Augenblicks noch zu vergrößern. Ich erzählte meinem Begleiter von meinen früheren Tagen, von meiner unablässigen Sehnsucht nach diesem Süden, von meinen endlosen Träumen in seinem Schoße, von meinen Plänen, Entwürfen, Bestrebungen, Anstrengungen, meine glühenden Wünsche zu erfüllen — ich erzählte so lange und so feurig, daß ich wie im Taumel jener ersten Jugendtage fortlief, daß ich schauernd erwachte und mit namenlosem Entzücken mich da sah, wohin ich mich schon anderthalb Jahrzehnte gewünscht³⁴.

Das Entzücken ist die Wiederholung jugendlichen Traumentzückens, das Vollglück in der Gegenwart ist die halbe Einlösung eines mit Plänen und Schaffenserwartungen umgebenen Traums, der noch durch keine Erfahrung beschädigt war. Wenn er *schauernd* ins namenlose Entzücken erwacht, ist wie für einen der Eichendorffschen Helden unter dem Blütenteppich des Wandertags unversehens der Abgrund aufgebrochen, in dem alles frühere und künftige Hoffen gleichermaßen zu versinken droht. Mit der für ihn bezeichnenden unschuldigen Konsequenz, die mit einer seismographisch strengen Nachzeichnung durch die Reflexion sich verbinden kann, stürzt sich Waiblinger im nächsten Absatz, als habe er die zu vergrößern Fülle des Augenblicks ganz vergessen, in die bittere Rekapitulation seiner erzwungenen Flucht. Da ist der Maler neben ihm kein Begleiter mehr. Stumm horcht der schauernd Erwachte in sich hinein. Und *Flucht* als Leitbegriff tritt an die Stelle des "Wanderns":

Ich mußte so mancher mich erinnern, von denen ich vergessen zu sein verlange, so mancher die mich vergessen haben, so mancher, die einst mit mir die Welt durchpilgern wollten, die mir treu schienen, wie mein Schatten, aber wie dieser von mir flohen, als meine Sonne untergegangen, so mancher [...], die zufrieden sind, auch wenn sie nie in's Weltmeer blicken, nie die Vorzeit und ihre weltgeschichtlichen Taten auf ihrem größten Schauplatz aufsuchen können, so mancher, die ein unbefriedigter Geist von mir getrennt, die dem Wanderer nicht einmal die Wünsche der Erinnerung an einstige Zeiten und Gefühle nachsenden³⁵.

Das hat mit Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* zu tun, mit dem Zwielicht, das zwischen beides tritt, den Lebenstraum und die Wirklichkeit, mehr noch mit dem in Vergleichsbildern schmerzlich die Narben alter Wunden öffnenden Metaphernüberschwang in Wilhelm Müllers großen Liederzyklen. Auch der heroische Entschluß, als Aufgabe zu begreifen,

³⁴ *Ebd.*

³⁵ *Ebd.*

als Heldenritt gegen die Unbill der Zeit, was eben noch ein geschenkter Glücksmoment an einem Vorfrühlingsmorgen gewesen war, hängt mit dieser Zwieltichtigkeit und metaphorischen Selbstspiegelung bei Waiblinger zusammen.

Wer nicht einzelne, sondern viele der in den drei italienischen Jahren entstandenen Gedichte, Prosastücke und Briefe Waiblingers liest, für den weicht das erste Staunen über den Reichtum der wie im Flug aufgefangenen Beobachtungen und der dichterischen Freizügigkeit im Umgang mit dem mythologischen oder geschichtlichen Nebengedanken rasch der Irritation über die zwanghafte Beharrlichkeit dieses Herbeirufens fremder Erinnerung in das eigene Erleben, über das Wachrufen großer Namen sei es der Sage, sei es der Geschichte sei es der Kunst, deren Benennung ausreicht, um die Seele in Schwingungen zu versetzen. Auch dafür enthält *Der Frühling in den Gebirgen Latiums* ein aufschlußreiches, das Verfahren erläuterndes Beispiel. An einem heiteren Nachmittag ist der Schwärmer aus Albano ins Freie geflohen zu einem *unvergeßlichen, unvergleichlichen* Spaziergang³⁶. Nur nebenher bemerke ich, daß nach einem eingespielten Muster Waiblinger einen solchen Satz nie aufschreibt, ohne ihn sogleich durch Vergleichsbeispiele zu widerlegen. Um dem Adressaten — das ist hier der Vorwand für das sonst anders motivierte Verfahren — vor Augen zu rufen, wie einzigartig die Natur um den Albaner See ist, erinnert er ihn, frageweise, an einen anderen Landschaftseindruck: «Vielleicht kennen Sie den Weg von Genua nach Spezia, immer am Meere hin, an den Ölwäldern der Gebirge, das war mir bis jetzt fast das Reizendste, was ich in Italien gesehen, aber wahrlich! in solch' einem Nachmittag vergißt man Alles». Dann fährt er, um emphatisch das Außerordentliche zu illustrieren, mit einem Ausruf fort:

Gleich vor Albano draußen die Grabruine der Curiatier mit ihren fünf Pyramiden! Man nennt es wenigstens so, und es macht einem Wanderer immer mehr Freude, so ein hohes Altertum anzusehen, auch wenn es nur Täuschung ist, als gleich zu widerlegen und umzustößen, zu beweisen, daß es etwas anderes sei und seine Gelehrsamkeit auszukramen. So lebe ich gern in den Eindrücken, die mir die Tempel Roms mit ihren ehrwürdigen Namen geben [...] Ich sehe in den acht Säulen am Capitol den Tempel der Concordia, in dem Cicero gegen Catilina sprach, in drei wunderschönen korinthischen, die neben daran aus dem Schutte emporragen, den Tempel des Jupiter Tonans, den August errichtete, als sein Diener vor ihm vom Blitz erschlagen ward, und erinnere mich beim Anblick jener anderen drei ebenso schönen korinthischen Colonnen und ihrem edlen Gebälk, auf dem Campo Vaccino, die

³⁶ *Ebd.*, S. 164 (auch für das folgende Zitat).

man für die Überbleibsel vom Tempel des Jupiters Stator hält, mit Entzücken an den Kampf der ersten Römer mit den Sabinern, den die Töchter der entrüsteten Väter geschlichtet. Mit unnennbaren Gefühlen sehe ich das runde Romulus-Tempelchen am Fuße des buschigen Palatin an, und suche nur den Feigenbaum, unter dem die Zwillinge ausgesetzt wurden. So ist mir's auch mit der Grotte der Egeria und mit vielen hundert andern heiligen Stellen.

Die Verteidigung der herkömmlichen Namen, an denen in Anekdoten aus "Aeneis" und Livius für Jahrhunderte Größe und Würde gehangen hatten, gegenüber dem kritisch-stumpfen Zugriff der seit Beginn des Jahrhunderts sich etablierenden Archäologie, nimmt in sympathischem Überschwang die Haltung der römischen Partei im Streit der Altertumskenner aus dem späten 18. Jahrhundert wieder auf. Natürlich hätten Giuseppe Vasi, Giovanni Volpato oder Charles-Louis Clérisseau die gleiche Verteidigung gegenüber einer gleichgültig den Bestand umwühlenden Ausgraberei vorgebracht. Und ich will auch gar nicht verhehlen, daß mich noch heute, da das Marsfeld und das Forum von Generationen sich ablösender Ausgräber bis in die tiefsten Schichten der Vergangenheit umgegraben sind, das in den Veduten der Piranesi-Ära aufbewahrte Antikenbild tiefer berührt als gleichgültig vom Geist getrennte Genauigkeit des Unerheblichen. Daß den Künstler in seiner Vorstellungskraft nur anregt, was im Erhabenen oder grotesken Umriß an Roms Geschichte *und* an die Dichtung und Malerei, die diese Vorzeit weitergetragen und erneuert hat, zu erinnern vermag, ist nicht mehr als des Künstlers Vorrecht! Waiblinger verfährt kaum anders als Lord Byron in den Namens-Evokationen seines *Childe Harold*, den der deutsche Dichter natürlich kannte. Nur fehlt es dem Deutschen an der verwerfenden Geste des Titanen, der als ein Cherub mit dem Keim des Abfalls vor der europäischen Öffentlichkeit posieren konnte und der mit anderer Verve Lob und Tadel austeilte, der aus der Gruft seiner Einsamkeit heraus der mittelmeerischen Vergangenheit die Grabinschriften beigegeben konnte. An den wenigen Stellen, an denen Waiblinger diesen zweiten Don Juan erwähnt — sein Tod in Missolonghi im Vorjahr hatte eine letzte Verklärung über dieses unstete Leben geworfen —, sieht er in ihm nicht sein englisches Spiegelbild, sondern bezieht ihn ohne viel Nachdenkens in seine allgemeine Verwerfung der Engländer mit ein³⁷. Das hat einen zweiten, auf das erzählerische Verfahren sich beziehenden Grund: Byrons Denksätze

³⁷ Die heimliche, aber intensive Einwirkung Lord Byrons auf Dichtung, Weltwahrnehmung und poetische Selbsteinschätzung Waiblingers bedürfte einer genaueren Charakterisierung vor dem Hintergrund der zeitgenössischen *Childe Harold*-Rezeption. Der kurze Vergleich weiter unten (vgl. S. 60 ff.) kann dafür kein Ersatz sein.

umreißen in knappster, wie gemeißelter Formulierung das Gegenwärtige einer Landschaft, eines Tempels, eines Monuments, um ihm dessen frühere Größe und Einzigartigkeit entgegenzuhalten. Und die Zerrissenheit der eigenen, auf Verzweiflung gegründeten Stimmung sucht in diesem Gegensatz seinen objektivierten Ausdruck. Für Waiblinger zählt nur der nicht greifbare Hauch der Vergangenheit, den er in die Atmosphäre seiner wortmagischen Beschwörung einer Szene einfärben kann: «Die zarteste Phantasie», heißt es über die Grotte der Nymphe, die auch das Bad der Diana genannt wird, «findet hier keinen Anstoß, keine Schranken, frei und heiter, von diesen Lüftchen gewiegt, die den Veilchenduft vom grünen Berge herabführen, von diesem klaren Licht, dieser Frühlingswärme durchdrungen, von diesem Wasserspiegel angelächelt, diesem Jubel der Völker umzaubert, breitet sie ihre sanftesten Flügel aus, und schwelgt im Bienenhonig der Mythe, zernichtet eine Vergangenheit von drei Jahrtausenden, wandelt mit Ascan über die Meere hinüber zur Karthagischen Königin, die den Gründer von Alba Longa als Knaben, aus Liebe zum Vater, an ihrem Busen geherzt, ja flüchtet sich sogar in seine Heimat, an den Ida, nach Ilion, unter die Heldenwelt Homers» [nur nicht in die Nähe schweifen!]. «Hier vergehen wir gleichsam mit samt unseren Verhältnissen, unsern Wünschen, unserer Sehnsucht, unserer kleinen Vergangenheit, unser Wesen wird so zart und fein, so unsichtbar und rein, wie der Duft über dem See, wir schweben umher gleich den Schmetterlingen, die hier in der ersten Frühlingswärme ihre Hülle niedergelegt»³⁸. Dem Maler gegenüber kann der Erzähler ganz ungeduldig werden, wenn der sich ganz in sein Metier vertieft, nur nach günstigen Perspektiven Ausschau hält, außer an Lichtverhältnissen und Baumgruppierungen kein höheres Interesse bekundet, so daß er ihm — nicht ohne Ironie wird das ausgeführt — gelegentlich in seinen Professionisten-Strumpfsinn hinein die Mythen und Geschichten zu seinem Bildausschnitt erzählen muß. Und erst recht verdrießen ihn die bequemen, vom Vetturin über die Campagna gebrachten und dann auf feurigen Rossen von Altertum zu Altertum sprengenden Engländer. Als ihm beim beschwerlichen Abstieg zum *Emissario* des Lago Albano, jenem gewaltigen Ingenieur-Bauwerk, das schon in ältesten Zeiten den Abfluß des Sees regulierte, die zwei Fremden wiederbegegnen, über deren Hast er am Morgen schon gespottet hatte, macht er aus seinem belustigten Unmut über die Engländer kein Hehl:

³⁸ WAIBLINGER (Anm. 29), S. 175 f.

«Gut», sag' ich zu meinem Landschaftmaler, «nun kenn' ich erst die Herren!». Er lacht, sieht mich an und sagt: «Engländer!». So etwas, wie den emissario da drunten und wie den Albaner See und wie ganz Latium und ganz Rom, muß man im Galopp durchsehen, und es ist Schade, daß man im Vatikan zu Fuß gehen muß³⁹.

Die Nagelprobe hätte unser Fußwanderer nicht bestanden: die beiden Engländer ließen sich, nach Waiblingers eigenem Eingeständnis, die Tür zum Inneren des *Emissario* aufschließen und studierten dann, vermutlich durch Piranesis Stichwerk sorgfältig vorbereitet, die Wölbungen und das mächtige, felsenartige Mauerwerk, aus dem die kräftigen Baumstämme wie aus natürlichem Untergrund hervorwuchsen. Sie hatten sich vielleicht die Annäherung leicht gemacht, aber nicht das Studium der Altertümer, derentwegen doch wohl zunächst auch Waiblinger und sein Gefährte nach unten geklettert waren. Freilich nur, um dort sinnig über die Naturstimmung den Schmetterlingsstaub der Schwärmerie auszubreiten. Kein Wunder, könnte der Boshafte einwenden, daß der von seiner Vergangenheit jeden Augenblick Eingeholte und seiner künftigen Bestimmung unsicher Entgegenstrebende in Rom so recht zu nichts gekommen war, daß er nun schon ein halbes Jahr lang, wie er in Briefen und Aufzeichnungen klagt, Montags in dieses und Donnerstags in Jenes gehe, Capitol und Vatikan, und doch immer nur gesehen, genossen habe und wenig noch gelernt und durchverstanden! Im Negativen fortfahrend, ließe sich daran die früher oft geäußerte Vermutung knüpfen, Wilhelm Waiblinger habe, auch in seinen Reiseschilderungen, den Abstand nicht gefunden zur Landschaft, zur Kunst und zur Geschichte, um von dort aus das Gegenüber zu sehen und sich daran zu bilden. Nichts von Goethes durchaus dilettantischen, aber wachen Studien im Landschaftssehen und in der Landschaftsmalerei — und der war als Landschaftsdichter sicher jedem in Europa außer Rousseau überlegen! —, nichts von der Beharrlichkeit der Lukas-Tippelbrüder, die in der kindisch-aufdringlichen Verehrung Raffaels und seiner Vorgänger die römische Umgebung wie ein großes Robinson-Eiland erforscht und für sich erobert hatten, nichts von der strengen Antikengesinnung des Bertel Thorwaldsen-Zirkels, dem er sich noch am nächsten verbunden fühlte — in seinem Stolz wie in seiner drückenden, ja trostlosen Lebenslage grenzte Wilhelm Waiblinger sich bewußt gegen solche Bestrebungen ab. Er wollte an sich erproben, durch sich verwirklichen, was ihm die niemals nachlassende Herausforderung

³⁹ *Ebd.*, S. 176. Die spöttischen Ausfälle gegen die Engländer gehen dann noch eine halbe Seite weiter.

Hesperiens zu sein schien: die Überwältigung aller Sinne und alles Denkens durch den Zusammenklang von Natur, Licht des Augenblicks und an den Dingen haftender Erinnerung urältester Tage. Nicht von ungefähr drängen sich da Mörike-Worte auf die Zunge: im Grunde ist, was Waiblinger auf klassischem Gelände erfahren und in Dichtung verwandeln will, nichts anderes als die Beschwörung herausgehobener, das Ich ganz einfangender Zustände durch das magisch wirkende Wort. Vor dem blanken Spiegel des Nemi- oder des Albaner Sees will Waiblinger erfahren, was Mörike durch halb geschlossene Augen auf dem Frühlingshügel über der Donauschleife bei Scheer mit nach innen gewandten Sinnen erfaßt hatte:

Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung

In golden grüner Zweige Dämmerung?
— Alte unnennbare Tage

Nichts darf zwischen den Dichter und das nur ihm eigene Landschaftserlebnis treten. Es wird aus der Bewegung des Wanderns unversehens aufsteigen, an einer Öffnung im Hain den überwältigenden Blick auf ein Tal oder das Meer freigeben, aus einer zufälligen Straßen- oder Wirtshauszene sich ablösen und dann die ganze Seele in ihren Sog mit hineinziehen. Wie auf eine mystische Begegnung kann und muß sich der Adept vorbereitet haben. Die Umrisse der Götterlehre, die topographisch zugeordneten Dichterworte aus dem Altertum, die bei den Historikern und in den Reisehandbüchern überlieferten Anekdoten der erhabensten Geschichte, die bis in die Schöpfungen der neoklassizistischen und romantischen Kunst einerseits, bis in die Auswirkungen der französischen Revolution andererseits ihre Verbindlichkeit behalten hatten — alles das hatte der Italien-Wanderer Waiblinger im Kopf bereitzulegen, eine Art Partitur oder Farbpalette, aus der man im Augenblick der Überwältigung immer noch mit dem Künstlerauge die richtige Nuance wählen konnte! Wenn es ihm darauf ankam, seiner Begleitung oder den Dresdner Lesern Bericht zu erstatten, dann kramte er gelegentlich in aller Bereitwilligkeit seine Kenntnisse aus, sprach in selbstverständlicher Ausführlichkeit über Rom und die Latiner, über den Monte Cavo oder den Untergang von Alba Longa, ja gelegentlich versuchte er sich nach dem in Rom weitergepflegten Brauch Philipp Hackerts an der Überlagerung der gesehene Landschaft mit einer aus der Geschichte herausgerufenen und setzte sein Publikum durch kryptische Hinweise in Erstaunen, die Villa Tortigliano «mit ihren Zypressen drüben über dem Teverone» nehme sich so hübsch

aus, daß man glauben könne, sie sei die antike Villa des Turpilius⁴⁰. In jenen Augenblicken der Verzauberung, auf die für ihn alles ankam, darf sich jedoch keine vermischte Nachricht, sie betreffe den Zustand eines Gebäudes, den sonderbaren Charakter einer nicht genauer zu bezeichnenden Ruine oder ein Stück Buchgelehrsamkeit störend, nach vorn drängen. Da haben sich alle Sinne bis auf die von innen heraus wie Lichter in die Landschaft gerichteten zu verschließen, da hat alles zu schweigen, was nicht unmittelbar der Phantasmagorie dient. Seltsamerweise ist Waiblinger in seinen essayistischen Prosatexten — und in diesen mehr als in den Briefen und Tagebüchern! — Mörikes Lyrik im Umkreis des *Maler Nolten* näher als in den sehr raffiniert und sehr bewußt mit klassischen und gegenklassischen Vers- und Strophen-Formen experimentierenden Gedichten. Obwohl diese dem gleichen Prinzip unterworfen sind! Überflüssig hier noch anzumerken, daß Waiblinger über das Grabmal der Curiatier, das ihn zu seinem Exkurs über die der Topographie anhängenden Namen veranlaßt hatte, nichts weiter beizufügen weiß als eben diesen Exkurs.

Mit einer dritten Eigentümlichkeit von Waiblingers Italiendichtung macht uns eine andere Stelle seiner Reiseberichte bekannt. Es ist wieder eine zusammengreifende, in Unsagbarkeitsformeln sich auflösende Hymne auf einen paradiesischen Ort antiker Provenienz. Diesmal ist es Tibur-Tivoli, das er am Anfang seiner *Wanderung ins Sabinerland* so charakterisiert:

Endlich, lieber Freund, habe ich auch Tivoli gesehen! Nur die Brücke des alten Anio trennt mich vom Lande der Sabiner. Vor meinem Fenster rauscht der Strom in wildem Brausen in die Grotte des Neptun hinab, die Villa des Catull schaut freundlich und still aus dem Olivengrün ihres breiten Bergrückens vor, und der Tempel der Vesta, der himmlischen, fast in den Olymp hinaufgebaut, blickt frei auf seinen schaurigen Felsen über die wasserschäumende Schlucht in die romantische Berglandschaft hinein⁴¹.

Der Tonfall ist anders, das «*endlich*» verknüpft den Sehnsuchts-Charakter der Beschreibung mit dem Bewußtsein, im überwältigten Staunen

⁴⁰ Die groteske Komik dieser Bemerkung wird nur noch übertroffen durch die an sich verdienstliche Auskunft in der kritischen Ausgabe der *Reisebilder*: «Die Ruinen einer antiken Villa rechts der Straße an dem Tortigliano genannten Ort veranlaßten Lokalforscher zu dieser etymologisch unhaltbaren Spekulation». Vgl. das Zitat selbst im *Fünften Brief*, geschrieben in dem von Hackert geliebten Kloster S. Cosimato, aus der *Wanderung ins Sabinerland*, vgl. WAIBLINGER (Anm. 29), IV, S. 218 und die Anm. zu dieser Stelle S. 682.

⁴¹ *Ebd.*, S. 198, auch für das folgende Zitat.

das Staunen der vielen Reisenden vor ihm nachzuvollziehen, für den Freund Theodor Hell und für viele der Leser waren hier alle wachgerufenen Namen mit dichten Bildvorstellungen überlagert, hatte doch seit den Kavaliereisen des 17. Jahrhunderts keiner, der Rom besucht hatte, nicht auch die große *Cascata* und die von der Höhe der Maecenas-Villa niederstürzenden *Cascatelle*, die wütend in die Höhle des Neptun herinstürzende Wasserflut im Landschaftsgarten der Villa Gregoriana und den weit über den Aniene hinblickenden Tempel der Sibylle beschrieben oder gemalt. Jeder erwähnte Name genügte für beinahe jeden Leser, um daraus aus eigener Erinnerung oder angelesener Vorstellung das Wort mit Anschauung zu füllen. Jean Paul hat bekanntlich die schönste Darstellung dieser allem Irdischen entzogenen Herrlichkeit im vierten Teil des *Titan* gegeben, ohne Italien je gesehen zu haben. Entzücken als Nachvollzug des Entzückens — das gibt jedem Beiwort seine Pointe, macht die Zurücknahme ins Innere des Ich zur Wirkungsvoraussetzung: Ich erlebe das schon Erlebte. Wenn vor meinem Fenster der Strom in dem von mir in seiner Wildheit wahrgenommenen Brausen in die Grotte des Neptun hinabstürzt, dann habe ich in meinem Erleben an einem Jahrhunderte alten, immer gleich gegenwärtigen Vorgang teil, der mich nur wie aus Versehen zuläßt. Und in gleicher Weise trennt sich die Villa des Catull, wenn sie freundlich und still aus dem Olivengrün *ihres* breiten Bergrückens hervorschaut, vom zufälligen Anblick durch den Nachzügler aller anderen Wanderer. Und Skepsis könnte nur den Tempel der Vesta, wenn nicht die Göttin selbst befallen, der da frei auf *seinen* schaurigen Felsen in die romantische Berglandschaft hineinblickt. Das *Romantische*, das Romanhaft-Unwirkliche, das die Sehnsucht in der Erfüllung Weiter-treibende ist die halb konventionelle Zutat Waiblingers, der sich an dieser Stelle, als hörte er sich selbst zu, in die Erzählhaltung des Zeitungs-Essayisten zurücknimmt und diese sogleich aus Künstler-Eigensinn für seine Zwecke ummünzt:

Aber stille, so sollte ich nicht beginnen, ein Blick durch's Fenster hat mich hingerissen — es ist ja nicht möglich fast mitten in diesen Naturwundern zu sein, und nicht immer zu schauen und zu staunen — ich will mir Gewalt antun, und Sie erst nach und nach meinem Tibur entgegenführen.

Meine Schilderung soll recht ins Einzelne hineingehen, denn das Ganze selbst kann ich Ihnen nicht geben. Das soll sich Ihnen selbst aus alle den kleinen Charakterzügen, Auftritten, Anschauungen, Gemälden, Sitten heraus erzeugen.

Die Unsagbarkeit bedingt da ein — in der Tat frührealistisch zu nennendes — Programm für diese literarische Vedutenkunst. Pragmatischer

nimmt sich das aus als in den durch Kaskaden von Trennungsstrichen aufgerauhten Stimmungsskizzen des früheren Aufsatzes.

Die Wanderungen in den Sabiner Bergen haben — als ein echtes *Gegenstück* zur Frühlingsidylle aus den Gebirgen Latiums — einen epischeren Grundzug. Auch dort hatte Waiblinger eine Anzahl kräftig umrissener, auch komischer Genreszenen eingefügt, hatte dem Überschwang des Glücks und der Verzweiflung durch dürr weitererzählende Passagen einen festeren Kontur verliehen. Erst hier allerdings arbeitet er konsequent nach dem Vorbild von Künstlern wie Franz Ludwig Catel, die in ihren Landschaften nach der Natur auch das Leben der Landbevölkerung nach der Natur einfangen wollten. Undenkbar wären in dem ein halbes Jahr zuvor entstandenen Text derart lebhaft erzählte, ans Burleske streifende Schilderungen, wie wir sie in den hier vorgeführten Abenteuern auf der Suche nach der Villa des Horaz antreffen! Die Begegnung mit der höchst malerischen Gruppe von Briganten, die sich als Polizisten erweisen, der beschwerliche Weg von Tivoli herauf nach dem Städtchen Vicovaro und das Zusammentreffen mit der hübschen *Contadina* und dem vielleicht zu ihr gehörenden, *schrecklich zerlumpten Kerl*, der den Reisenden den Wegweiser zur Villa machen will, alle die von Bauern und Müllern, die auch den *Cicerone* machen wollen, umlagerten Wege nach dem Heiligtum der klassischen Dichtung — der Fünfte Brief, geschrieben im Kloster von San Cosimato, ist durchzogen von so gutgelaunten wie genau beobachteten Einzelzügen zur Charakteristik von Land und Leuten, in denen sich ein neuer Zugang zur italienischen Wirklichkeit von fernher ankündigt. Wilhelm Müller in seinen viel knapper gefaßten Bemerkungen aus *Rom, Römer und Römerinnen* (1821) und — natürlich — Goethe in den neapolitanischen Kulturskizzen der *Italienschen Reise* (1817) hatten als einzige vor ihm die Aufmerksamkeit auf die Morphologie der Landschaft und auf das charakteristische Volksleben gelenkt. Über das Nachschreiben der vor den Augen sich entfaltenden Welt hinaus, dem sich Jakob Philipp Hackert und seine Schule in den malerischen Ansichten *secundum veritatem* verschrieben hatten und auch über die pittoreske Staffage der erzählten Veduten mit Hirten und Räubern hinaus bahnte sich in der spaßhaften Nüchternheit Waiblingers das geographische und kulturhistorische Interesse an, das im mittleren 19. Jahrhundert die Deutschrömer unter den Dichtern und Malern, die Historiker und Geographen gleichermaßen bewegte: Anselm Feuerbach und Paul Heyse, Jacob Burckhardt, Viktor Hehn und Carl Ritter. Zur sicheren, dem Augenblick aus der Erfahrung von tausend Augenblicken vertrauenden Aufmerksamkeit auf das charakteristische Detail

der Tracht, der Handwerksverrichtung, des Ambientes fehlte Wilhelm Waiblinger freilich die Geduld, vielleicht auch die Zeit. Er muß es bei rasch hingeworfenen Winken belassen, bei einem Farbtupfer hier, einem italienischen Scherzwort dort, um im übrigen auf die Frische seines Malergedächtnisses und auf die Spontaneität der noch abends in den Herbergen angefertigten Erzählskizzen vertrauen.

Auf Umwegen hat Waiblinger seine beiden Malerfreunde von den ärmlichen Mauerresten, die einmal die Villa des Horaz gesäumt haben mochten, nach der Quelle Blandusia gelockt, selber den Kopf voller Verse zum Ruhm des in der Nachbarschaft entspringenden Bächleins:

Wir sind am Fuße des Berges, und ein paar Minuten, so stehen wir vor der Dichterquelle.

Ich lege mich nieder, auf die Kiesel, denen sie entspringt. Es sind zwei Quellen. Es sind zwei Quellen, die nebeneinander herausprudeln, beide klein, kaum sichtbar, aber frisch und kühl. Das helle klare Wasser sammelt sich im Kies ein wenig zusammen, und läuft dann zwischen ihm hinunter. Ich tu' einen kecken derben Zug, indem ich wirklich einen Durst nach etwas Trinkbarem hatte, wie kaum je eine Menschenseele nach Weisheit und Erkenntnis. In solchen Fällen ist in Ermangelung von etwas andern auch ein gewöhnliches Wasser gut, aber um wie vielmehr, ein gedrucktes, kritisiertes, besungenes, poetisches, unsterbliches! Mein Maler stellt sich vor die Quelle hin, wie ein echter Laie, indem ich ihm im Gesicht lese: um's Himmelswillen, diesem Wässerchen zu Liebe hab' ich mir eine Stunde lang meine Beine fast gebrochen! Aber ich halte diesen profanen Ausbruch mit einem finstern und ernsthaften Blick zurück, so daß er schweigt, und sich ebenfalls anschickt, seinen Durst aus der Blandusischen Quelle zu löschen⁴².

Nach Jean Pauls Manier lenkt Waiblinger durch den ganz unvorbereiteten Vergleich: «*wie kaum je eine Menschenseele nach Weisheit und Erkenntnis*», aus der kleinteiligen Schilderung der Quelle über zu der ironisch verklärten Reihe der Epitheta, die dieses klare, frische und kühle Rinnsal zur Musenquelle machen, die diesen labenden Schluck in einen den Künstler inspirierenden Trunk aus dem kastalischen Quell verwandeln. Wieder hält Waiblinger Erlebnis und Wahrnehmung nicht fest, sondern spinnt den Augenblick in ein ganzes Netz von Bezüglichkeiten und Anspielungen ein. Nur gibt ihm bei seiner *Wanderung ins Sabiner Land* der humoristische Grundzug ein bequemes Mittel in die Hand, um von einer Episode in die andere, von einer Tonlage zur nächsten zu kommen. So gelingt es ihm auch hier, die Rast im Dorf oberhalb des *Licenza-Flüßchens* — der antiken *Digentia* — zu einer von Fußreisenden nachgespielten Idylle auszugestalten, in der sich echtes Behagen, gemüt-

⁴² *Ebd.*, S. 224.

liche Beobachtung und satirischer Übermut ergänzen und nicht ausschließen:

wir verabschieden unsern Wegweiser, kommen an eine Mühle, und finden einen Mann, der sich uns gleich anträgt, von Licenza herab Wein und was wir sonst verlangten, kommen zu lassen. Ich finde diesen Antrag nicht übel, und erschöpft, wie wir sind, läßt sich doch wenigstens eine Erfrischung hoffen. Also der Müller schickt fort. Wir setzen uns auf einen Mühlstein vor dem Hause, gerade vor uns liegt der Kastanienhain von der Horazischen Villa, und sodann darüber her der hohe Genaro. Die ganze Familie des Hauses, Hund, Katzen, Tauben, Hühner und einige Esel leisten uns Gesellschaft. Ich betrachte die Physiognomie, die Haltung, die Bewegung eines Esels lange Zeit mit Aufmerksamkeit, als ob ich in meinem Leben noch keinen gesehen hätte und finde, daß man denn doch nicht Unrecht hat, dieses Tier für eine recht dumme Bestie zu halten. Unter solchen physiognomischen Beobachtungen [...] ist endlich die lange Viertelstunde zu Ende, und der Wein erscheint nebst Brot, Käse und rohen Bohnen, wie man's in diesen Gegenden ißt. Wir legen das letztere aber zurück und versuchen den Wein, der in der Tat ein reines, gesundes, wohltuendes Getränk ist, auf den ich jedoch nicht hätte sagen mögen: *dulci digne aqua!* auch wenn's das Versmaß gelitten hätte. Das *pane casareccio* schmeckt gut dazu, und wir leeren einen Becher um den andern, während der Müller erzählt, daß dort das berühmte Tal Ustica liege und daß der portugiesische Gesandte vor einigen Wochen ebenfalls hier gewesen sei und in seiner Mühle zu Mittag gespeist habe. Mit solchen hohen Herrschaften zusammengestellt zu werden, hat immer etwas Demütigendes für mich, besonders insofern nachher die liebe Not mit dem Conto beginnt⁴³.

Franz Ludwig Catel war um die gleiche Zeit in den frührealistischen Szenen aus dem römischen Umland viel genauer noch in seinen Beobachtungen, und wenn er in seinen von höherem Anspruch getragenen *Bildungs-Landschaften* künstlerische, literarische oder Zeit-Anspielungen verarbeitete, viel diskreter in der Überlagerung unterschiedlicher Schichten des Erzählens. Der Maler hatte für seine poetischen Vorstellungen umfassender auf alle Wirkungen von Szene, Raum und Licht zu achten als der schwärmende Dichter, der auch im Erzählen sich stets als Lyriker empfand. Der Anspruch jedenfalls ist ähnlich. Waiblinger will, wie er ganz zu Anfang des ersten Briefs seinem Adressaten mitteilt, «recht ins Einzelne hineingehen, denn das Ganze selbst kann ich Ihnen nicht geben. Das soll sich Ihnen selbst aus alle den kleinen Charakterzügen, Auftritten, Anschauungen, Gemälden, Sitten heraus erzeugen [...]. Ich möchte Sie ins Leben, in die wahre ungeteilte Wirklichkeit hineinführen: anschaulich soll Ihnen alles werden, woran ich vorüber wandle, wobei ich verweile,

⁴³ *Ebd.*, S. 225 f.

was mich entzückt, was mich erstaunen macht»⁴⁴. In das lebendige Italien hineinzuführen, die Landschaft und die Leute so zu nehmen, wie sie sind, die Aufmerksamkeit von Moment zu Moment fesseln zu lassen durch eigentümliche Formen der Berge, durch unerwartetes Zusammenreffen mit der Landbevölkerung oder durch ins Ich zurückführende Erlebnisse, machte das Programm dieser *Wanderungen im Sabiner Land* aus. Wie weit auch Waiblinger dabei wieder ins alte Grübeln zurückfällt, der Erzähler und Naturschilderer konzentriert sich immer neu, sucht jeden Eindruck zugleich subjektiv *und* objektiv in seinem Bericht zu verarbeiten. Der Besuch in Subiaco und in den beiden Klöstern in den Felsgründen hinter dem Städtchen, die dem Andenken an die erste Einsiedelei des heiligen Benedikt wachhalten, wird für ihn zum Prüfstein seiner Aufmerksamkeit auf das Wirkliche, Zuständliche, vor der Natur Gültige. So heißt es im Siebenten Brief des Aufsatzes:

Zwischen den Vorsprüngen des Berges, auf dem man steht, und den riesenhaften Abhängen des gegenüberliegenden, inmitten deren tief unten der Teverone seine felsige Bahn hinschäumt, lagern sich die Gebirge der Sabiner, Herniker, Äquer und die Abruzzo's in übereinander gezeichneten Linien und immer fernerer perspektivischen Abstufungen, in so furchtbar schönem Ernst hin, daß man, wie vom Donner gerührt, da steht und im Schauer des ersten Augenblickes das Auge zu Boden senken möchte. Reißt man sich endlich los, so trifft man am andern Ende der Allee Ruinen von der Villa des Nero, die einen dem monströsen Sinne des Tyrannen entsprechenden Umfang hatte, bis zum andern Berge über den Teverone hinüberreichte, und durch eine Brücke mit dem gegenüberliegenden Teile verbunden war.

Zaudernd, fast widerwillig folgt er dem Gefährten ins Kloster selbst hinein:

Könn't ich Ihnen eine Vorstellung von dem unablässigen Erstaunen und Verwundern geben, mit dem ich durch dieses verwegene Werk menschlicher Baukunst, durch diese sich immer und immer durchkreuzenden und übersteigenden Säle, Kapellen, Hallen ging, die meist so an die senkrecht in den Abgrund schießende Felswand angebaut sind, daß der halbe Teil immer natürlicher Fels ist, der ihre Wand bildet, und das andere Bauwerk ist, durch das Dunkel all' der Treppen, die hinauf und hinab, von einem architektonischen Wunder in's andere führen, durch die vielen schönen Bogen, die nächtlichen, mit alten Bildern bemalten Gänge, die aber nichts Gespensterhaftes, Grauliches haben, sondern bloß einen tiefen, frommen Schauer erwecken und nie das Bewußtsein ersterben lassen, in welcher Zauberwelt, in welchem wundervollen Heiligtume man sich befinde [...]. Jetzt führt uns der Geistliche in eine nächtliche Grotte, nimmt ein Licht vom Altare und leuchtet in die Tiefe der finstern Höhle hinein. Man erschrickt, man glaubt nicht recht zu

⁴⁴ *Ebd.*, S. 198.

sehen, denn eine junge, schöne, weiße Gestalt scheint aus der Nacht der Grotte im bleichen Schein der Lampe hervor und faltet die Hände mit dem Ausdruck der zartesten Inbrunst, des innigsten Gebets. Ist dieses glänzende Bild lebendig, das so unaussprechlich fromm und still emporblickt? ist die erste Frage, die uns durchzuckt⁴⁵.

Goethes Verzauberung durch die Gestalt der Heiligen in der Grotte der Rosalie auf dem Monte Pellegrino ist da vielleicht in Waiblingers Erinnerung gegenwärtig. Vielleicht hat auch nur das ähnliche Erlebnis die gleiche Erschütterung durch die zum Leben erwachende Illusion ausgelöst. Jedenfalls verschränkt der Dichter in dieser meisterhaften Schilderung des *Sacro Specchio* die in den Satzbau überführte Labyrinth-Struktur dieser Kirchen- und Kapellenwelt zwischen den Felsen und die Beschwörung des frommen Wunders als in die Zukunft weiterreichendes Leben. Weiter war mit den poetischen Mitteln des Romantikers nicht zu kommen! Wer Waiblingers Worte im Gedächtnis hat — das werden freilich nicht viele sein — wird sich noch heute in den verwinkelten Treppensystemen des in Fresken glühenden Klosters und beim Blick hinaus in die Landschaft mit frommem Kunstbegehren zurechtfinden.

Was der Dichter nicht parat hatte, was er wohl auch als Verstoß gegen alle Künstlerwahrnehmung empfunden hätte, war eine einigermaßen solide Kenntnis der landschaftlichen Gegebenheiten, der Geschichte und der Kunstentwicklung. Mit den Malereien des *Trecento* und der barocken Ausstattung mochte er, wenn man einmal die geglückte Täuschung durch die Statue des heiligen Benedikt ausnimmt — «Es ist Bernini'sche Schule und nicht übel», läßt er seinen Künstlerfreund kennerhaft anmerken, «wiewohl die Gewänder steif und gezwungen sind!» — nichts zu schaffen haben. Von der antiken Vorgeschichte der Stadt, von der Gründung und den weiteren Schicksalen der Klöster wußte er nicht mehr, als die Ortslegenden und die Guiden an Stichworten für ihn bereithielten. Und auch die Aufzählung der italischen Stämme, deren bergige Landstriche er vor sich hat, entbehrt jeder genaueren Festlegung. Für das Wachrufen der mythischen und historischen Schatten und für die Elevation der Seele brauchte er nicht mehr als die Namen. Wie grundsätzlich sich innerhalb weniger Jahre der Umgang mit der erzählten Wirklichkeit verändern sollte, läßt sich durch einen flüchtigen Blick in den Aufsatz über Subiaco zeigen, den Ferdinand Gregorovius im Juli und August 1857 in Olevano schrieb und den er, den Zeitungsabdruck von 1858 ergänzend, unter dem Titel *Subiaco, das älteste*

⁴⁵ *Ebd.*, S. 236 f.

Benediktinerkloster des Abendlandes 1863 in den zweiten Band der *Wanderjahre in Italien* mit aufnahm. Dort steht er zwischen den Landschaftsbildern aus der Campagna, aus den Bergen der Herniker und Volsker, von den Ufern des Tiber und des Liris, die im Zusammenhang dieser *Lateinischen Sommer* — so der Bandtitel — ein ähnliches Ensemble darstellen, wie es Waiblinger wohl auch für seine Reiseschilderungen im Auge gehabt hat. Die Begeisterung des aus Königsberg nach Rom gewanderten Historikers, der sich in den ersten Jahren seines italienischen Aufenthalts noch ganz als Dichter fühlte, galt den von geschichtlichen Erinnerungen erfüllten Sabiner und Albaner Bergen, den Etrusker-Städten und Papst-Residenzen, den Ruinen der römischen Adelsburgen. Zur Einsiedelei des Heiligen Benedikt hatte er, nach Ausweis seines Tagebuchs, keinen inneren Zugang, vergleichbar Wilhelm Waiblingers Betroffenheit durch die labyrinthische Struktur dieses aus Fels und Mauerwerk zusammengewachsenen Ganzen⁴⁶. Er schrieb die Geschichte des Klosters nach einer handschriftlichen Quelle und stellte, nach seiner Art, den heiligen Ort in einen landschaftlichen und weltgeschichtlichen Rahmen:

Vierundzwanzig Millien von Rom entfernt liegt in einem der schönsten Bergtäler der Campagna, welches der 'immerkalte' Anio durchfließt, die berühmte Benedictinerabtei Subiaco. Die Apenninen entsenden hier eine Bergkette, die simbrivischen Höhen, und scheiden den Kirchenstaat von dem Königreich Neapel, dessen angrenzende Provinz das alte Land der Marsen ist, heute Marsica, eine zu den Abruzzen gehörige Landschaft. Der Anio entspringt an ihrer Grenze, oberhalb Filetino; mit großer Gewalt herabstürzend, bildet er ein langes und zum Teil schmales Tal, welches von Oliven- und Kastanienwäldern beschattete Berge bis nach Tivoli hin einschließen. Auf den Gipfeln dieser Hügel erheben sich längs dem Lauf des schönen Bergstroms finstre Castelle des Mittelalters: Filetino, Trevi, Jenna und Subiaco, Agosta, Cerbara, Marano, Anticoli, Roviano und Cantalupo, Saracinesco, Vicovaro, S. Polo, Castel Madama und Tivoli. Dies ist auch zum größten Teil das Gebiet jener alten Benedictinerabtei, ein merkwürdiger Schauplatz des noch wenig bekannten Mittelalters des römischen Latium, und vor allen Dingen die Wiege des Mönchtums im Abendlande.

Aus dieser wilden Einsamkeit unfruchtbarer Berge sind die Klöster hervorgegangen, welche sich als Colonien der römischen Kirche über Italien und Sicilien, über Deutschland, Frankreich und das ferne Britannien verbreitet haben⁴⁷.

⁴⁶ Vgl. die Einträge vom 2. Juli und 16. August 1857 in F. GREGOROVIVS, *Römische Tagebücher 1852-1889*, hrsg. von H.-W. Kruft und M. Völkel, München 1991, S. 67. — Zu der sehr undurchsichtigen, in ihrer Vielfalt kaum abschätzbaren Situation der Zeitungsveröffentlichungen von Ferdinand Gregorovius befindet sich eine erschöpfende Bibliographie von Angela Steinsieck in Vorbereitung.

⁴⁷ Zitiert nach der 6. Auflage (Leipzig 1889), S. 3 f.

Entsprechend sind die Umstände von Benedikts Leben, die späteren Schicksale des Klosters bis in die Zeit des ersten Buchdrucks in Italien, der von dieser Abtei seinen Ausgang nahm, das Verhältnis der Stadt zu Rom und der gegenwärtige Zustand der Bauten klar und präzise aus den Quellen erschlossen. Für die schwärmerische Poesie Waiblingers, der im Erlebnis des Raums sich selber erfährt, ist in diesen Schilderungen kein Platz. Noch in der überraschenden Begegnung mit der Skulptur des Heiligen bleibt Gregorovius im ruhigen Besitz seiner historischen Bildung:

In der selben Mittelkirche befindet sich auch die Grotte Benedict's. Sie erinnerte mich lebhaft an die berühmte Grotte der heiligen Rosalia auf dem Berge Pellegrino bei Palermo. Denn hinter einem reichgeschmückten Altar sieht man die marmorne Figur des jungen Heiligen im Gebet vor dem Kreuze knien; sie ist ein nicht schlechtes Werk aus der Schule Bernini's, auch wird ihre Wirkung durch das Halbdunkel der Höhle erhöht⁴⁸.

Das ist die Haltung der Deutschrömer, das auf langem Umgang gegründete Selbstbewußtsein der Emanuel Geibel, Paul Heyse, Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin und Hans von Marées. In Waiblingers nervöser, ständig gestörter Wahrnehmung seiner paradisischen Umwelt ist sie im Ansatz vorweggenommen, aber nur so, wie die Malerei des mittleren und späten 19. Jahrhunderts in den Landschaften Carl Blechens vorweggenommen ist.

Waiblingers *Dichtungen* aus Italien stehen im Zeichen der immer neuen Auseinandersetzung mit der klassischen Tradition. *Antiker Form sich zu nähern* — das war seit Goethes römischen Tagen nicht leichter geworden. Hatte dieser in Rom und in den ersten Weimarer Monaten noch gehofft, aus dem Formenschatz der deutschen Anakreontik sich das bequeme Rüstzeug zu schaffen, um aus Annäherung und Distanz der südlichen Welt schöpferisch zu begegnen, so hatten inzwischen Weimar und Hölderlin andere, in ihrer Vollkommenheit schwer zu erreichende Muster der deutsch-antiken Begegnung aufgestellt. Wie ließ sich die scheinbar selbstverständliche Wiederaufnahme der römischen Elegie als angespannt-entspanntes Medium der alltäglichen Erfahrung eines Außerordentlichen über Goethes Dichtungen hinausführen? Wie ein Dichter je hoffen, Hölderlins griechischen Enthusiasmus und römischen Formsinn zu erreichen? Waiblinger hat in der außerordentlich reichen Ernte seiner in Italien entstandenen Dichtungen mit allen Möglichkeiten experimentiert. Mit der Ode des Horaz, mit der Elegie des Properz, gesehen freilich mit den Augen Goethes, mit dem Strophenlied und der Epistel, mit dem

⁴⁸ *Ebd.*, S. 36.

Epigramm. Am schwierigsten erwies sich für ihn, gerade weil er auf Goethes Anverwandlung zurückgreifen konnte, die Elegie. Die in die Sprachkurze gedrängte Dichte des Ausdrucks bei Tibull und Properz und deren jähes Überwecheln aus der Gewohnheit des Lebens in das mythische Gleichnis oder in die ästhetische Reflexion war kaum in die deutsche Sprache zu überführen, ohne dem Wechsel von Hexameter und Pentameter ein unerträgliches Pathos zu verleihen. Das freie Selbstgefühl Goethes, in sich die Dichterrolle des Properz wiederzufinden, war Waiblinger versagt. Vielleicht aus Ehrfurcht vor der Erhabenheit Hesperiens und vor dem Rang der römischen Elegiker. So gerät ihm, wie in der Elegie *Campo Vaccino* von 1826, geschrieben in den ersten Tagen seines römischen Aufenthalts, der obligatorische Spaziergang über das Forum zu einer hymnischen Anrufung heiliger Urerinnerungen. Von fern her gab ihm für dieses Verfahren Properz seinen Segen, der im Eröffnungsgedicht des vierten Buchs seiner Elegien selbst dem Fremdling das Panorama der ewigen Stadt enthüllte. Das Verfahren der geschichtlich perspektivierenden Namensanrufung ist von dort her übernommen, aus dem Abstand jedoch noch einmal intensiviert:

Nacht der Erfüllung, des Schauns! was gewahr ich? das römische Forum?
 Welch' ein Schrecken, wie graut's tausendgestaltig umher!
 Ja das ist Rom! Dein Triumph, Septimus, ging mit dem Cäsar
 Nicht zu Grabe, noch ragt düster sein Bogen empor!
 Dort mit dem finstern Gebälk die Tempelsäulen der Eintracht,
 Über des Abhangs Gebüsch, dort der Tarpejische Fels!
 Totenruhe! aus Schutt und Trümmer und Säulen und Bögen,
 Einsame Kirchen ans Grab römischer Götter gebaut!
 Kaum daß die stille Allee noch ein Mönch einsiedlerisch wandelt,
 Kaum daß ein flüchtiger Wind nächtlich im Laube noch rauscht.
 Jupiter Stator, wie schlank in der Kraft Korinthischer Schönheit,
 Überm verödeten Feld, deine Ruine sich zeigt!
 Düstert nicht geisterhaft durch der Säulen erhabene Hoheit,
 Halb nur erkennbar im Duft, Nero, dein Goldner Palast?
 Wag' ich mich weiter! wie dort sich gigantische Bögen entfalten,
 Sind sie's, die Vespasian dankbar dem Frieden geweiht?⁴⁹

Nichts von Goethes gelassenem Umgang mit der noch fremden, abweisenden Stadt in der Anfangselegie seines Zyklus, nichts von der wie im Vorübergehen aufgefaßten, das Gewöhnliche, wie das Große benennenden Realität Roms, in der das Forum zugleich seit Jahrhunderten der Gemeindeanger ist! Wie auch hätte Waiblinger diese Haltung einnehmen

⁴⁹ W. WAIBLINGER, *Gedichte*, in *Werke und Briefe*, Bd. 1 (Anm. 1), S. 173.

können, der vom Leben tief erschütterte Jüngling, ganz durchdrungen von seinen eigenen und den größeren Versen Hölderlins? Das Pathos der Benennung bot sich ihm an, um im ersten Durchrennen des Fremden dessen mächtige Wirkung im Gedicht festzuhalten. Zugleich legte er freilich den Tonfall fest und zugleich die halb nach außen, halb nach innen gewendete Wahrnehmung, die von da an in Vers und Prosa seinen Umgang mit Rom bestimmen sollte. Die Nähe des frühen Gedichts zu den Reisebildern ist offenkundig. Das Urbild solcher Poesie waren eben nicht, wie die gewählte Versform suggeriert, Goethes *Römische Elegien* in ihrer Auseinandersetzung mit Tibull und Propertius, sondern Lord Byrons Kunst der klassischen Namens-Evokation im Vierten Gesang von *Childe Harold's Pilgrimage*. Heroische Leidenschaft heftete sich dort an jeden verwünschten Ort, an jeden aus der Mythologie oder der Geschichte in die Gegenwart herüberreichenden Namen und strebt in trüber Vorerwartung nach Enttäuschung. Das jeden Augenblick sich erneuernde Bewußtsein, als Ausgestoßener die bis auf die Namen erloschene Herrlichkeit des Mittelmeerraums zu durchmessen, letzter Sproß aus dem Stamme Kains, von unnennbarer Schuld gezeichnet, von tiefstem Schmerz durchdrungen, gab für die Zeitgenossen den Stanzas dieses epischen Gedichts einen unverlierbaren Zauber weltenschmerzlicher Ferne. Auch dort, wo Childe Harold an klassischen Stätten weilt, die jedem Gebildeten lange vertraut waren! Wie sein Bewunderer Waiblinger suchte Byron schon durch das Wachrufen einer Figur oder eines seit alters berühmten Orts den Enthusiasmus des mitfühlenden Freundes zu wecken. Wie er vertraute er auf die Mythen schaffende Macht der Atmosphäre, die der Leser um die heiligen Worte hüllen würde. So ist die weit ans Ende von *Canto IV* gerückte Episode um die Grotte der Nymphe Egeria behandelt. Sie setzt mit der Beschwörung des Namens ein:

CXV

Egeria! Sweet creation of some heart.

Which found no mortal resting-place so fair

As thine ideal breast; whate'er thou art

Or wert, — a young Aurora of the air,

The nympholepsy of some fond despair —

Or — it might be — a beauty of the earth,

Who found a more than common votary there

Too much adoring — whatso'er thy birth,

Thou wert a beautiful thought, and softly bodied forth⁵⁰.

⁵⁰ *The Works of Lord Byron. A New, Revised and Enlarged Edition, Poetry*, Bd. II, hrsg. von E.H. Coleridge, London 1899, S. 415 ff., auch für die folgenden Hinweise

Noch ehe der Anblick der Grotte, draußen an der *Via Appia*, knapp zwei römische Meilen vor der *Porta di San Sebastiano* gelegen, den Melancholiker in den Bann ihrer von Moos und Sträuchern umzogenen Wände zu ziehen vermag, taucht vor des Dichters Auge wie eine Traumgestalt die Nymphe Egeria auf, die am Fuße des Mons Caelius dem römischen König Numa Pompilius nächtlich sich in Liebe verband und die nach seinem Tod so lange verzweifelt weinte, bis sie von den Göttern in eine Quelle verwandelt wurde. Die von Ovid, Juvenal und Plutarch in unterschiedlichen Versionen erzählte Sage verwandelt sich in der bloßen Erwähnung zu einem Traum, die Gestalt der trauernden Quellgöttin in einen schönen Gedanken, aus schmerzlicher Empfindung, aus Ekstase oder Verklärung hervorgerufen und dann erst als Gestalt an einen bestimmten Ort festgebannt. Die bloße Benennung genügt Childe Harold nicht. Heimlich verbindet sich Egeria mit der bitteren und süßen Erinnerung in seinem Inneren, so daß der aufgerufene Namen eine neue Färbung gewinnt, noch ehe sich der Blick des herzutretenden Wanderers auf die so oft beschriebene, in Gemälden und Stichen beschworene Grotte richtet. Samuel Taylor Coleridges Beschwörung des *deep romantic chasm* von Xanadu (in seinem fragmentarischen Traumgedicht: *Kubla Khan*, das eben erst durch Byrons Intervention gedruckt worden war) hat auf die Sprachmagie von Byrons Versen ausgestrahlt. Auch die Grotte der Egeria ist ja «*A savage place! As holy and enchanted / As e'er beneath a waning moon was haunted / By woman wailing for her demon-lover!*»⁵¹. Und so gewinnen die Strophen, die eine der berühmtesten Landschaftsschilderungen der römischen Literatur paraphrasieren, die Beschreibung des Quellheiligums in Juvenals Dritter Satire, jenen unwiderstehlichen Sehnsuchtsklang der romantischen Moderne.

CXVI

The mosses of thy fountain still are sprinkled
 With thine Elysian water-drops; the face
 Of thy cave-guarded Spring, with years unwrinkled,
 Reflects the meek-eyed genius of the place,
 Whose green, wild margin now no more erase
 Art's works; nor must the delicate waters sleep,
 Prison'd in marble — bubbling from the base

(*Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV, Strophe CXV ff., dazu den Kommentar des Herausgebers).

⁵¹ *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Poetical Works I*, 1, hrsg. von J.C.C. Mays, Princeton-New Jersey 2001, S. 513.

Of the cleft statue, with a gentle leap
 The rill runs o'er — and round — fern, flowers, and ivy creep,

CXVII

Fantastically tangled: the green hills
 Are clothed with early blossoms — through the grass
 The quick-eyed lizard rustles — and the bills
 Of summer-birds sing welcome as ye pass; [...]

Viele Schichten liegen da übereinander. Jeder Palimpsest macht sich hinter jedem anderen bemerkbar, noch vom schwächsten, in der Ferne am weitesten verschwundenen bleibt in der sinnlichen Präsenz des Textes ein Schatten übrig: unmittelbarer Eindruck, Spiegelung der einst kunstvoll gestalteten Anlage vor dem weiten Naturhintergrund der Campagna, Zerfall der römischen Kunstvollkommenheit und die Wiederkehr der ursprünglichen Felsen- und Höhlenlandschaften der römischen Umgebung, Erneuerung der Verse Juvenals, um sich der mythischen Situation halb über die Geschichte, halb über dem Tonfall zu nähern. Die Verse funkeln in ihrer scheinbaren Unbekümmertheit von Beobachtungen, Einfällen und Gedanken, die sich wie ein Netz über den emphatischen Reisebericht des Childe Harold legt. Der Sturz in das ungeordnete, von Qualen beherrschte Ich des Sängers, den jeder Anblick und jeder Augenblick auslösen kann, ist bei Lord Byron nur *ein* Leitmotiv unter vielen, während es für den Dichter und Schriftsteller Waiblinger *das* unabweisbar sich einstellende, ihn nie ganz freilassende Hauptthema seines römischen Aufenthalts war. Byrons Held entsprach — wie Byron selbst — in seinem Auftritt als *milordo* ganz dem, was Waiblinger und seine deutschen Künstlerfreunde an den Engländern in Rom verachteten. Arrogant im Auftreten, ungeduldig und hastig in ihrer selbstgerechten Anverwandlung der römischen Landschaft und Kultur, nahmen sie das Andere dieser Welt nur wie im Flug auf, jagten zu Pferd von Altertum zu Altertum und hatten immer eine Handvoll Ortsansässiger zur Verfügung, schwer zugängliche Bauten sich aufschließen, berühmte Ausblicke sich weisen zu lassen. Nichts von der Geduld der zu Fuß die Gegend sich erwandernden Künstler, nichts vom schwärmerischen Eintauchen in das charakteristische Leben der Landbevölkerung in den Albaner und Sabiner Bergen. Daß dennoch die *Ingesi* für gewöhnlich staunenswert viel sahen und daß ihr Verharren in der durch gleiche Erziehung geprägten Mentalität sich in jeder fremden Umgebung zurechtzufinden wußten, war nicht nur für die Lukas-Brüder und ihren kunstandächtigen Umkreis ein Ärgernis, sondern auch für den unglücklichen Waiblinger, dessen Schick-

sal doch eine ganz andere Affinität zu den englischen Romantikern besaß. So höhnte in halb belustigter Verzweiflung über die Engländer in Rom und entwarf seine Reiseschilderungen in offener Dichteropposition gegen alle vornehme Weltläufigkeit. Dennoch — seine Lyrik gewinnt dort die höchste Vollkommenheit, wo er wie in den letzten Liedern aus Süditalien zur alten Unmittelbarkeit zurückfindet oder wo er in der kunstvollen Aneignung der Horazischen Ode über die klassische Anschauungsform der römischen Wirklichkeit hinausgeht. Der *Abschied von Sizilien*, geschrieben während der Schiffspassage von Messina nach Neapel im Oktober 1829 und aufgelöst in elf *ottave rime*, ist ein Beispiel für die eine Gattung, die Gruppe der Oden von seiner Wanderung an den Albaner und an den Nemi-See aus dem Vorjahr ist ein Beispiel für die zweite. Nicht allein wegen der ähnlichen Thematik — die Grotte bei Nemi an Stelle der Grotte an der Via Appia —, erst recht durch die geistreich-reflektierte Behandlung von Motiv und Vers steht das schönste Gedicht aus dieser Reihe ganz nahe bei Byron:

Quelle der Nymphe Egeria in Nemi

Wär's wahr, o Nymphe? hätte den Dichter wohl
Vielleicht des Felsquells Lieblichkeit nicht getäuscht,
Du wärest es, ewig fließend Wesen,
Das hier den Berghang hinuntermurmelt,
Du wärest, als Numa, deinen Pompil, der Tod
Zur Schattenwelt entführte, vor Schmerz und Weh
An dieses Hügels Felsenwurzel
Wärest vergangen in Tränenströmen?
Dein hätte sich die taurische Artemis
Erbarmt, dein jammernd Flehen geendet dir?
O dann, du Bergstrom, küß' erfrischend,
Küsse mir, Nymphe, die heißen Lippen.
Aus Treue sterben! Schönster Gedanke du,
Aus unsern Tagen lange hinweggeflohn
Ins Reich der Dichtung, in die Zeiten,
Da ihn die Menschen von Göttern lernten.
Aus Treue sterben! Seliger Knabentraum,
Du Stolz des tatenglühenden Jünglings,
Du überschwänglich Wort der Liebe,
Grausamer Spott des enttäuschten Pilgers!
Aus Treue sterben! Königsgeliebte du,
Mit Trauer deinem ewig lebend'gen Grab
Nah' ich, dir eine Schuld bekennend:
Höre mich, Sterbende! Nimmer glaubt'ich

An Menschentreue. Wie es so kam, es sei
 Vergessen — aber Nymphe, wenn wahr, daß du
 Gestorben für Pompil, so lass' mich
 Artemis hier für den Frevel büßen.

Ich will ja glauben, Göttliche, daß du treu
 Dem Freund geblieben; denn von olympischem
 Ursprung ist ja dein Herz: der Erde
 Kinder nur hab' ich nicht treu gefunden.

An deinem Felsen, einsamer alter Hain,
 Hier, wo Orest einst mit Iphigenien
 Der taur'schen Göttin Bild geflüchtet,
 Schau' ich hinab zum Dianenspiegel,

Und schau' und fleh' und weine, bis mich die Huld
 Der Göttin einmal plötzlich zerfließen läßt,
 Und ich für meinen Glauben sterbe:
 Treu sind die Himmlischen, nicht die Menschen⁵².

⁵² WAIBLINGER (Anm. 47), S. 213 f.

GÜNTER KUNERTS SPÄTES ITALIENGEDICHT: EINIGE HINWEISE SAMT ÜBERTRAGUNG INS ENGLISCHE

von REINHOLD GRIMM

Zunächst möchte ich dieses späte Italiengedicht von Günter Kunert, nämlich *Sestri Levante / Ligurien II*, samt seiner Übertragung hier einfach wiedergeben. Ich übersetzte es vor ein paar Jahren aus Kunerts Typskript, und zwar für eine Festschrift, wo beides, das deutsche Original wie meine englische Fassung, dann 1999 erschien¹. Daß es sich nicht um das erste seiner Art handelte, dürfte schwerlich unbekannt sein; denn zumindest in dreien der neueren Kunertschen Sammelbände finden sich ebenfalls einschlägige Texte. So enthält zum Beispiel *Berlin beizeiten* (1987) sogar eine ganze Reihe solcher Italiengedichte wie *Golf von Neapel*, *Pompeji: Garten des Fauns*, *Hotelzimmer in Mestre* oder *Verlorenes Venedig*²; doch auch in Kunerts folgenden Sammlungen, *Fremd daheim* von 1990 und *Mein Golem* von 1996, stößt man noch vereinzelt auf entsprechende Verse wie etwa *Am Campo dei Fiori* oder *Palermo, Katakomben*³. Der bedeutendste unter diesen früheren lyrischen Texten scheint mir unstreitig das schon erwähnte *Venedig*-Gedicht zu sein: nicht zufällig habe ich es bereits vor längerer Zeit ins Englische übertragen⁴ und, wie kursorisch immer, interpretiert⁵.

Doch nun gleich zu Kunerts spätem Italiengedicht, wie ich *Sestri Levante / Ligurien II* ja genannt habe. Vier unregelmäßig gebaute Strophen umfassend und auch sonst der beliebten Form einer «reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen» (Bertolt Brecht) verpflichtet, hat es den Wortlaut:

¹ Vgl. *Signaturen der Gegenwartsliteratur: Festschrift für Walter Hinderer*, hrsg. von D. Borchmeyer, Würzburg 1999, S. 12 f.

² G. KUNERT, *Berlin beizeiten: Gedichte*, München-Wien 1987, S. 88, 89, 93 und 94.

³ G. KUNERT, *Fremd daheim: Gedichte*, München-Wien 1990, S. 103; und *Mein Golem: Gedichte*, München-Wien 1996, S. 52.

⁴ Vgl. «New Letters», 54 (1988), 3, S. 23.

⁵ Vgl. R. GRIMM, *Kunertsche Lyrik in englischer Übersetzung: Ein paar Beispiele und Gegenbeispiele nebst allgemeiner Einleitung*, in *Kunert Werkstatt: Materialien und Studien zu Günter Kunerts literarischem Werk*, hrsg. von M. Durzak und M. Keune, Bielefeld 1995, S. 115-152; hier S. 128 ff.

Leer die Hotelhalle. Bis auf
Herrn Andersen, Gefangener des Bildschirms.
Deine aufrechten Zinnsoldaten, Hans Christian,
fallen noch immer unentwegt schlachtreif,
weil es auf Erden so märchenhaft zugeht.

Und wo ein neuer Gast die Rezeption belagert:
Gediegene Leibesfülle doch
eines Haarschnitts bedürftig:
Bon Giorno, Signore Goethe, auch wieder hier?

Und sogleich und triefend
steigt und hinkt Lord Byron
an Land, Rekordschwimmer wie chedem
olympisch.

Darum bestellt der tüchtige Geist
des Ortes einen Fotografen:
Du sollst mir ein Bild machen
von der ruhmreichen Trinität.
Auf daß der Tourist
sich vor Ehrfurcht verzehre
und seine Mahlzeit ergeben dazu.

Der englische Titel kann natürlich nur *Sestri Levante / Liguria II* heißen; was freilich den Gedichttext selber betrifft, so verhält es sich mit ihm keineswegs so ganz unproblematisch. Man wolle sich überzeugen:

The hotel foyer empty. Except for
Mr. Andersen, prisoner of the TV screen.
Your steadfast tin soldiers fall, Hans Christian,
still incessantly ripe for the kill
because things an earth keep going so fabulously.

And where a new arrival besets the reception:
Distinguished corpulence, yet
in dire need of a haircut:
Buon giorno, Signor Goethe, back here again?

And at once and dripping wet
Lord Byron emerges, limping
ashore, a record swimmer, olympic
as before.

That's why the city's efficient spirit
has asked a photographer to come:
Thou shalt make unto me an image
of this glorious trinity.
So that all tourists
will wallow in awe
and humbly swallow their meals to boot.

Kein Zweifel, einige erläuternde Hinweise, namentlich auch in bezug auf meine Übertragung, sind, wie sofort ersichtlich, durchaus nicht unangebracht.

Was fürs erste die englische Fassung anbelangt, so müßte, scheint mir, zweierlei ins Auge springen. Zum einen habe ich das Kunertsche Miniaturzitat aus dem Italienischen, «Bon giorno, Signore Goethe» normalisiert und statt dessen «Buon giorno, Signor Goethe» geschrieben, wie es bekanntlich dem sprachlichen Standard gemäß ist, dessen man sich gerade an einer Hotelrezeption ja sicher bedient (ob Kunerts abweichende Formulierung auf einem regionalen Sprachgebrauch beruht, vermag ich nicht zu entscheiden; sehr wahrscheinlich ist es allerdings kaum). Wichtiger — wenn auch vielleicht dem *nonnative speaker* des Englischen nicht auf Anhieb erkennbar — dürfte hingegen etwas anderes sein: nämlich der Umstand, daß ich in der vierten Strophe die beiden Kunertschen Stichwörter "Bild" und "Trinität" ernst genommen und in ihrem unleugbar biblischen Sinne zusätzlich verdeutlicht und konkretisiert habe. Wort und Begriff "Trinität" benötigen selbstredend keine Erklärung; wohl aber ist eine solche bei "Bild" am Platze. Denn worauf der Dichter damit anspielt, sind nicht etwa (ich zitiere der Einfachheit halber die englische Bibel, also die Authorized Version oder *King James Bible*) jene berühmten und vertrauten Sätze aus der *Genesis*, welche lauten:

And God said, Let us make man in our image, after our likeness [...]. So God created man in his *own* image, in the image of God created he him [...]⁶.

Nein, Kunerts Anspielung «ein Bild machen» gilt vielmehr umgekehrt solch warnenden, ja gegenteiligen Sätzen, wie sie zuerst und vor allem im 3. *Buch Mose* begegnen, wie sie jedoch auch später noch, und überdies verschärft, in der *Offenbarung des Johannes* auftauchen. So lesen wir einerseits im *Levitikus*:

Ye shall make you no idols nor graven image, neither rear you up a standing image, neither shall ye set up *any* image of stone in your land, to bow down unto it [...].

Und vollends in der *Offenbarung* heißt es von den Menschen andererseits, nun mit abermaliger Umkehrung, «they should make an image to the beast [...]»⁷. Daß dies selbstverständlich ein satanischer Ratschlag ist,

⁶ 1. Mos. 1, 26 und 27.

⁷ Vgl. 3. Mos. 26, 1, sowie *Offb.*, 13, 1.

sollte so offenkundig sein wie die Herkunft des von mir verwendeten, ja ebenfalls archaisch-biblischen "Thou shalt", das aus dem formelhaften Beginn der alttestamentlichen Gebote stammt, die indes eigentlich, wie man weiß, zumeist Verbote sind (was sich auch für die betreffenden Kunertschen Verse, bezeichnend genug, als beziehungs- und aufschlußreich enthüllt; ich werde darauf zurückkommen).

Ausgesprochene Übersetzungsschwierigkeiten — denn das bisher Dargelegte läuft ja eher auf Übersetzungsvorteile hinaus — kommen in Kunerts Text, von drei Ausnahmen abgesehen, nicht vor. Zwei davon, beide aus der Eingangsstrophe erwachsend, sind minder gravierend: nämlich "schlachtreif" in der vierten und "märchenhaft" in der fünften Zeile. Denn "schlachtreif" sagt man ja von schlachtbaren Tieren und meint damit laut *Duden*, sie seien «in einem Zustand befindlich, in dem ein Tier sein soll, wenn es geschlachtet wird»; und "märchenhaft", eine echte Ambiguität gerade hier, bedeutet zum einen ja «nach Art eines Märchens» und zum andern — so nochmals *Duden* — «zauberhaft schön». Der in dieser Vokabel zu Ausdruck und Wirkung gelangende Doppelsinn (eben als konkreter Hinweis auf Andersens Märchen, die zudem unüberhörbar evoziert werden, und gleichzeitig als eine böse und bittere ironische, ja kraß satirische Kennzeichnung der Lage "auf Erden") kann im Englischen mit dem besten Willen nicht befriedigend wiedergegeben werden: meine Kompromißlösung "fabulously" deckt lediglich die übertragene oder figurative Bedeutung des deutschen Wortes, die aber freilich im Zusammenhang des Gedichts auch die weitaus gewichtigere ist. Und wiederum "schlachtreif" — ein Begriff, der hier erst recht zutiefst satirisch wirkt und von blutiger Ironie förmlich überquillt? Er entzieht sich unverkennbar ebenfalls einer adäquaten Übersetzung in die Zielsprache; denn meine Wendung «ripe for the kill» entpuppt sich fraglos ihrerseits als ein unvermeidlicher Kompromiß. Oder hätte ich lieber "ready for being killed" oder gar "for being slaughtered" schreiben sollen? Vielleicht; doch wäre der Vers dadurch ungebührlich lang geworden, von anderem zu schweigen... Was allerdings das dritte der besagten Übersetzungsprobleme angeht, so schmeichle ich mir, dafür trotz seiner offensichtlichen Schwierigkeit eine nicht allein annähernd, sondern vollauf stimmige Lösung gefunden zu haben. Man wolle sich noch einmal Kunerts drei Schlußzeilen vergegenwärtigen:

Auf daß der Tourist
sich vor Ehrfurcht verzehre
und seine Mahlzeit ergeben dazu.

Wie kann man die in diesen Versen so aussagemächtig und pointiert, in der Tat geradezu epigrammatisch zugespitzt waltende brillante Wortspielerei zwischen "sich vor Ehrfurcht verzehren" und — ohne Wiederholung des Verbs! — "eine Mahlzeit verzehren" auf englisch auch nur einigermaßen nachbilden? Man kann es zweifellos nicht, sondern muß auf eine sinngemäße, indes nach Möglichkeit zugleich ähnlich schlagende Entsprechung ausweichen. Kurzum, was nötig ist und worauf man zurückgreifen muß, ist «the use of equivalents, the translator's daily bread»⁸. Die Lösung, auf die ich nach vielem Nachdenken endlich verfiel, hat — um auch sie ein zweites Mal anzuführen — den auf den ersten Blick vielleicht verblüffenden, aber zuletzt, wie ich hoffe, dem Deutschen auf seine Weise Paroli bietenden Wortlaut:

So that all tourists
will wallow in awe
and humbly swallow their meals to boot.

Denn stellt der auffällige und ebenso reine wie kunertisch komische Reim "wallow" / "swallow" bei genauerer Betrachtung nicht wirklich ein recht brauchbares und befriedigendes poetisches Äquivalent dar? Ja, ein weiterer lustiger Reim, mein "ashore" / "before", ergibt sich obendrein bei der Übertragung der dritten Strophe. Und paßt nicht auch der ganz gut (um nicht zu sagen: "makellos") zu Kunerts Gedicht und dessen Atmosphäre und Botschaft? Dem Verfasser jedenfalls scheint ein solcher Zufallsreim sowenig unwillkommen gewesen zu sein wie mir, seinem Übersetzer.

Was schildert *Sestri Levante / Ligurien II* im einzelnen? Die Antwort fällt leicht. In dreifachem Anlauf präsentieren sich darin drei literarhistorische, ja weltliterarische Zelebritäten: der Däne Hans Christian Andersen (1805-1875), der seinen Ruhm vor allem der Innigkeit und Zartheit, doch auch zarten Ironie seiner Märchen verdankt; sodann Goethe, zu dessen Person, Werk und Rang sich jedwede Angaben nicht bloß erübrigen, sondern schlechthin verbieten; und schließlich Lord Byron — oder vielmehr, mit seinem vollen Namen, George Gordon Noel Lord Byron — der von 1788 bis 1824 lebte und ja nicht nur durch sein dichterisches Schaffen weithin berühmt wurde, sondern der auch, zumindest zu seiner Zeit, durch seine kühnen und ungewöhnlichen sportlichen

⁸ Vgl. R. GRIMM - F. POLLAK, *On Translating German Poetry: Considerations from Four Aspects*, in «Studi tedeschi», XXVII (1984), 3, S. 7-23; hier S. 13.

Leistungen Aufsehen erregte. Ein tatsächlicher Besuch oder selbst Aufenthalt in Sestri Levante ist im Falle von Andersen, wie es den Anschein hat, keineswegs ausgeschlossen und darf im Falle von Byron sogar als höchstwahrscheinlich stattgefunden angenommen werden — auch davon bald mehr — wohingegen Goethe allem, was wir wissen, zufolge trotz zweimaliger Italienreise nie in jene Gegenden geraten ist; sein Auftreten ist weder für das zuständige Binnenland, also Piemont, noch vollends für die ligurische Küste bezeugt.

Aber gemach! Wer sich nämlich ebendort nachweislich aufgehalten hat, und zwar ausgerechnet im Schicksalsjahr 1939, war niemand anders als der heute offenbar nahezu vergessene goethisierende Lyriker und autobiographische Erzähler Hans Carossa (1878-1956)⁹. Ihn freilich

⁹ Vgl. *Über Hans Carossa*, hrsg. von V. Michels, Frankfurt a.M. 1979, S. 445 ff. — Ein besonders charakteristisches unter den goethisierenden Gedichten Carossas ist bezeichnenderweise ebenfalls ein Italiengedicht: nämlich *Via Appia*, mit dem Zusatz "Dem Gedächtnis der Editha Curtius". Es hier wiederzugeben ist vielleicht nicht gänzlich unangebracht. Man vergleiche:

Grauer Wanderer sucht im Grase
Scherbenrest vom Aschenkrug.
Auf der breiten Gräberstraße
Singt und geigt ein Hochzeitszug.
Zwischen Marmor-Angedenken
Toter Gatten, toten Kinds
Kommen sie mit Brautgeschenken;
Lauter junge Menschen sind.
Und nun sitzen sie bei Tische,
Freuen sich am Festtagsmahl;
Myrtenduft und Meeresfrische
Wehn im offenen Gartensaal.
Trinkend schaun sie grüne Weide,
Die an gelbe Felder stößt,
Wo der Südwind im Getreide
Den verborgnen Mohn entblößt.
Weißen Vogels blaue Schwingen
Schimmern abendhell heran,
Und es haucht aus allen Dingen
Große Mutter, großer Pan.
Reife atmet von Zitronen,
Die wie feste Brüste sind;
Unter Ölbaum-Silberkronen
Wiegt sich dunkles Weingewind.
Aus dem Herzen der Agave
Stieg der zeugerische Stamm,
Und am schwarzen Mutterschafe
Saugt ein silberweißes Lamm.

konnte Kunert schwerlich seiner «ruhmreichen Trinität» einverleiben, so sehr Carossa einst zwar kein weltweites, aber immerhin ein gesamt-europäisches Ansehen genoß. Mußte und durfte demnach der ja sprichwörtliche deutsche Italienreisende Goethe in unserem Gedicht nicht an die Stelle seines Epigonen Carossa rücken? Es klingt so simpel wie plausibel, zumal im Hinblick auf das Kunertsche «auch wieder hier», das die Wiederholung — welcher Art auch immer — ausdrücklich unterstreicht. Doch lassen wir diese Frage ebenfalls vorläufig offen.

Wie ist die Stimmung oder Atmosphäre und worin besteht, um abermals jenen englischen Begriff zu bemühen, die 'Botschaft' (*message*) oder eben Aussage von Kunerts spätem Italiengedicht? Ein rascher Rückblick auf sein früheres und, wie ich schon anmerkte, kaum minder bedeutendes einschlägiges Gedicht, *Verlorenes Venedig*, mag sich hierbei als hilfreich erweisen. Man kennt es wohl:

Nichts mehr Nichts
 außer diesen kühlen und dunklen
 Gewölbebögen
 mächtige Schenkel venerischer Paläste
 die oben im Licht zerfallen
 unterm verbröckelnden Gewand
 Tiefer die völlig versteinete
 Perspektive rahmt ein Streifen
 Wasser
 vor Alter schmutzig und träge

Eine Gondel jetzt
 zöge vorbei als haltloser Traum
 vergessen bevor man sich
 seiner erinnert
 So wäre alles Dagesewensein
 zu beschreiben falls das
 irgendwann irgendwem
 einfiel [...] ¹⁰.

(H. CAROSSA, *Gesammelte Gedichte*, o.O. [Insel] 1947, S. 100 f.) — Übrigens hieß es damals, kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges, zusätzlich noch: «Veröffentlicht unter Zulassung [...] der Nachrichtenkontrolle der Militärregierung». Aber wer erinnert sich heutzutage an derlei? — Zu *Via Appia* vgl. auch die kurze vergleichende Betrachtung in R. GRIMM, *Macht über die Zeichen: Zur Frage des Symbols in moderner Dichtung*, in «Die Pädagogische Provinz», 12 (1958), 7/8, S. 407-413; hier insbes. S. 407 ff.

¹⁰ KUNERT (Anm. 2), S. 94. Und da wir uns ja ohnehin auch mit Übersetzungsfragen beschäftigen, so sei hier meine Übertragung von 1988 (s.o. Anm. 4), zur Ergänzung ebenfalls wiedergegeben. Sie lautet:

Auf die vielfältigen intertextuellen Bezüge, die in diesen Versen am Werke sind (zu Rilke, Conrad Ferdinand Meyer, dem englischen Barockdramatiker Thomas Otway [1652-1685], zu Hugo von Hofmannsthal, ja am Ende sogar zu Milton, dem Sänger des *Paradise Lost*), brauchen wir selbstredend nicht mehr einzugehen; es genügt völlig, *Verlorenes Venedig* als Ganzes wahrzunehmen und mit dessen widersprüchlichem Pendant *Sestri Levante / Ligurien II* zu vergleichen. Denn daß hier ein düsteres, schwermütig trauerndes Bild von Italien oder zumindest von jener sonst so strahlenden Lagunenstadt an der Adria entfaltet und darüber hinaus zum strengen Sinnbild für das irdische Dasein überhaupt verdichtet wird, dürfte nicht weniger deutlich sein als die lockere, ja heitere und demunerachtet ironische, ja satirische Haltung, die Kunerts auf Ligurien gemünzte Verse kennzeichnet.

Deren Spitze — eine, wie bereits festgestellt, beinahe epigrammatische — richtet sich so witzig wie unzweideutig gegen den grassierenden Fremdenverkehr bzw. den rücksichtslosen Mißbrauch, der zu dessen Gunsten von seinen Managern getrieben wird. Der Ton von *Sestri Levante / Ligurien II* ist, ich wiederhole es, ein durchweg ironisch-satirischer, ja -sarkastischer, der im übrigen auch beileibe nicht auf das Tourismusgeschäft und dessen Auswüchse beschränkt bleibt, sondern (man denke abermals an "märchenhaft" und "schlactreif") zusätzliche Seitenhiebe allgemeinerer, ja im Grunde schon globaler Natur austeilt. Und auf andere Weise, doch genauso effektiv trifft dies umfassend Ironisch-Satirische natürlich auf die bei Kunert zwar erst keimhaft ange-

Nothing anymore Nothing
 except for those cool and dark
 arches and vaults
 the huge thighs of venereal palaces
 decaying above in the light
 under their crumbling garment
 The totally petrified perspective
 beneath frames a strip
 of water
 dirty and slow with age
 A gondola now
 would be passing by as a fleeting dream
 forgotten before
 recollected
 Thus one would have to describe
 whatsoever has been
 if indeed that occurred
 to anyone anytime [.]

Zur Interpretation dieses Gedichts und seiner englischen Version, s.o. Anm. 5.

legten, von mir bei der Übertragung indes — und durchaus im Sinne des Dichters, glaube ich — noch gesteigerten und intensivierten biblischen und selbst pseudochristlichen Beziehungen zu; denn das so schlicht und unverfänglich wirkende 'Gebot' «Du sollst mir ein Bild machen / von der ruhmreichen Trinität» (oder gar «Thou shalt make unto me an image / of this glorious trinity») läuft ja sämtlichen alttestamentlichen Mahnungen und Geboten oder, richtiger, Verboten stracks zuwider und entpuppt sich, biblisch-christlich gesehen, letzten Endes als blanke, nackte Idolatrie. Was der vom «tüchtigen Geist [!] des Ortes» bestellte Photograph auf die Platte zu bannen und dem Fremdenverkehrsamt zu liefern hat, ist in der Tat eine Art von Götzenbild oder "graven image" einer gänzlich säkularisierten, mechanische Kultur- und Bildungsverehrung bezweckenden "Trinität" — will sagen, einer dänisch-deutsch-englischen literarischen Dreifaltigkeit, vor der die Touristen gleichsam anbetend in den Staub sinken sollen. Daß sie dabei außerdem und scheinbar bloß nebenbei ihre bestimmt nicht billigen (und keineswegs notwendig besonders schmackhaften) Mahlzeiten, um die bzw. deren wie aus manchem anderen zu gewinnendem Erlös es doch in erster Linie geht, voll Ergebenheit verzehren sollen, kommt als überlegen wortspielerische Pointe persiflierend hinzu.

Damit bin ich schon fast am Ende meiner knappen Hinweise und Bemerkungen. Goethe, wie ich von vornherein betonte, war nach allem, was sich seinen auf Italien bezüglichen Schriften entnehmen läßt, nie in Sestri Levante noch überhaupt in Ligurien; nicht einmal eine irgendwie verwandte, also gewissermaßen 'enharmonisch' versetzbare Parallele begegnet in seiner gesamten und, wie bekannt, weidlich umfangreichen *Italienischen Reise*. Oder hätte Kunert etwa sein — allerdings ziemlich frei gehandhabtes — Stichwort von einem anderen deutschen Autor geborgt? Immerhin gibt es von Franz Werfel (1890-1945) eine Strophe, die dafür möglicherweise in Frage käme. Sie ist die vorletzte in seinem ebenso schönen wie ergreifenden Gedicht *Das Bleibende*, das ich darum auch insgesamt abdrucken möchte:

Solang noch der Tatra wind leicht
Slovakische Blumen bestreicht,
Solang wirken Mädchen sie ein
In trauliche Buntstickerein.

Solang noch im bayrischen Wald
Die Axt im Morgengraun hallt,
Solang auch der Einsame sitzt,
Der Gott und die Heiligen schnitzt.

Solang auf ligurischer Fahrt
 Das Meer seine Fischer gewahrt,
 Solang wird am Strande es schau'n
 Die spitzenklöppelnden Frau'n.

Ihr Völker der Erde, mich rührt
 Das Bleibende, das ihr vollführt.
 Ich selbst, ohne Volk ohne Land,
 Stütz nun meine Stirn in die Hand¹¹.

Das beschwörende Echo ist, zugegeben, nur ein recht schwaches; doch andererseits könnte man sicherlich bei einiger Bemühung noch weitere deutsche Italienpilger aufspüren und namhaft machen, die sich, wie befristet auch immer, in Ligurien oder sogar in Sestri Levante aufgehalten und darüber berichtet haben. Aber das sind und wären gleichwohl müßige Spekulationen. Kunert hat Goethe, entgegen aller biographischen Faktizität, ausgewählt, weil dieser den sozusagen 'klassischen' deutschen Italienreisenden vorstellt... und Goethe erscheint in Kunerts Gedicht zudem — amüsanter-, doch vielleicht nicht unberechtigterweise — keineswegs als der noch jugendlich Schlanke, am römischen Fenster Lehnende oder als der von Tischbein so lässig in oder vor die

¹¹ Werfels Gedichttext wurde, gerade auch mit meiner gedrängten essayistischen Deutung, mehrfach veröffentlicht: erstmals in der sogenannten *Frankfurter Anthologie*, zuletzt in dem Band *Hundert Gedichte des Jahrhunderts*, mit Interpretationen ausgewählt von M. Reich-Ranicki, Frankfurt a.M. 2000, S. 175-178 (Hervorhebung von mir). Um auch weiterhin konsequent (s.o. Anm. 10) zu bleiben, teile ich hier wiederum meine englische Übersetzung mit. Sie trägt die Überschrift *The Lasting Things* und hat den Wortlaut:

As long as the Tatra breeze will
 Caress Slovak flowers still,
 Young girls will stitch them at ease
 To make bright embroideries.

As long as the ax will resound
 At dawn in Bavaria's ground,
 The loner will carve and will paint
 The Godhead and many a saint.

As long as Liguria's waves
 Will see their fishermen's staves,
 They'll also perceive within reach
 The women's lace on the beach.

You peoples worldwide, I feel moved
 By the lasting things you have proved.
 But I, without people or land,
 Now bury my head in my hand.

(*German 20th Century Poetry*, hrsg. von R. Grimm und I. Hunt, New York-London 2001, S. 63).

Campagna Gelagerte, sondern als jener mit gewaltigem Haarschmuck samt beträchtlichem Embonpoint ausgestattete ältere Herr, den wir ja ebenfalls kennen¹².

Somit blieben noch, was die jeweilige Lebenswirklichkeit betrifft, der Däne Andersen und der Engländer Byron. Bei diesem ist, wie schon erwähnt, zumindest ein flüchtiger Besuch in Sestri Levante mehr als wahrscheinlich, bei jenem ein solcher auf jeden Fall denkbar oder doch nicht ganz ausschließbar. Freilich, jedwede biographische Verifizierbarkeit wäre im Hinblick auf Kunerts Gedicht und dessen Ziele und Absichten im Grunde unerheblich, ja letztlich gleichgültig. Verse besitzen allemal — muß ich derlei noch groß beteuern? — ihre eigene Realität. Trotzdem habe ich jedoch, um der Vollständigkeit und leidigen Intertextualität willen, pflichtschuldiger meine Vorkehrungen getroffen und entsprechende Nachforschungen angestellt. Was sich aus ihnen beide Male ergab, hat meine anfänglichen Vermutungen im wesentlichen bestätigt. Daß Byron, nachdem er 1816 auf Grund seiner gesellschaftlichen Ächtung England endgültig verlassen hatte, die folgenden Jahre in der Schweiz und namentlich in Italien verbrachte, ehe er nach Griechenland übersetzte, wo er 1824 der Malaria erlag: all das ist ja als Teil und, wenn man will, zwiespältige Krönung seiner bewegten Lebensgeschichte zur Genüge bekannt. Weniger bekannt ist aber vielleicht, daß er sich dabei auch geraume Zeit in Genua und Umgebung, mithin in Ligurien aufhielt; und Sestri Levante — das lehrt selbst der flüchtigste Blick auf die Karte — liegt lediglich ungefähr 50 Kilometer von Genua entfernt. Sollte der englische Dichter also wirklich nie in jenen ligurischen Küstenort gelangt sein? Indes, die Frage ist rein rhetorisch. Wir besitzen in der Tat einen eindeutigen Beleg, wonach Byron Sestri Levante mindestens einmal 'besucht' oder jedenfalls berührt hat. In einem Brief aus Genua vom Spätherbst 1822 schrieb er nämlich an einen gewissen John Cam Hobhouse:

At Lerici I was in my bed for four days [...]. Well, I scuttled out of bed the moment I was convalescent, got to S e s t r i by dint of rowing, in twelve [!] hours; and came

¹² Was übrigens Kunerts Gesamtverhältnis zu Goethe betrifft, so vergleiche man seinen *Bericht des Sensors über die Begegnung mit einem gewissen G.*, in G. KUNERT (et al.), *Mein Goethe*, Frankfurt a.M. 1982, S. 10-34. Daß es sich hier überdies um eine — und zudem noch stark von Kunerts DDR-Erfahrungen geprägte — Satire handelt, dürfte ebensowenig überraschen wie der Umstand, daß Goethes Reisen nach Italien dabei eine zentrale Rolle spielen.

on per terra, to Genoa the same night; verily believing that the journey did me more good than the physic, or the physicianer [*sic*]¹³.

Der Name "Lerici" — der Ort ist noch östlich selbst von La Spezia gelegen — läßt nicht den leisesten Zweifel daran, daß es sich bei Byrons lakonischem "Sestri" um Sestri Levante (und nicht etwa um das westlich von Genua gelegene Sestri Ponente) handelt. Mit einem Wort: Kunerts Lord Byron war tatsächlich in Sestri Levante, und zu allem Überfluß im Zuge eines seiner kraftmeierischen sportlichen Abenteuer.

Und mit Byrons Dichterkollegen aus Dänemark steht es, was den geographischen Befund anbelangt, sehr ähnlich; denn für Andersen, der mehrfach in Italien war, ist zumindest ein kurzer Besuch in Genua und Ligurien ebenfalls eindeutig bezeugt. Da er von dort über Pisa nach Florenz weiterreiste¹⁴, muß er eigentlich auch in Sestri Levante gewesen sein oder es immerhin berührt oder gestreift haben. Doch solche Erwägungen sind, wie gesagt, von vornherein müßig und zum Verständnis des Kunertschen Gedichts gänzlich unnötig oder höchstens von recht beiläufigem Wert. Daraus irgendwelche interpretatorischen Schlüsse zu ziehen ist natürlich jedem gleichwohl unbenommen; ja, kein Geringerer als Goethe, und zwar in seiner eigenen *Italienischen Reise*, schrieb in genau demselben Sinne einst: «So mag einem jeden die Art und Weise Kunstwerke aufzunehmen völlig überlassen bleiben»¹⁵. Dem zu Text und Übertragung von *Sestri Levante: Ligurien II* von mir bereits Angemerkten wäre daher allenfalls verdeutlichend noch hinzuzufügen, daß Günter Kunert hier den Weimarer Olympier nur in ebendieser Eigenschaft auftreten läßt, halt als weltberühmte und freilich keineswegs unironisch geschilderte "Persönlichkeit"¹⁶, während Byron — seinerseits von Kunert ironisiert, und nunmehr vollends mit dem ausdrücklichen Zusatz "olympisch" — bloß als triefende, mühsam ans Land humpelnde notorische

¹³ *Byron: A Self-Portrait. Letters and Diaries 1798 to 1824*. With hitherto unpublished letters in two volumes, hrsg. von P. Quennell, London 1950, B. II, S. 714 (Hervorhebung von mir).

¹⁴ Vgl. hierzu etwa E. BRESDORFF, *Hans Christian Andersen: The Story of His Life and Work 1805-1875*, New York 1975, S. 106 f. — Was den spezifisch dänischen Humor Andersens (aber auch Kierkegaards und Holbergs) anbelangt, so besitzen wir dazu seit neuestem ein schönes Zeugnis aus berufener Feder; vgl. L.L. ALBERTSEN, *Über die Grenze*, hrsg. von E. Unglaub, Flensburg o.J. [= 2003], S. 12 ff.

¹⁵ J.W. GOETHE, *Die Reisen*, Zürich und München 1978, S. 503.

¹⁶ Ich darf wohl, obzwar es eigentlich unnötig ist, an Goethes vielzitierte Verse aus seinem *West-östlichen Divan* erinnern, welche lauten: «Höchstes Glück der Erdenkinder / Sei nur die Persönlichkeit» (*Goethes Werke*, "Hamburger Ausgabe", hrsg. von E. Trunz, Hamburg 1948 ff., II, S. 71).

Wasserratte, aber zugleich auch als veritabler "Rekordschwimmer" erscheint. Einzig und allein der bescheidene Andersen, in seiner Eigenschaft als Verfasser des Märchens *Der standhafte Zinnsoldat*, darf sich in seinem Dichterglanz sonnen, obschon es sogar bei ihm, der ja als "Gefangener des Bildschirms" *ulgo* der Glotze apostrophiert wird, nicht ohne ein gerüttelt Maß an Ironie, ja Sarkasmus abgeht. Daß ausgerechnet seine liebenswerte Märchenerzählung Kunerts aktuelle politische Hiebe und satirische Ausfälle ("märchenhaft", "schlachtreif") veranlaßt und ermöglicht hat, kommt bereits eingangs ergänzend hinzu und mündet zuletzt in eine nicht weniger aktuelle Tourismuskritik, die in jener ebenso ironisch-satirischen "ruhmreichen Trinität" und jener erst recht sarkastischen Wortspielpointe ("[sich] verzehre") des fulminanten Kunertschen Gedichtschlusses souverän und überzeugend gipfelt¹⁷.

¹⁷ Ein anderes Kunertsches Gedicht zum Thema, einfach *Sestri Levante / Ligurien* betitelt, erweist sich als weniger ergiebig, da es weitgehend von Frau Venus und deren Abwesenheit am Strand sowie von einem fliegenden Händler aus Afrika berichtet. Es sei indes der Vollständigkeit halber trotzdem hier nachgetragen:

Das Meer, dem Wind ausgeliefert,
zeugt Schaum: Wo aber bleibt Venus?
Flugsand als Augenpulver verhindert
den Anblick. Nur ein Fußabdruck
als leeres Versprechen
auf dem feuchten Strand. Statt ihrer
aufs neue der Afrikaner umherhastend
und jedesmal vor irgendwem einen Koffer
anbieterisch öffnend. Danke, kein Interesse!
Vom Inhalt voller Geheimnisse
will niemand sich bedienen. Obwohl
sie aus Kunststoff sind und lange
haltbar und darum vererbt werden können.
Wie das Verlangen, eine Woge würde
einem der Göttin Ebenbild
gezielt auf den Schoß.

(G. KUNERT, *Nachvorstellung. Gedichte*, München-Wien 1999, S. 59).

The Mediterranean Sea is a large body of water surrounded by land on almost all sides. It is bounded to the north by the Alps and the Pyrenees mountains, to the south by the Sahara Desert and the Arabian Peninsula, to the west by the Atlantic Ocean, and to the east by the Middle East. The sea is connected to the Atlantic Ocean through the Strait of Gibraltar and to the Red Sea through the Suez Canal. The Mediterranean Sea is an important body of water for trade and transportation, and it has been a major center of human civilization for thousands of years. The sea is also a source of food and resources for many of the countries that border it. The climate around the sea is generally mild and temperate, with hot summers and mild winters. The sea is home to a variety of marine life, including fish, dolphins, and whales. The sea is also a popular destination for tourists and vacationers from all over the world. The sea is a vital part of the world's economy and culture, and it will continue to play an important role in the future.

CHRISTOPH RANSMAYR SULLE TRACCE DI OVIDIO: IL VIAGGIO DI COTTA NEL MONDO DI FAMA

di EMILIA DI ROCCO

La partenza di Cotta¹, il protagonista del romanzo di Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* (1988), per Tomi e il soggiorno in questa località sul Mar Nero, luogo di esilio del poeta latino Ovidio, a una attenta lettura si rivela essere non soltanto un viaggio alla ricerca dell'autore delle *Metamorfosi*, ma anche un viaggio nel mondo della fama. Questo aspetto è già accennato indirettamente quando l'autore del romanzo spiega al lettore la ragione che spinge Cotta a lasciare Roma e a recarsi sul Mar Nero: verificare la fondatezza della notizia della morte di Nasone (questo il nome del poeta nel racconto). Una 'diceria' diffusasi nella capitale dell'Impero romano rappresenta per l'uomo l'occasione di uscire dall'anonimato («Cotta war einer von vielen»)²: sotto falsa identità egli parte, diventando così uno «Staatsflüchtiger» e, giunto a destinazione, si mette sulle tracce del poeta esiliato. Quella di Cotta è una vera e propria fuga dalla città eterna nel tentativo di battere sul tempo le autorità, che intendono organizzare una spedizione per riportare in patria le spoglie di Nasone. Sulla "Trivia", l'imbarcazione che lo porta a Tomi, in balia di una tempesta il fuggiasco sembra già pregustare il trionfo che lo aspetta al ritorno in patria:

Er klammerte sich an die Reling und versuchte sich mit der Vorstellung jenes Triumphes zu trösten, der ihn in Rom erwarten würde, wenn es ihm tatsächlich gelang, noch vor einer Kommission der Behörde mit der unbezweifelbaren Wahrheit über Leben und Tod des Dichters aus der eisernen Stadt zurückzukehren, wer weiß, vielleicht sogar mit einer neuen Fassung oder einer in die Verbannung geretteten Abschrift der *Metamorphoses* (pp. 146-147).

Il motivo della fama è dunque presente fin dall'inizio del viaggio e costituisce lo stimolo che mette Cotta sulle orme del poeta latino: è infatti il

¹ Massimo Messalino Cotta era poeta e amico di Ovidio. A lui sono indirizzate sei lettere dell'autore delle *Metamorfosi* dal Mar Nero.

² CH. RANSMAYR, *Die letzte Welt*, Frankfurt a.M. 1991, p. 143; la prima edizione del romanzo è apparsa nella collana "Die Andere Bibliothek" diretta da Hans Magnus Enzensberger (Nördlingen 1988). Trad. it. a cura di C. Groff, *Il mondo estremo*, Milano 2003 (1989¹).

desiderio di non essere piú «uno fra tanti», di acquistare un nome e quindi diventare famoso, a indurre l'uomo a partire. Scopo dell'impresa, però, è non soltanto accertarsi della sorte di Nasone, ma anche recuperare il testo della sua opera piú nota, le *Metamorfosi*, che nella finzione del romanzo è stato bruciato dall'autore stesso prima di andare in esilio. L'esperienza di Cotta appare pertanto come una missione alla ricerca della fama, non soltanto la sua, ma anche quella di Nasone: durante il soggiorno a Tomi il viaggiatore cerca di raccogliere notizie sull'amico e di ricomporre le *Metamorfosi* nel tentativo di consegnarle alla posterità, conservando così nel tempo il nome del poeta.

È chiara qui l'allusione al legame tra fama e poesia, tipico della tradizione nel mondo occidentale³, che rimanda all'altro, pressoché indissolubile, tra l'autore e i suoi scritti. Questo rapporto può essere presentato sotto due punti di vista distinti, rivelatori del diverso atteggiamento degli scrittori nei confronti della fama: da un lato è il poeta a rendere famosa l'opera, a 'creare' la fama dei protagonisti delle storie, dall'altro l'uomo diventa famoso grazie ai testi che scrive⁴. Il tema è presente fin dall'antichità, come dimostrano i versi di chiusura delle *Metamorfosi*, nei quali Ovidio rivela la propria aspirazione all'immortalità — e quindi alla fama — grazie all'opera che ha appena finito di scrivere: il poema vivrà in eterno, sarà per l'autore garanzia di sopravvivenza, di un "nome indistruttibile": «Quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, serque omnia specula fama, / si quid habent veri vatum praesagia, vivam» (XV, 877-879)⁵.

In *Die letzte Welt*, come vedremo, le due possibilità — la fama dello scrittore grazie al poema e quella del testo per opera del poeta — sono strettamente collegate. Nel romanzo, però, accanto a questo tema centrale è presente anche quello relativo all'*ekphrasis* del mondo e del personaggio di Fama. Il discorso che segue si articolerà su questi due punti, fondamentali quando si affronta tale argomento: il legame tra fama e poesia,

³ Per l'idea della fama nell'immaginario occidentale si vedano P. BOITANI, *Chaucer and the Imaginary World of Fame*, Cambridge 1984, dove l'autore ne ricostruisce per intero la tradizione dalle origini nel mondo greco fino al Medioevo, e L. BRAUDY, *The Frenzy of Renown. Fame and its History*, New York-Oxford 1986.

⁴ A questo proposito cfr. anche il mio *Riscrivere 'Fama': Chaucer e Pope*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», LV (2002), pp. 373-392, dove esamino questo tema con particolare riferimento alla *House of Fame* di Chaucer e al *Temple of Fame* di Pope.

⁵ «Dovunque si estende sulle terre assoggettate la potenza romana, / mi leggeranno le labbra del popolo e, grazie alla Fama, se c'è qualcosa / di vero nelle profezie dei poeti, vivrò per tutti i secoli» (OVIDIO, *Opere*, II: *Le metamorfosi*, a cura di A. Perutelli e L. Galasso, trad. it. di G. Paduano, Torino 2000, p. 731).

e quindi anche — in questo caso particolare — la fama di Nasone e l'iconografia.

Iniziando proprio da quest'ultimo, occorre sottolineare come fin da subito la spedizione di Cotta appaia anche un viaggio nel mondo di Fama⁶. Nella descrizione dei luoghi e del personaggio di Fama ricorrono nel romanzo alcuni degli attributi tipici fissati in Occidente fin dall'antichità classica. Tra i testi alla base di questa tradizione, nonché della rielaborazione operata da Ransmayr, ci sono la descrizione del palazzo di Fama nel libro XII delle *Metamorfosi*, dove Ovidio 'inventa' la dimora della dea e il mondo delle dicerie, e quella del Libro IV dell'*Eneide*, in cui Virgilio offre un ritratto della dea e presenta il modo in cui essa agisce nell'universo⁷. Nel corso del tempo ai racconti dei due poeti latini si aggiungono altri particolari, di cui è possibile avvertire un'eco anche nella rappresentazione di Fama e del suo ambiente in *Die letzte Welt*.

Fin dall'arrivo nella remota località che si affaccia sul Mar Nero, agli occhi di Cotta si presenta un paesaggio quasi fuori dal mondo, una regione ai confini della terra, che sembra non promettere nulla di buono: Tomi è un luogo sperduto e desolato, è la «città ferrigna», nella quale risuonano «musiche sgangherate» e i notturni «schiamazzi» festaioli, e dove quasi nessuno sembra notare la presenza dello straniero, che si muove accompagnato dalle chiacchiere:

Tomi, das Kaff. Tomi, das Irgendwo. Tomi, die eiserne Stadt. [...] Erst allmählich und ohne die üblichen Ausschmückungen begann dem Fremden ein Gerede zu folgen. [...] Die Gassen waren laut vom Getöse der Blechmusik und die Nächte vom Geplärr der Festgäste. [...] Tomi war so öde, so alt und ohne Hoffnung wie hundert andere Küstenstädte auch (pp. 9-10).

La desolazione, che, come vedremo, allude anche alla sterilità e all'isolamento del luogo, la musica e il rumore in genere così come le chiacchiere, sono tutti elementi che appartengono all'immaginario della fama. Pur tenendo presente l'*inventio* ovidiana nel XII Libro delle *Metamorfosi*, non si può a questo punto non pensare a quello che è uno dei pilastri di questa tradizione in Occidente, la *House of Fame* di Geoffrey Chaucer, dove il poeta inglese, sul finire del Trecento, rielabora tutta la materia nota fino ad allora e fissa così un nuovo punto di partenza per

⁶ Nel corso del testo userò "Fama" quando mi riferisco al personaggio, "fama" quando invece intendo l'idea; Ovidio quando si tratta del personaggio storico, e Nasone per il protagonista del romanzo.

⁷ Virgilio raffigura questa dea come mostro, sorella del caso, dispensatrice non soltanto di buona fama ma anche di infamia. Cfr. P. BOITANI, *op. cit.*, pp. 21-24.

i secoli successivi⁸. È qui che ritroviamo determinate caratteristiche che compaiono in *Die letzte Welt*, alcune delle quali riscritte in negativo, come ad esempio il ferro, che già nel mondo antico ha una connotazione non positiva, rimanda al bronzo del palazzo descritto nelle *Metamorfosi* e vale a Tomi l'appellativo di «città ferrigna», e la semioscurità che avvolge il negozio di Fama, sicuramente in contrapposizione allo sfolgorio dell'oro e delle pietre preziose profusi, secondo la tradizione, nella dimora della dea. Altro elemento dominante nella sfera di questa dea è il rumore: non soltanto le chiacchiere, il brusio incessante ma anche, in Chaucer, la musica di cornamuse e ciaramelle unita ai cori delle Muse; infine nessuno tra gli 'inquilini' del palazzo sembra preoccuparsi della presenza di Geoffrey, il sognatore protagonista della *House of Fame*, proprio come al suo arrivo gli abitanti di Tomi non paiono accorgersi di Cotta. Le somiglianze — le scopriremo a un'attenta lettura — non finiscono qui: per il momento basterà notare che la desolazione e il disgelo del paesaggio — dopo due anni di rigido inverno — non possono non richiamare alla mente il deserto, che nel poema inglese circonda il tempio di Venere, e la roccia di ghiaccio su cui sorge l'abitazione della dea. Ricorderemo inoltre che su questo blocco di «materia congelata»⁹ sono incisi alcuni nomi, parte dei quali, quelli non protetti dall'ombra del castello, stanno scomparendo proprio per effetto dello scioglimento del ghiaccio: immagine che suggerisce l'instabilità della fama terrena. A Tomi l'atmosfera non cambia con l'arrivo della bella stagione, anzi la sterilità sembra irreversibile: invece di un risveglio della vita, di una rinascita, il caldo porta la morte e sulla costa, così come in città, si diffonde il puzzo della putrefazione: muoiono i pesci e, una volta scomparsi, «schien auch das Meer wieder so fischarm und unfruchtbar wie in den Zeiten der Kälte» (p. 122).

Ma ancora: un ulteriore elemento che avvicina la sede dell'esilio di Nasone al palazzo di Fama è la localizzazione geografica. Il poeta delle *Metamorfosi* fornisce, proprio all'inizio della descrizione, le coordinate spaziali esatte del palazzo (che saranno poi riprese da Chaucer): «Orbe locus medio est, inter terrasque fretumque / caelestesque plagas, triplicis confinia mundi» (XII, 39-40)¹⁰: è qui che abita Fama, esattamente a metà tra cielo terra e mare, all'estremità del mondo sublunare. Ransmayr non

⁸ Per una analisi della *House of Fame* cfr. *ivi*, pp. 159-216.

⁹ G. CHAUCER, *House of Fame*, v. 1126.

¹⁰ «C'è un luogo al centro del mondo, fra terra e mare / e le plaghe celesti, il confine tra questi tre regni» (OVIDIO, *Le metamorfosi*, p. 527).

è così preciso come il poeta latino: la «città ferrigna» sorge, infatti, in una località imprecisata — «das Irgendwo» —, ma è un «mondo intermedio» e, come la casa descritta nella *House of Fame*, è il luogo dell'illusione e delle chimere, dove il confine tra realtà e sogno sembra abolito. Tomi, con il passare del tempo, diventa enigmatica e, nei pensieri di Fama, è «ein erloschener Ort, kaum mehr als ein Durchgangslager» (p. 256), governato dal tempo e dal caso, la stessa legge — “aventure” — che presiede al funzionamento della dimora della Fama chauceriana. Tomi però è anche una terra di frontiera — sorge, infatti, ai confini imbarbariti dell'Impero romano e quindi ai margini del mondo civilizzato: «das Ende der Welt war Tomi» (p. 73). Infine, «die eiserne Stadt» è un luogo a metà tra la realtà e la letteratura: come scopriamo nel finale del romanzo, anche se i sospetti non mancano già prima, c'è infatti una corrispondenza tra i nomi dei cittadini e quelli dei personaggi delle *Metamorfosi*.

Tra i misteriosi abitanti di Tomi ritroviamo anche Fama, la quale qui non è il «monstrum horrendum ingens» virgiliano, che nel IV Libro dell'*Eneide* si muove subito per diffondere la notizia dell'amore di Enea e Didone, né tanto meno è la regina del palazzo nella *House of Fame*, ma la vedova di un commerciante di articoli coloniali. Tuttavia in *Die letzte Welt* Fama è, insieme ad Aracne ed Eco, un personaggio-chiave tra gli abitanti della cittadina: come la protagonista del poema chauceriano essa, sovrana del suo negozio che gestisce insieme al figlio epilettico Batto, è l'arbitro dei destini degli abitanti del paese. È lei, in base alle chiacchiere che arrivano nella sua bottega — proprio come tutte le voci e i suoni della terra giungono alla dimora di Fama nelle *Metamorfosi* — a fabbricare storie sui suoi concittadini, ad assegnare loro un passato e quindi un'identità: accade con Aracne, Proserpina, Eco, Tereo, per citarne alcuni, perfino con Nasone e Cotta. Nulla però sembra essere certo, tutto è avvolto nell'indefinitezza, anche la vita di questi personaggi: proprio come nell'opera inglese, esistono diverse versioni di una stessa storia, nessuna delle quali viene avvalorata da testimonianze certe. È questo, ad esempio, il caso di Eco, la domestica di Licaone e di Aracne, della quale nessuno sa dire con precisione chi sia e da dove venga:

Einen vergangenen Sommer lang hatte sie in Tomi als eine Verwandte oder ein Mündel der taubstummen Arachne gegolten, weil man sie eines Tages im Haus der Weberin entdeckt hatte; sie ging dort der Alten zur Hand und ertrug die Launen der Gichtkranken mit einer von den seltenen Besuchern stets bewunderten Geduld. Arachnes sanfte Dienstbotin komme aus Troas, hieß es damals in einem Gerücht aus Famas Laden, sie sei das verstoßene Kind eines Bruders der Weberin, das nun

als Magd getarnt in Arachnes Haus Unterkunft gefunden habe. Aber in Famas Laden waren im Verlauf des Sommers und dank der Unzugänglichkeit und Schroffheit der Weberin auch andere Versionen gepflegt worden: Echo sei mit einem Zug Scherenschleifer aus Colchis gekommen; nein, der Filmvorführer Cyparis habe sie mitgebracht, das abgesprungene Flittchen eines Schaustellers (pp. 100-101).

Lo stesso destino investe Nasone: differenti sono i racconti che circolano sulla sua sorte e tutto è affidato ai ricordi di Tereo, Fama, Aracne e Eco. Cotta si rende conto immediatamente di ciò non appena sbarca a Tomi:

Die ersten Antworten, die Cotta in Tomi bekam, waren wirr und oft nur Erinnerungen an alles, was hier jemals seltsam und fremd gewesen war. Naso...? War das nicht der Verrückte, der gelegentlich mit einem Strauß Angelruten auftauchte und selbst bei Schneegestöber noch in einem Leinenanzug auf den Felsen saß? [...]. Naso... das war doch der Liliputaner, der im August in einem Planwagen in die Stadt kam und nach Einbruch der Dunkelheit über die weiße Rückwand des Schlachthauses Liebesfilme dröhnen ließ (pp. 11-12).

Neppure il viaggiatore romano rimane immune dalle dicerie: dopo essere stato visto una volta allontanarsi con Eco, Fama ha dei sospetti su di loro e si preoccupa di far circolare voci sulla nuova storia d'amore, sicché subito si diffondono in paese i pettegolezzi sui due, una coppia di innamorati diventati intimi già dal loro primo incontro. Questo rapporto provoca le chiacchiere maligne e astiose degli abitanti di Tomi, che a mano a mano si ingigantiscono anche grazie all'azione di Fama, finché non si avverano e, quando ormai tra i due è cessato qualsiasi legame intimo, essi per la gente del luogo sono ormai una stabile coppia.

Le dicerie sembrano essere una parte fondamentale della realtà di Tomi, «alltäglichen, leidenschaftslosen Tratsch, wie er an irgendeiner Ecke von Tomi oder zwischen den Regalen und Melassefässern von Famas Laden ausgebreitet wurde» (p. 115). Come la Casa della Diceria nella *House of Fame*, il negozio pare essere il luogo di raccolta e di diffusione di queste chiacchiere: è qui che giungono le voci che girano per Tomi e da questo suo 'castello' Fama provvede a diffonderle, rielaborando il materiale che riceve e forse mescolando il falso al vero. La bottega è un'istituzione di particolare importanza per la vita della città: essa è un vero e proprio centro di smistamento, giacché è qui che viene raccolta tutta la posta di Tomi. Qui Cotta consegna le lettere che scrive a Roma: «was immer er schrieb, versiegelte er, trug den Umschlag am nächsten Morgen in Famas Laden, steckte ihn dort in einen für die nächste Ankunft der *Trivia* bereitstehenden Postsack, in dem dann Brief um Brief verschimmelte» (p. 202). Dunque il negozio è anche un punto di collegamento con il resto del mondo, benché nel ruolo di ufficio postale

non funzioni alla perfezione, come dimostra la sorte della corrispondenza inviata da Nasone in patria. Fama svolge qui, in effetti, un'attività tipica nella tradizione del suo personaggio: le lettere che partono da Tomi rappresentano infatti un modo per diffondere e perpetuare la fama degli abitanti del luogo nel resto del mondo.

A Tomi il caso sembra governare non soltanto gli scambi epistolari ma anche i contatti con l'esterno: dopo anni, del tutto casuale è l'arrivo di Giasone, l'eroe dell'impresa degli Argonauti e comandante di "Argo", qui diventato un furfante e truffatore. Il veliero della mitica spedizione è stato infatti riconvertito in un mercantile che fa scalo nei vari porti lungo la costa del Mar Nero, non solo portando con sé merci, ma accogliendo anche una ciurma composta da artigiani, emigrati e disoccupati ridotti ormai in miseria, ai quali Giasone promette, ingannandoli, un futuro d'oro. Al suo arrivo a Tomi la nave offre «einen unheimlichen Anblick: Ein schwarzes, gepanzertes Schanzkleid erinnerte an seine frühere Bestimmung, dazu die mit eisernen Drachenköpfen verzierten Stückpforten des Kanonendecks und ein auf den Schornstein gemaltes brennendes Steuerrad» (p. 204). Con le sue vele rosso-sangue il vascello non è famoso per la nobile impresa, ma per le battaglie e i massacri compiuti da Giasone, che non è più il grande eroe del Vello d'oro celebrato dalla tradizione ma un poco di buono, un delinquente disonesto che si approfitta della povera gente. La sua venuta, però, rappresenta anche una delle poche occasioni di contatto con il mondo esterno; così come è maledetto per la ciurma che inganna, allo stesso modo l'eroe è venerato per il fascino delle sue merci e perché porta notizie e novità da metropoli irraggiungibili:

Iason fand zwischen dem schreienden Lob seiner Waren immer noch Atem genug, um das Neueste aus der zivilisierten Welt über die Köpfe hinweg zu brüllen, darunter längst bekannte Nachrichten wie jene vom Tod und der Vergöttlichung des Imperators, schließlich aber auch die mit ungläubigem Staunen aufgenommene Sensation, daß der Nachfolger des Allmächtigen im vergangenen Frühjahr fünfzehn Schlachtschiffe der römischen Kriegsflotte vom tyrrhenischen Meer über Land! in einem gewaltigen Karnevalszug auf Tragwiegen und Rollen nach Rom und unter vollen Segeln durch die Prachtstraßen der Residenz habe schleifen lassen (p. 206).

Giasone è pertanto, da un certo punto di vista, agente di Fama in quanto mantiene Tomi 'aggiornata' su ciò che accade nel resto del mondo: si tratta sia di informazioni già note, sia di altre talmente sensazionali da rasentare quasi il limite della credibilità e nelle quali sembrano mescolarsi vero e falso. Ma l'arrivo dell'eroe è importante anche perché, su richiesta della bottegaia, porta in città un apparecchio destinato a cambiare radi-

calmente la vita dei suoi abitanti: l'episcopio, una macchina capace di creare illusioni.

Questa apparecchiatura — un «Wunderwerk», come la definisce Fama — richiama immediatamente l'attenzione degli abitanti di Tomi in virtù dei suoi poteri magici:

eine Maschine aus Metall, Glas, Glühlampen und Spiegeln, die alles, was man unter ihr geschliffenes Auge legte, leuchtend und vergrößert auf dem Weiß der nächstbesten Wand abzubilden vermochte. [...]

Ein *Episkop* nannte Fama dieses Wunderwerk, dessen Bilder sich zwar nicht bewegen wie jene des Filmvorführers, das dafür aber noch die wertlosesten Dinge des Lebens heraushob und zu einer solchen Schönheit verklärte, daß sie kostbar und einzigartig wurden. Betrachtete man die Spiegelungen an der Wand nur lange genug, glaubte man das innere Leben der Dinge wahrzunehmen, ein Flackern, ein Pulsieren und Flirren, gegen das die Bewegtheit der äußeren Welt plump und nichtssagend erschien (pp. 208-209).

La macchina meravigliosa, un oggetto artificiale, ha il potere di ingigantire le cose, di trasfigurarle e renderle quindi diverse da ciò che sono nella realtà. Le funzioni di questa sorta di lavagna luminosa ricordano alcuni degli attributi tradizionali di Fama, la quale può anch'essa alterare il reale, ingigantire e abbellire le storie che racconta. La portentosa apparecchiatura diventa una parte importante del mondo della merciaia: il retrobottega — la sua reggia — dove essa viene collocata si trasforma nel luogo dell'illusione, come il palazzo della Fama chauceriana, una «Wundergrotte» sfolgorante grazie alla luce delle candele e dei lumi e sommersa da una luce azzurra, «der Widerschein der Verklärung» (p. 210).

La presenza della macchina contribuisce a rafforzare le somiglianze con il mondo di Fama, e Tomi diventa ancor più il luogo della meraviglia, della magia e dell'illusione. L'episcopio catalizza l'attenzione dei cittadini: tutti sono come incantati dalle sue magiche funzioni e accorrono al negozio di Fama, dove l'attività della macchina, affidata a Batto, va avanti incessantemente, giorno e notte. L'apparecchio ha del miracoloso, e non appena si diffonde la notizia che un guardiano di porci è stato miracolato grazie ai suoi prodigi, tutti si recano alla bottega portando ogni sorta di oggetti per sottoporli ad esso. La lavagna luminosa, però, produce i suoi effetti negativi sulla vita degli abitanti: molti divengono schiavi delle apparizioni e dei miracoli del negozio, sono incantati dalle immagini, storditi dall'acquavite. Nonostante ciò, benché non accadano miracoli e sopportando anche sofferenze fisiche, tutti sono catturati da questo oggetto prodigioso: «sorgte doch allein die erwartungsvolle Stimmung, die Vielzahl und Verschiedenheit der versammelten Leiden und Seh-

süchte für eine Atmosphäre, in der das Unfaßbare in jeder Sekunde möglich schien» (p. 211). La prima vittima di questo incantesimo è Batto, per il quale l'episcopio diventa uno strumento di morte. Completamente soggiogato dall'apparecchio, il ragazzo non riesce più a staccarsene e così gli attacchi epilettici, di cui soffre sin dalla nascita, si intensificano fino a quando non muore. La bottegaia, sconvolta dalla morte del figlio, distrugge la macchina e la getta dalla scogliera sulla quale sorge la casa di Aracne, in mezzo ai rottami. Falliti i tentativi di rianimare Batto, la madre sistema nel negozio il suo corpo pietrificato, una sorta di monumento al suo mondo, a quello di Fama: la statua, una presenza minacciosa, è lì a ricordare «daß die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum vielleicht für immer verloren war» (p. 221). Per Cotta la scultura di Batto diventa una figura strana e angosciante, persino più di Trachila, l'altro luogo dove si era ritirato a vivere Nasone negli anni dell'esilio e che egli, nel corso del romanzo, visita per ben due volte.

Fin dalla prima spedizione di Cotta, immediatamente dopo l'arrivo a Tomi, Trachila si presenta come uno spazio del tutto particolare: sembra sospeso nel tempo, quasi fosse incantato. Lungo il cammino del viaggiatore romano verso l'ultimo ritiro di Nasone, significativamente definito «Serpentinenpfad», che indirettamente richiama il labirinto — altro motivo fondamentale dell'immaginario della fama —, sono disseminati alcuni indizi che preparano il lettore a un'altra visita nel mondo di Fama: lo strato di neve e i circhi glaciali, che ricordano la roccia di ghiaccio su cui sorge il castello del poema chauceriano e alludono alla precarietà della fama. Tutto infatti a Trachila contribuisce a rafforzare questa idea di transitorietà: come indicano le costruzioni crollate, si tratta di una località in rovina, anch'essa — come Tomi — desolata. Quello di Cotta è un viaggio «verso l'isolamento più estremo», l'abitazione di Nasone, il luogo del silenzio e della paura, un deserto di sabbia — altro elemento associato a Fama nella tradizione. Nel giardino Cotta si imbatte in diverse colonne di pietra sulle quali, come poi si scoprirà, sono incisi alcuni versi delle *Metamorfosi* e inoltre fissati brandelli di stoffa coperti di scritte. Le lettere poco leggibili del testo (che richiamano, come si è già visto, la sorte di alcuni dei nomi incisi sulla roccia di ghiaccio nella *House of Fame* chauceriana), insieme al motto di Nasone «*Keinem bleibt seine Gestalt*» (p. 15) che Cotta ricostruisce, rappresentano un altro segnale di instabilità non solo del mondo — giacché l'affermazione allude chiaramente alla legge che è alla base delle *Metamorfosi* — ma in particolare della scrittura e, quindi, della poesia. Già da questa prima visita comincia ad affacciarsi un'idea che poi viene approfondita nel corso del

romanzo: la transitorietà della letteratura e dunque della fama che con essa si acquista. Non si tratta però soltanto della fine della poesia, ma più in generale della cultura (e della civiltà), osserva giustamente Helmut Bernsmeier: «bei seinem ersten Besuch in Trachila führten die sterbenden Schnecken den Abgesang der Kultur aus»¹¹.

La casa di Nasone è il santuario della poesia: lo rivelano l'incontro con Pitagora e la visita al giardino, quest'ultimo significativamente paragonato a un cimitero (p. 48). Dentro questo spazio desolato e isolato Cotta si imbatte nel filosofo di Samo, qui servo del poeta latino, che recita monologhi apparentemente senza curarsi dello straniero. Ciò offre al visitatore l'occasione per introdurre, per la prima volta nel romanzo, il personaggio di Nasone: allo scopo di contrapporre alle chiacchiere confuse dell'uomo l'ordine e la ragione, il viaggiatore romano inizia infatti a narrare la storia dell'esilio dell'amico, fornendo anche le prime notizie sulle *Metamorfosi*. Nel silenzio e nel gelo che avvolgono Trachila (altro segno della sterilità e aridità del luogo) Cotta rivive dentro di sé il racconto anche senza parole e suoni, proprio come Geoffrey nella *House of Fame* rievoca nella mente la vicenda dell'amore tra Enea e Didone affrescata sulle pareti del tempio di Venere.

Poesia, morte e fama si intrecciano dunque nel giardino, e la situazione qui ricreata da Ransmayr è per molti aspetti simile alle descrizioni chauceriane del tempio di Venere e delle dimore di Fama e Diceria. Con la spedizione a Trachila Cotta penetra più a fondo nel mondo di Fama e si avvicina ulteriormente al nucleo centrale della tradizione letteraria occidentale: il legame tra fama e poesia.

Nell'abitazione di Trachila compaiono diversi elementi solitamente associati alla fama. Come scopriamo dalla visita al giardino di Nasone, il rifugio è sia luogo di sterilità, dolore e morte, sia un 'tempio' della poesia: accanto al deserto e alla desolazione, al silenzio e alla paura, abbiamo il riferimento all'arpa eolia, strumento che a partire dal XIX secolo è considerato simbolo del poeta e argomento di descrizione poetica¹². Il collegamento tra questo strumento musicale e la poesia è confermato da quanto apprendiamo più tardi da Pitagora, il quale rivela che un tempo l'arpa era stata appesa agli alberi che adornano il parco per indicare la via al poeta esiliato. Ora, tuttavia, ad essere paragonato alla melodiosa

¹¹ H. BERNSMEIER, *Keinem bleibt seine Gestalt – Ransmayrs "Letzte Welt"*, in «Euphorion», 85 (1991), pp. 168-181, qui p. 174.

¹² A questo proposito si veda M.H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna 1976, pp. 86-94 e la bibliografia ivi riportata.

musica di questo strumento è il rumore emesso dalle lumache che ricoprono le colonne. Ciò che Cotta infatti vede qui per la prima volta sono i frammenti del testo delle *Metamorfosi*. I quindici pilastri all'interno del giardino — tanti quanti i libri che lo compongono — non possono non ricordare quelli che sorgono nel vestibolo del palazzo di Fama nella *House of Fame* e insieme sono una prima rivelazione dell'idea che è alla base del romanzo. Durante la visita il viaggiatore venuto da Roma scopre che sulle stele di pietra è inciso un testo ricoperto da un manto di lumache: nel tentativo di decifrare questo messaggio, alla fine egli si accorge che si tratta dei versi finali delle *Metamorfosi*. Invece di trovare l'autore — Nasone — il visitatore rinviene l'opera, anzi frammenti di essa, segno che a meritare la fama è il poema e non il poeta, tanto che Pitagora erige un monumento alle parole di Nasone e non a quest'ultimo: «in Trachila gab sich der Grieche ganz seiner Leidenschaft hin und begann um jedes Wort Nasos ein Denkmal zu errichten» (p. 254). Come racconta Fama allo straniero, il servitore aveva stabilito con il suo padrone un forte legame: nelle storie dell'esiliato il vecchio aveva ritrovato i suoi pensieri e le sue sensazioni, un'armonia degna di essere tramandata. Da quel momento aveva smesso di scrivere sulla sabbia e cercato di fissare il testo su qualcosa di più duraturo: le pareti delle case, i cocci, gli alberi e persino il mantello degli animali. Pitagora si era preoccupato di conservare il poema, il messaggio del poeta latino e non l'immagine di quest'ultimo, del quale si è persa ogni traccia, cosicché nessuno a Tomi sa con precisione quale fine abbia fatto. Ransmayr sembra dunque tornare a una visione medievale dell'idea della fama: non è l'autore a meritarsela grazie ai suoi scritti, ma l'opera, che però qui sopravvive soltanto in frammenti sparsi. Questo è tutto ciò che infatti rimane del grande capolavoro di Nasone, brani di un testo raccolti, secondo le voci che girano, da un servo fedele, abbandonati al tempo e la cui sopravvivenza dipende dal caso.

La fine della letteratura, e della fama che grazie ad essa si acquista: questo il messaggio che affiora in occasione della prima visita a Trachila e che viene poi approfondito nei capitoli finali del romanzo. Il parco, infatti, è un cimitero della poesia: al suo interno il visitatore si trova di fronte ai frammenti di un'opera in dissoluzione — come del resto tutto il paesaggio di Trachila — iscritti su un tessuto dilavato, che egli deve ricostruire e sui quali incombe, minacciosa, la natura, per ora rappresentata dall'«aggressione» delle lumache. L'opera di ricostruzione del testo, che al momento della prima spedizione a Trachila è limitata alla conclusione dell'opera di Ovidio, è al centro della seconda visita di Cotta,

quando, dopo la morte di Batto, egli decide di tornare sulle montagne, all'ultimo rifugio di Nasone. In tale occasione alcuni elementi che erano stati accennati nella descrizione del primo soggiorno vengono ulteriormente precisati, come appare fin dal resoconto del viaggio di Cotta verso Trachila. Il cammino, invero, si rivela impervio e difficile: è un labirinto quello che il viaggiatore deve attraversare per poter raggiungere la mèta. Qui l'immagine del labirinto, un archetipo della letteratura occidentale insieme a quelle del deserto e del tempio, acquista particolare importanza: esso è associato a Dedalo, e l'etimologia della parola, come sottolinea Piero Boitani, «indica la sofferenza interiore e il lavoro che sono propri dell'artista»¹³. Nelle parole di Ovidio, inoltre, esso «lumina flexu / ducit in errorem variarum ambage viarum» (VIII, 160-161)¹⁴, ed è pertanto un luogo di illusione, di incertezze e di smarrimento: «ita Dedalus implet / innumeras errore vias, vixque ipse reverti / ad limen potuit: tanta est fallacia tecti» (VIII, 166-168)¹⁵. Allo stesso modo, tortuosa è la via che da Tomi conduce a Trachila: accompagnato da uno stormo di avvoltoi (quasi come il protagonista della *House of Fame*, trasportato nel mondo di Fama da un'aquila) Cotta si avvia verso l'ultimo rifugio di Nasone: «Der Vogelflug zeigte ihm, wie sehr er sich verirrt hatte: Ein Labyrinth von Klüften, Tälern und Schluchten trennte ihn von Nasos letzter Zuflucht. Also betrat er das Labyrinth» (pp. 227-228). Il cammino verso il mondo della poesia è difficile, intricato e labirintico: per giungere al tempio dell'arte bisogna perdersi, ma alla fine ciò che si trova sono soltanto frammenti. A Trachila, infatti, Cotta non rinviene il testo delle *Metamorfosi*, ma soltanto alcuni brani la cui sopravvivenza è messa in pericolo dalla natura: le lumache e le intemperie, nonché la vegetazione. Questo è il luogo degli *indistinti confini*¹⁶, dove mondo della natura e mondo dell'arte si compenetrano e dove la prima sembra prendere il sopravvento sulla seconda. Non c'è alcun ordine, bensì — come suggeriscono la sabbia (il deserto) e il labirinto — disordine, decadenza e morte, e tutto è affidato alle scarse e casuali cure di Pitagora.

¹³ P. BOITANI, *op. cit.*, p. 210; trad. it.: *La caverna, il tempio e il labirinto*, in *I contesti culturali della letteratura inglese. Il Medioevo*, a cura di P. Boitani, Bologna 1991, pp. 341-381, qui p. 374.

¹⁴ «Induce in errore / l'occhio con le volute tortuose delle varie vie» (OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., p. 337).

¹⁵ «Così Dedalo riempie / di trabocchetti le innumerevoli vie, e a stento lui stesso / riesce a tornare alla porta, tanto ingannevole / è l'edificio» (*ivi*, pp. 337-339).

¹⁶ Questo il titolo del saggio di Italo Calvino pubblicato nell'edizione delle *Metamorfosi* a cura di P. Bernardini Mazzolla, Torino 1979.

“Indistinti confini” sono anche quelli tra sogno e realtà a Trachila, che per un momento appare essa pure come luogo dell’illusione — al suo arrivo Cotta, stordito dalla visione che si para davanti ai suoi occhi, crede di scorgere nella casa dell’esiliato due persone sedute davanti a un focolare: Pitagora intento a scrivere su uno straccio azzurro, e Nasone, «der Dichter Roms» (p. 238)¹⁷. Il visitatore, di fronte a quest’apparizione, rivive a ritroso i fatti che hanno determinato l’esilio dell’amico: il viaggio sulla “Trivia”, la distruzione delle *Metamorfofi* e il discorso allo stadio “Zu den Sieben Zufluchten”, fino alle macerie di Trachila. Per un momento Cotta abbandona l’ultimo rifugio di Nasone per tornare alla realtà di Roma, scoprendo però — alla fine — di essere solo e che si è trattato soltanto di una visione.

La natura irrompe prepotentemente nel giardino di Nasone, che in questa seconda visita somiglia sempre piú a un cimitero e quindi è luogo di morte, come osserva Cotta: «Auch das Dickicht von Nasos Garten betrat er im Verlauf dieser beiden Tage, eine von Geröll umflossene Oase im Schatten des Felsblocks, und fand die behauenen, beschrifteten Säulen, Quader und Menhire, wie er sie aus der Aprilmacht seines ersten Besuches in Erinnerung hatte, eingesunken in die Erde, schief oder umgestürzt, verwahrlosten Grabmalen ähnlicher als Gedenksteinen» (p. 242). La vegetazione e le lumache invadono il parco fino a coprire le parole incise sulle colonne, minacciando così la sopravvivenza e pertanto la fama dell’opera del poeta esiliato. Trachila non è piú tanto il tempio della poesia, quanto piuttosto un «Archiv verblichener Zeichen», un «sinnlose[r], wirre[r] Text» (p. 243). Raccolti i brandelli nel tentativo estremo di salvarli, Cotta torna a Tomi e li appende nella casa di Licaone, dove — dopo la scomparsa di quest’ultimo — si ritira a vivere in solitudine. E qui Cotta, grazie all’aiuto di Fama che gli racconta alcune storie degli abitanti di Tomi, impiega il suo tempo nel tentativo di mettere ordine tra i brandelli stessi confrontandoli con «das Gerede der Krämerin» (p. 268), per concludere che «die Steinmale von Trachila nicht viel mehr enthielten als das Getratsche der Krämerin, Schicksale, Legen-

¹⁷ La visione di Cotta ricorda quella dell’incontro con il vecchio nella caverna nel cap. V dello *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis. Anche l’insistenza di Ransmayr sull’azzurro, la tinta dei brandelli che conservano i frammenti delle *Metamorfofi*, nonché quella che domina in tutto *Die letzte Welt*, è probabilmente un’eco indiretta dell’azzurro dell’opera di Novalis, dove il fiore di questo colore è, tra l’altro, simbolo del rapporto tra poesia e natura. È un collegamento che ritroviamo anche in *Die letzte Welt*: un convulso azzurro avvolge alla fine i brandelli appesi nella casa di Licaone, dove Cotta si ritira a vivere in solitudine al ritorno dalla seconda visita a Trachila (p. 271).

den und Gerüchte dieser Küste, von Naso und seinem griechischen Knecht gesammelt, ins Gebirge getragen und aufgezeichnet in einem kuriosen, kindischen Spiel mit der Überlieferung» (pp. 268-269). L'opera di Nasone è dunque un gioco infantile con la tradizione, ma è anche la memoria della «città ferrigna»: i confini tra arte e vita, tra realtà e illusione, svaniscono. Protagonisti del racconto delle *Metamorfofi* sono gli abitanti di questa spoglia costa del Mar Nero, lo stesso Nasone e, come scopre alla fine, Cotta medesimo. La composizione del poema è «ein Spiel für Verrückte» e, a questo punto, tutto finisce preda della natura e del disfacimento, poiché «[d]ie Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr» (p. 287). L'ultima parola sulla ricostruzione delle *Metamorfofi* è allora quella di Fama.

Tutto ciò ci riconduce all'altro tema al quale si accennava più sopra: il legame tra fama e letteratura, tra il poeta e la fama e, in questo caso specifico, la fama di Nasone, protagonista del romanzo, nonché quella di Ovidio e del suo poema. Va detto subito che il discorso di Ransmayr, a questo proposito, comincia là dove termina quello del poeta latino. Durante la prima visita a Trachila, Cotta ripensa alle cause dell'esilio di Nasone, ricorda la distruzione del suo libro — «Nasos Projekt» (p. 44) —, riflette sulla sua popolarità a Roma, ne riconosce la fama e si chiede: «Aber ein berühmter Dichter, was war das schon?». Questa domanda è fondamentale per il tema che stiamo discutendo e, come vedremo, anche per l'opera di Ransmayr. Nei pensieri di Cotta ritorna l'associazione, cui già si è accennato, tra fama e nome: l'autore delle *Metamorfofi* è famoso in tutti gli ambienti della società romana, il suo nome è conosciuto ovunque nella città eterna. Tuttavia la rinomanza del grande poeta è limitata ai confini di Roma: a due ore o poco più di cammino, infatti, nessuno sa chi egli sia, nessuno conosce più il suo nome. Il problema è quello della relatività della fama terrena, un *topos* della tradizione occidentale che trova il suo *locus* classico, in epoca successiva a Ovidio, nel *Somnium Scipionis* e nell'ultimo libro del *De re publica* di Cicerone, e sarà poi ripreso da Boezio nel *De consolatione Philosophiae*. Cicerone e Boezio meditano sulla transitorietà della fama terrena, che è nulla se paragonata all'eternità e all'immensità dello spazio. Le domande che a questo proposito si pone Cotta pensando alla fama di Nasone, così come le sue considerazioni, riecheggiano i quesiti e le risposte date dagli ultimi due autori:

Was war denn das kleine, elegante Publikum der Poesie gegen die ungeheuren Menschenmassen, die sich im Zirkus, in den Stadien und auf den Tribünen entlang der Rennbahnen vor Begeisterung die Hälse wundschrten? Nasos Ruhm galt nur, wo der

Buchstabe etwas galt und war außer Kraft, wo auch nur ein Langstreckenläufer über die Aschenbahn einem Sieg entgegenkeuchte oder ein Artist auf dem Hochseil eine Straßenschlucht überquerte. Allein gegen das Rauschen der Kleider von hunderttausend Untertanen, die sich in der Arena von ihren Plätzen erhoben, wenn der Imperator unter seinen Baldachin trat, war der Applaus in einem Theater ein vergleichsweise bescheidener, lächerlicher Lärm (p. 45).

Nasone stesso cede, in alcune occasioni, alle lusinghe della gloria. Nella realtà dell'esilio di Tomi, però, la sua fama, e con essa quella del suo libro, è svanita nel nulla. Questo tema è accennato anche nel passo finale delle *Metamorfosi* dove Ovidio, al termine di un poema che celebra il concetto di metamorfosi e dunque del 'fenomenico', auspica per sé quella fama che solo la poesia può dare: il poeta salirà infatti alle stelle e sopravviverà tra i vivi¹⁸. Sebbene egli sottolinei l'eternità dell'opera appena compiuta e, insieme ad essa, quella del suo nome, che si estenderà fin dove arrivano i confini dell'impero romano, mettendo nel contempo in dubbio «le profezie dei poeti», riconosce la relatività della fama che tale lavoro può procurargli.

È proprio dal passo conclusivo delle *Metamorfosi* che Ransmayr parte per affrontare la questione della precarietà della fama terrena, intrecciata inevitabilmente alla discussione sul valore di quella che si acquista con la poesia nonché al discorso sulla celebrità di Nasone da un lato e di Ovidio dall'altro. A Trachila, aggirandosi nel giardino in compagnia di Pitagora intento a eliminare le lumache, Cotta scopre alcune parole che, dopo essere state decifrate, rivelano un messaggio definitivo: si tratta appunto dei versi finali delle *Metamorfosi*, ai quali il poeta latino affida la propria sopravvivenza, la fama per le generazioni future. Liberate le colonne dai resti delle ultime chiocciole, Pitagora si ferma a contemplare il primo di questi versi: «ICH HABE EIN WERK VOLLENDET». Meditando sul termine «vollendet», Cotta ripensa al grande capolavoro di Nasone, di cui a Roma, al momento dell'esilio, si conoscevano soltanto pochi frammenti, che in alcune occasioni l'autore era solito leggere in pubblico. Il destino dell'opera — il cui spettro aleggia per tutto il romanzo e della quale a Roma nessuno sa con precisione di cosa si tratti — e quello del suo autore sembrano essere controllati da Fama: la loro esistenza, infatti, dipende dalle voci che circolano su di essi. Lo stesso Nasone, cosciente dell'instabilità e transitorietà della sua fama, si preoccupa di mantenerla in vita:

¹⁸ XV, 871-879. Si veda in proposito P. FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio*, Firenze 1994, cap. II, *Vagans Imago (Metamorfosi prima di Ovidio e le "Metamorfosi")*, pp. 61-109.

Naso schwieg und ließ alle Vermutungen zu, widersprach keiner, förderte aber auch keine andere und nährte so die allmählich wachsende Verwirrung um sein Werk, das schon jetzt sein *Hauptwerk* hieß, obwohl keiner mehr gesehen hatte als einige eng beschriebene Blätter und keiner mehr gehört als die öffentlichen Lesungen. Wenn sich der Gang und die Ausbreitung der Gerüchte aber einmal verlangsamten, dann belebte Naso das Interesse jedesmal selbst mit einer neuen Lesung (pp. 53-54).

Unica cosa certa del capolavoro è il titolo, *Metamorfosi*, parola-chiave di una "fatale congettura", la quale fa sí che intorno ad esso sorgano dei sospetti, poiché si è diffusa la notizia che argomento dell'opera sia la società romana con le passioni segrete e i suoi vizi, di certo ben noti a un uomo conosciuto come Nasone. La cattiva fama del poema è quindi la causa della disgrazia del suo autore: «Nasos Stern schien lange Zeit ungreifbar» (p. 55), tuttavia «[s]eine Berühmtheit steigerte sich durch einen Skandal sogar bis in jene Volksnähe, die seinen Namen nun ebenso groß und klobig wie den Namen irgendeines siegreichen Athleten oder Filmschauspielers in die Schlagzeilen zwang» (p. 55). Grazie alle *Metamorfosi* Nasone acquista una fama negativa, nata dallo scandalo scoppiato con la messa in scena di una sua commedia, *Mida*. In seguito all'ondata di violenza propagatasi in città dopo la rappresentazione, il testo viene censurato, ma il successo riscosso a teatro vuol dire per il commediografo la notorietà. Il nome di Nasone riempie così le cronache cittadine, l'uomo diventa un buffone di corte invitato soltanto dagli uomini del potere e non dalla società raffinata, ed è proprio in questo ambiente che scocca l'ora della sua rovina. Difatti, durante una festa viene lanciata la proposta di affidare a Nasone uno dei discorsi previsti per l'inaugurazione di una grande opera dell'Impero romano, lo stadio "Zu den Sieben Zufluchten", coronamento dei lavori di bonifica voluti dall'imperatore ed esaltato come il suo più grande dono al popolo romano. Il discorso tenuto da Nasone in questa occasione rappresenta il punto estremo di una parabola discendente della sua fama, iniziata con la rappresentazione del *Mida*. L'orazione costerà all'uomo l'esilio: è dallo stadio infatti che parte «Nasos Weg in die äußerste Einsamkeit, sein Weg an das Schwarze Meer» (p. 60). L'argomento della declamazione — la peste di Egina — pronunciata al cospetto dell'imperatore, suscita le ire di quest'ultimo: l'oratore, infatti, paragona la quercia delle formiche da cui, dopo la peste, era nata a Egina una nuova popolazione, allo "Stadio ai Sette Ricetti", un luogo di cambiamento e rinascita. In questo modo l'autore, minacciando indirettamente l'ordine e la stabilità dell'Impero romano, non fa che aggravare la propria situazione sociale, già di per sé particolarmente compromessa dal titolo «spudorato» dell'opera di cui si

vocifera: *Metamorfosi*. Dopo l'inaugurazione dello stadio, infatti, non soltanto riaffiora tutto ciò che aveva richiamato l'attenzione su Nasone nel corso degli anni e si diffondono voci sulla dubbia moralità dell'uomo a confronto delle virtù proclamate con forza dall'imperatore (la sacralità della famiglia e il valore del decoro), ma riemerge «vor allem den unver-schämten Namen einer Dichtung, von der es geheißen hatte, sie sei nur deswegen noch immer unveröffentlicht, weil kein Drucker sich an ein Werk wagte, das dem Dichter zur Bloßstellung und Beleidigung Roms mißraten war: *Metamorphoses*» (p. 68). Con il poema Nasone ha compiuto un passo falso perché ha offeso e danneggiato Roma.

L'orazione allo "Stadio dei Sette Ricetti", con la quale il relatore aveva inteso rivolgersi al popolo, ha come unico effetto quello di sfidare l'apparato statale. Sebbene dopo la fine del discorso non accada nulla, l'allocuzione costerà al poeta romano l'esilio. La decisione della pena scaturisce da un gesto dell'imperatore, per il quale ognuno dei funzionari di stato fornisce una propria personale interpretazione, fino a decretare l'esilio di Nasone a Tomi. La situazione che viene a crearsi ricorda il comportamento di Fama nella *House of Fame*: nelle loro funzioni, infatti, i collaboratori dell'imperatore somigliano alla dea protagonista del poema chauceriano, la quale governa la sorte degli uomini sulla terra apparentemente senza misura di giustizia e senza seguire alcuna logica, ma affidandosi al caso. La condanna all'esilio dell'autore delle *Metamorfosi* sembra infatti essere dovuta — appunto — al caso e appare come il frutto di una interpretazione arbitraria di un gesto dell'imperatore da parte dei suoi uomini, i quali diventano così arbitri e padroni del destino del loro compatriota.

La rovina di Nasone è motivo di turbamento per la società romana. L'effetto della caduta in disgrazia del poeta è paragonato da Ransmayr alla propagazione di cerchi concentrici su uno specchio d'acqua — immagine tradizionalmente associata alla diffusione della fama. La similitudine è utilizzata anche per descrivere la partecipazione del popolo alla sorte del loro concittadino:

Gemäß den Gesetzen der Physik gerieten die Wellen der Anteilnahme an Nasos Fall umso flacher, je größer die Kreise um die unumstößliche Tatsache seiner Verbannung wurden, und erreichten schließlich doch das Ufer, erfaßten den Rand der Gesellschaft, die Unzufriedenen, die verbotene Opposition und alle, die Augustus Residenz nicht erst unter Zwang, sondern freiwillig verlassen wollten oder längst verlassen hatten (p. 126).

La notizia della tragedia raggiunge i margini della società e il poeta delle *Metamorfosi*, sul quale fino ad ora l'opposizione del regime aveva nutrito

dei sospetti, diventa l'eroe degli scontenti e degli «Staatsflüchtige», «Held der Auflehnung gegen die Allmacht des Imperators, [...] ein Poet der Freiheit und Volksherrschaft» (p. 128). Dopo lo scandalo del *Mida Nasone*, ormai popolare, veniva invitato come una specie di buffone di corte alle feste della società del potere, adesso la sua posizione subisce un vero e proprio ribaltamento: la cattiva fama che il poeta ha guadagnato presso la società 'bene' della città eterna, con l'esilio diventa buona fama presso coloro che si oppongono al governo di Augusto. Nasone acquista un 'nome' tra gli oppositori, mentre invece lo perde nella classe dirigente. La nuova condizione di esiliato determina un profondo mutamento della sua fama a Roma. Mentre prima nella buona società ad essere venerato e famoso era l'uomo, era lui a leggere i suoi scritti in pubblico e, successivamente, a trovare accoglienza in ambienti dove di libri se ne leggevano ben pochi, ora ciò che gli sopravvive è la fama dei suoi scritti. I rivoluzionari non si preoccupano di intercedere per lui e chiedere la grazia, perché egli è più utile ai loro scopi come vittima dello Stato; ciò che conta, per i nuovi sostenitori dell'esiliato, è la sua presenza nelle opere, l'immagine di sé che il poeta ha lasciato nei suoi scritti: «In den Katakomben verlangte man von einem Dichter nicht viel mehr, als daß er in seinen Schriften gegenwärtig sei und nicht in den Salons, ein Mythos unter Mythen» (p. 128).

Con l'esilio la stella di Nasone declina inesorabilmente. La sua caduta in disgrazia diventa strumento di propaganda, con il passare del tempo diminuiscono gli scambi epistolari, le notizie che giungono a Roma sono sempre più scarse e i contenuti delle lettere agli amici rimasti in patria e alla moglie, Ciane, sempre meno veritieri. Essere esiliati equivale a vivere in uno stato tra la vita e la morte: «Aus der Sicht der Katakomben wie jener der Staatskanzleien war Nasos Existenz durch seine Verbannung aus Rom in ein Stadium zwischen Leben und Tod geraten» (p. 129). Le petizioni per ottenere la grazia si rivelano vane e tutte le speranze tramontano per sempre dopo l'ascesa al trono di Tiberio Claudio Nerone: per lo Stato, Nasone è morto — «[e]in Verbannter war auch unter dem neuen Herrscher so verloren wie ein Toter» (p. 135). L'unica possibilità che rimane è di far rimpatriare il poeta attraverso la sua opera: gli amici e la moglie sperano che le poesie e i frammenti epici allegati alle lettere a poco a poco si ricompongano, in modo da riportare a Roma l'autore almeno nelle sue *Metamorfosi*. L'ultima speranza di conservare nella città eterna la memoria del suo poeta è quindi affidata alla letteratura — ma si tratta di un desiderio vano.

La notizia del decesso del poeta, a Roma, è quindi soltanto una conferma di ciò che da tempo era dato per ovvio. Tuttavia è proprio in questa circostanza che si torna a parlare di Nasone, e la sua fama rivive. L'autore delle *Metamorfosi* si trasforma in una sorta di martire e i suoi libri in rivelazioni, creando un vero e proprio 'affare di stato'. La storia della sua ascesa e caduta diventa pericolosa per le autorità e la sua trasfigurazione inarrestabile. Per fermare questo processo e rendere Nasone innocuo, si decide di apporre nella casa di Piazza del Moro una lastra commemorativa sulla quale è inciso in lettere dorate il suo nome: ciò che sopravvive, nella città eterna, è dunque il nome e non l'opera, alla quale le autorità non fanno alcun accenno.

Con l'esilio si perde qualsiasi traccia del poeta delle *Metamorfosi*, che sembra essere scomparso nel nulla. Neppure la sua morte è certa: diversi sono i tentativi compiuti per confermare o smentire la notizia, cosicché le autorità progettano una spedizione per riportare in patria i resti di Nasone. È a questo punto, come si diceva all'inizio, che Cotta decide di recarsi sul Mar Nero per accertarsi di persona circa la sorte dell'esiliato. La ricerca si rivelerà ardua proprio per le notizie contraddittorie e l'incertezza che aleggia intorno al personaggio. La missione di Cotta ha però anche un altro scopo: cercare di ricomporre il testo delle *Metamorfosi*, circondato anch'esso, come la figura di Nasone, da un alone di mistero e sul quale circolano voci contrastanti. Perse quasi tutte le speranze di ritrovare il poeta, egli si dedica con ostinazione a questo compito:

Die *Metamorphosen*, verbrannt, an Erzkocher und Schweinehirten verschleudert und kein zweites Mal niedergeschrieben — gleichviel, er, Cotta, würde sich dieses Werkes bemächtigen und es in die Hände Roms zurücklegen. Aus Echos Gedächtnis oder den Erinnerungen anderer Gäste an Nasos Feuern würde er die Geschichten des Verbannten aufsammeln, auch ohne daß er ihren Urheber in der Wildnis von Trachila wiederfand (p. 172).

Nella «città ferrigna» lo straniero riuscirà a raccogliere soltanto poche e frammentarie notizie sia sul poeta che sul poema: versioni differenti sulla fine del primo e informazioni discordanti sul secondo, un capolavoro del quale troverà soltanto alcuni frammenti di testo annotati su brandelli di stoffa sbiaditi, lasciati in balia del tempo ed esposti alle intemperie, sotto la responsabilità di un povero pazzo, Pitagora, il fedele servitore.

Nel romanzo la fama di Nasone e della sua opera è affidata a tre figure femminili, le quali, sotto questo aspetto, rappresentano personaggi

chiave del romanzo: Fama, Eco e Aracne. Si tratta di figure singolari, che custodiscono la 'memoria storica' di Tomi: la prima, come abbiamo visto, tiene in mano i destini dei suoi concittadini, sul conto dei quali mette in giro storie spesso tra loro in contrasto; la seconda ha difficoltà nel parlare, e la terza è sordomuta. Aracne ed Eco sono afflitte da un *handicap* che inibisce proprio due delle funzioni che svolgono un ruolo determinante nella costruzione e nella diffusione della fama nel mondo, la parola¹⁹ e l'udito. Si ricorderà, a questo proposito, che Eco è identificata da Boccaccio, nelle *Genealogiae deorum gentilium*, proprio con la fama: «Nam per Echo, que nil dicit nisi post dictum, famam ego intelligo» (VII, § lix, I)²⁰. La condizione sociale della ninfa a Tomi ricorda per alcuni versi la descrizione data dal Certaldese. La donna, una prostituta oltre che domestica di Licaone, ama i mortali e in questo caso si concede agli abitanti della città in cambio della sicurezza: «Echo gab sich ihm und jedem mit einem Gleichmut hin, als entrichte sie, eine wehrlose Fremde an dieser Küste, damit den unabdingbaren Preis für ein Leben im Schatten und Schutz der eisernen Stadt» (p. 153). Come nell'interpretazione data nelle *Genealogiae*, qui Eco è indirettamente debitrice della sua esistenza alle persone che frequenta. Dietro questo personaggio c'è una particolare idea di fama: Ransmayr la reinterpreta come una meretrice che si dà a tutti a suo piacimento, senza però essere di nessuno, e scompare nel nulla quando vuole; inoltre, come il piacere che la donna concede agli uomini, così è fugace la rinomanza che grazie ad essa si acquista su questa terra. Altri due elementi, per di più, legano Eco alla fama: da un lato difficili, impervi e faticosi, sono i percorsi di Cotta a fianco della ninfa, così come arduo è il cammino per diventare famosi; dall'altro, allo stesso modo di Fama, nel romanzo essa racconta storie. La donna fornisce infatti a Cotta notizie di Nasone, è quindi una delle agenti della fama del poeta latino a Tomi. Fin dal loro primo incontro, la ninfa parla all'amico dell'esiliato non appena ne sente il nome, quasi fosse una parola d'ordine, e accenna al libro che egli andava componendo, «ein Buch über Steine [...], ein Katalog seltsamer Mineralien» (p. 118). I racconti diventano man mano più 'precisi': nell'unico momento di intimità tra i due, Eco rivela all'uomo i suoi ricordi di Nasone relativi alla lettura pubblica di brani dell'opera — *Buch der Steine*, come lei lo chiama in segreto: «Naso

¹⁹ A questo proposito si veda P. BOITANI, *Chaucer and the Imaginary*, cit., pp. 18 e 212-216.

²⁰ G. BOCCACCIO, *Genealogiae deorum gentilium*, a cura di V. Romano, Bari 1951, p. 381.

selbst habe seinen Erzählungen an den Feuern der eisernen Stadt niemals einen Namen gegeben: Es waren Geschichten, in denen auf transatlantischen Routen dahinfliegende Schiffe, die schneeweißen Wolken der Segel unter einem blauen, heiteren Himmel, plötzlich zu Stein wurden und sanken» (pp. 155-156). Così Eco narra a Cotta storie di pietrificazione, spiegando che la trasformazione di un essere vivente in pietra, la quiete e l'eternità di questa, a volte all'esiliato era apparsa come una consolazione a confronto con la fugacità dell'esistenza a Trachila. La roccia è il materiale più adatto a sostenere la dignità inattaccabile, a trasmettere un'idea di permanenza eterna essendo sottratta all'azione del tempo: «so würde doch schon der gewöhnlichste Kiesel jedes Imperium und jeden Eroberer unvorstellbar lange überdauern» (p. 158). La scelta di questo materiale è, tra l'altro, anche una chiara allusione al monumento come mezzo per conservare la memoria, e quindi la fama, degli eroi. La pietrificazione riserva un destino dignitoso a confronto del deperimento organico, ma soprattutto costituisce un riscatto nella desolazione del deserto e dei circhi glaciali attraversati nella via verso il paradiso: la nobiltà e la durata delle rocce rappresentano 'tutto' se paragonati alla fugacità della vita. La pietra è quindi anche l'elemento più adatto a conservare la fama per l'eternità, è in grado di sconfiggere il tempo e la transitorietà dei beni terreni, come suggerisce a questo proposito l'uso di due immagini che fanno parte dell'immaginario tradizionale in Occidente di questo concetto: il deserto e il ghiaccio.

Eco scompare per sempre, in una notte di tempesta, dopo il racconto della vicenda di Deucalione e Pirra, unica storia da lei narrata ripresa dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La ninfa abbandona la città portando con sé i ricordi di Nasone. La memoria del poeta romano a Tomi, però, non svanisce: un giorno, difatti, Cotta apprende da Pitagora, incontrato al negozio della venditrice di articoli coloniali, che nei giorni dell'esilio il poeta era solito trascorrere del tempo con Aracne, alla quale aveva affidato alcune storie del suo capolavoro che ella aveva letto direttamente sulle labbra dell'uomo. Anche la tessitrice è dunque un'altra agente di fama, che Aracne cerca di preservare per i posteri 'annotando' sui suoi arazzi i fatti che Aracne erano stati raccontati dal poeta. Ad essere tramandata è ancora una volta la fama delle opere e non dell'autore: sulle tele sono rappresentati i racconti delle *Metamorfosi* e non la vicenda di Nasone. A questo punto Cotta comincia a sospettare l'esistenza di un legame tra Tomi e le storie raffigurate sugli arazzi che ornano la sua stanza. Durante una notte insonne egli contempla le decorazioni alle pareti ponendosi delle domande sulla loro natura:

Hatte er seit dem Tag seiner Ankunft zwischen gewebten Flußläufen, Urwäldern, Meeresbuchten und blühenden Ebenen gelebt, ohne eine einzige Landschaft der Phantasie des Verbannten wiederzuerkennen? zwischen diesen verschilften Ufern, Flamingoschwärmen und glitzernden Wasserarmen aus Seide, Wolle und Silbergespinnst geschlafen, gewacht ohne einen Gedanken daran, daß die Teppiche an den Wänden seiner Kammer den Kulissen der *Metamorphoses* glichen? (pp. 190-191).

Cotta si reca dalla vecchia sordomuta per esaminare i suoi tappeti. Da quando è scomparsa Eco, la donna è rimasta sola in città e vive in una condizione di isolamento dal resto della popolazione, non essendo più in grado di comunicare: «Seit mit Echo die einzige Stimme verlorengegangen war, über die Arachne jemals verfügt hatte, gab es in der eisernen Stadt niemanden mehr, der ihr Fingeralphabet lesen konnte» (p. 193). Aracne esprime i suoi sentimenti e pensieri soltanto tramite la sua 'opera', le cui immagini risvegliano in alcuni cittadini «eine heimliche Sehnsucht nach einer fremden Welt» (p. 193). La presenza di Eco, come apprendiamo poco oltre, sarebbe stata necessaria per spiegare allo straniero il valore che gli arazzi hanno per la donna:

allein Echo wäre imstande gewesen, die Erklärung dafür zu verstehen und dem Römer zu übersetzen, daß für die Taubstumme ein Teppich nur so lange von Wert war, so lange er wuchs und eingespannt blieb in das Gerüst der Bäume und Schäfte ihres Webstuhls (p. 195).

Questa volta è Cotta a parlare della fama di Nasone, per soddisfare un desiderio della donna che egli crede di intuire. L'anziana tessitrice conduce poi il visitatore in un locale buio e umido dove sono conservati i meravigliosi arazzi, sui quali è rappresentato il cielo, pieno di vita, popolato di uccelli. Conversando con Aracne, il romano scopre che il poeta in esilio aveva parlato sempre e soltanto di uccelli e dell'arte del volo. Quando lascia la casa, Cotta comincia a riflettere sull'opera di Nasone, avendo appreso da Eco e da Aracne due diverse versioni del suo contenuto: per l'una era il "Libro delle pietre", per l'altra il "Libro degli uccelli". Interrogandosi sulla parte avuta da Nasone in tutto ciò, Cotta arriva anche a sospettare che l'autore stesso potrebbe aver fornito ad ogni ascoltatore la storia che questi voleva sentire, e in una lettera a Ciane avanza l'ipotesi che le *Metamorfosi* avrebbero potuto essere una grande storia della natura:

Er frage sich, ob die *Metamorphoses* nicht von allem Anfang an gedacht waren als eine große, von den Steinen bis zu den Wolken aufsteigende Geschichte der Natur (p. 198).

Aracne dunque, insieme a Fama e Eco, conserva la fama di Nasone, non dell'uomo, però, ma dell'opera: mentre queste ultime raccontano a Cotta soprattutto la vita dell'esiliato a Tomi ed Eco accenna vagamente soltanto a un "Libro di pietre", la prima preserva nei suoi arazzi le storie che l'esiliato le raccontava nei lunghi pomeriggi passati insieme. La sopravvivenza dell'opera e del poeta, tuttavia, non è al sicuro: i tappeti sono mal conservati, come legna fradicia, in un locale buio e ammuffito, e vengono abbandonati all'azione del tempo e delle intemperie, mentre le storie di Fama ed Eco sono incerte e frutto di dicerie.

I dubbi nutriti da Cotta dopo aver contemplato gli arazzi appesi alle pareti della stanza di Aracne trovano conferma nel finale del romanzo. Al ritorno dalla seconda visita a Trachila, nel tentativo di ricomporre i frammenti trovati sui brandelli di stoffa grazie al confronto con le storie raccontategli da Fama, il viaggiatore si era già accorto che essi custodivano la memoria della «città ferrigna», riconoscendo — lo si è già visto — che quello di Nasone e Pitagora era stato soltanto un curioso gioco infantile. Tutto ciò è ribadito nella storia di Filomela e Procne. Poco prima che Tereo uccida le due sorelle, infatti, Cotta si rende conto che davanti ai suoi occhi si sta compiendo ciò che era scritto sui brandelli di stoffa che sventolavano dai cippi di Trachila:

[n]icht nur die vergangenen, auch die zukünftigen Schicksale der eisernen Stadt flatterten an den Steinmalen von Trachila im Wind oder glitten nun enträtselt durch Cottas Hände (p. 285).

Al termine del romanzo egli arriva alla conclusione che sulle rive del Mar Nero Nasone aveva portato a termine il suo capolavoro, facendo sua questa costa e trasformando quei barbari nelle *figure* delle sue storie.

In un processo che è esattamente inverso rispetto a quello delle *Metamorfosi* di Ovidio, in *Die letzte Welt* alla fine tutto precipita nel caos, anche la letteratura. Al termine del suo capolavoro l'autore aveva dichiarato la sua fede nella fama concessa dalla poesia, grazie alla quale pensava di riuscire a sconfiggere il tempo: «il poeta è grande ed eterno non perché dice cose grandi ed eterne; vivrà invece perché supera, alla prova del tempo, tutte le forze del mondo in divenire»²¹. In *Die letzte Welt* accade l'esatto contrario: Nasone, la sua opera e tutto il mondo dell'uomo finiscono preda del divenire, dell'azione devastatrice della natura. La missione di Cotta fallisce: il viaggiatore non trova Nasone, non ricostruisce il suo capolavoro, ma scopre che la realtà è un'invenzione, fino a rico-

²¹ P. FORNARO, *op. cit.*, p. 108.

noscere anche se stesso tra i protagonisti delle storie del poeta esiliato. Nel corso del romanzo l'autore scompone il testo letterario in frammenti, in molteplici versioni affidate a personaggi diversi. Come osserva Karlheinz Töchterle²², «destruiert wird das Werk auch in seinen Vermittlern an Cotta: in den Frauen Echo, deren wandernder Schuppenfleck ihre schließliche Versteinerung kündigt, Arachne, deren Webgeschichten mit den Teppichen verschimmeln, und letztlich auch in Fama, deren "Gerede" zwar manche Geschichten der Bewohner von Tomi aufdeckt, [...], letztlich aber mit dem Vergessen Cottas (S. 271) ebenso der Gleichgültigkeit anheimfällt wie die überwucherten Fetzen, auf denen Pythagoras Nasos Werk mit vorhersehbarer Aussichtslosigkeit zu konservieren versucht hatte: Mit den kontingenten Medien seiner Schreibwut (S. 253 f.) verrotten auch deren Inhalte».

Alla fine la natura prende il sopravvento sull'opera dell'uomo e sull'arte; anche la letteratura scompare, come già alcuni segnali nel corso della narrazione — la distruzione delle *Metamorfosi* e i testi ricoperti di lumache nel giardino di Trachila — avevano fatto presagire. Con la poesia sparisce altresì la fama, sembra dire Ransmayr. Cotta non riesce nella sua impresa di ricostruire il capolavoro di Nasone e riportare a Roma almeno il poema, per mantenere così viva la memoria del poeta e quindi perpetuarne il nome:

Cotta erfährt, daß die *Metamorphosen* nicht überleben können, wie es auch noch Naso erhofft hat, als er in Trachila in Stein meißelte, sein Name werde unzerstörbar sein. Das Stück Kultur, nach dem Cotta sucht, läßt sich in der Stadt der Heimatlosen nicht auffinden. Was Cotta findet, das sind Fragmente und etwas mündlich Überliefertes, das mit dem Verschwinden Echos ebenfalls verlorenght. Cotta hatte geglaubt, die *Metamorphosen* in einer neuen Gestalt am Schwarzen Meer vorzufinden, er findet aber etwas anderes vor, nämlich Auflösungen des Bestehenden. Aber Auflösung heißt auch Auflösung der dichterischen Kraft, und diesen Sachverhalt erhebt Ransmayr zum literarischen Thema²³.

La letteratura cade vittima dell'azione devastatrice della natura, e insieme ad essa anche il nome di Nasone, e Fama, il personaggio del romanzo, è messa a tacere per sempre. Con il suo messaggio pessimistico Ransmayr sembra dunque sancire il tramonto definitivo di qualsiasi speranza di ottenere la fama grazie alla letteratura. Significative, a questo proposito, sono le ultime immagini del romanzo che alludono proprio alla sua fine:

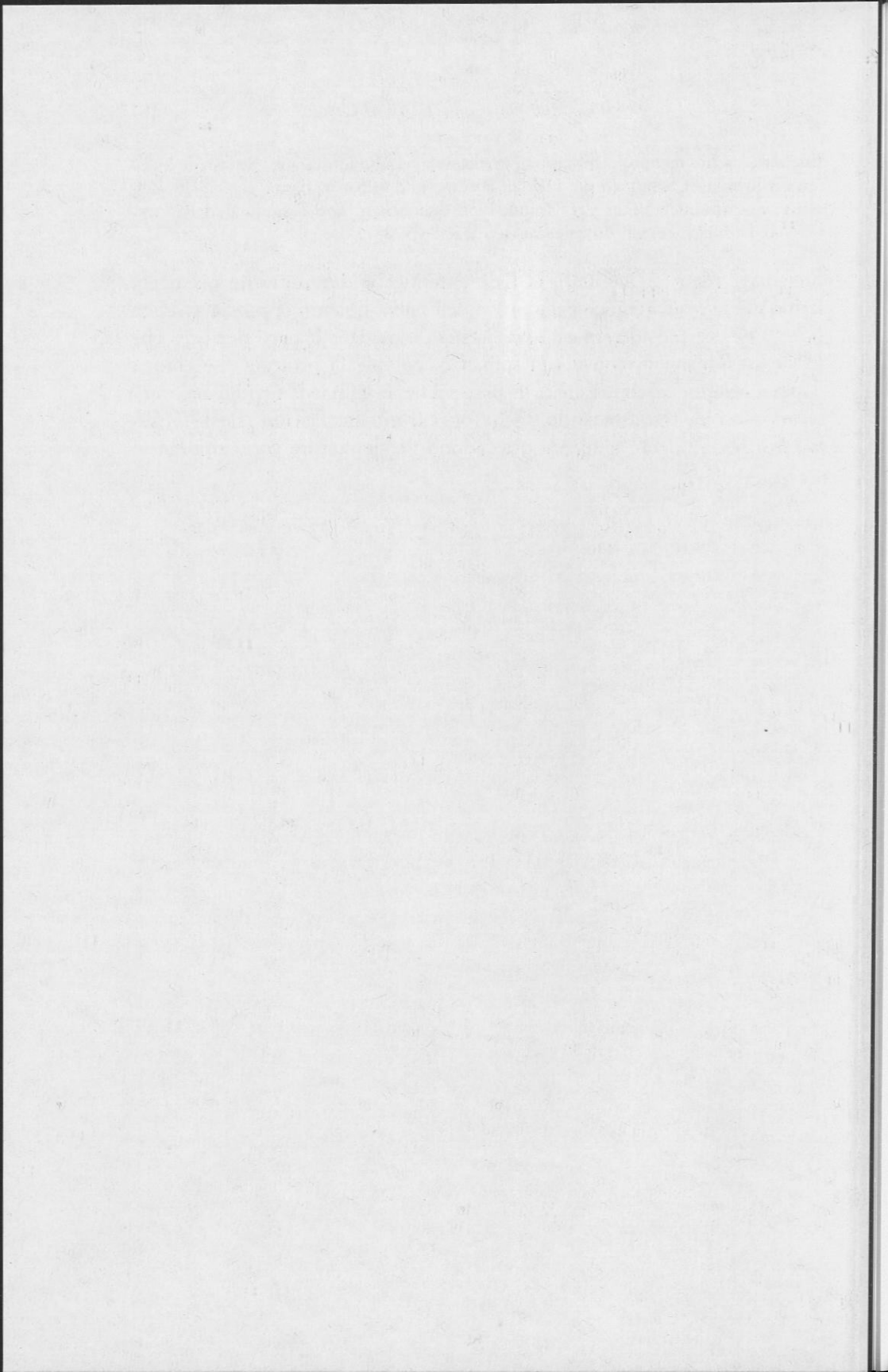
²² K. TÖCHTERLE, *Spiel und Ernst – Ernst und Spiel. Ovid und "Die letzte Welt" von Christoph Ransmayr*, in «Antike und Abendland», 38 (1992), pp. 95-106, qui p. 105.

²³ H. BERNSMEIER, *op. cit.*, p. 178.

Bücher verschimmelten, verbrannten, zerfielen zu Asche und Staub; Steinmale kippen als formloser Schutt in die Halden zurück, und selbst in Basalt gemeißelte Zeichen verschwanden unter der Geduld von Schnecken. Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr (p. 287).

Ransmayr tenta di incrinare la fede autentica e duratura che nel poeta latino aveva resistito anche alla prova dell'esilio, quando la poesia avrebbe potuto essere considerata causa della sua disgrazia²⁴. È però pur vero che lo stesso Ransmayr, con il suo romanzo, compie la profezia che chiude il poema latino e contribuisce a perpetuare la fama di Ovidio nel ventesimo secolo, testimoniando anche oggi il grande fascino che le *Metamorfosi* hanno avuto e ancora possiedono per la cultura contemporanea.

²⁴ P. FORNARO, *op. cit.*, p. 107.



NOTE SULLA LIRICA DI DURS GRÜNBEIN

di MAURIZIO PIRRO

Si è fatto giustamente notare che i caratteri fondamentali di quell'attitudine stilistica che è oramai consuetudine definire 'postmoderna' attingono in larga parte a principi estetici e forme discorsive saldamente radicati nelle pratiche proprie dell'estetismo europeo a cavallo tra Otto e Novecento. La perdita di peso del contenuto razionalizzabile a vantaggio dell'effetto sensibile, il sabotaggio dell'unità dell'opera mediante l'addizione di frammenti testuali provenienti da ambiti eterogenei, il corto circuito ottenuto attraverso la rescissione delle referenze culturali legate ai materiali della tradizione, e in generale l'estensione della carica 'fanzionale' tipica dell'arte al più vasto ambito possibile di saperi ed esperienze — tutto ciò, è stato detto, segna una diffusa reviviscenza del *fin de siècle* nella misura in cui «l'estetismo ha preceduto tutti nel far saltare ogni confine assestato di genere, nel mescolare i registri dei linguaggi più diversi, nell'abolire le demarcazioni nette tra i diversi regimi del discorso»¹.

L'analogia parrebbe perfetta per la lirica di Durs Grünbein, stando almeno ai tentativi di collocazione ripetutamente esperiti dai suoi recensori nei tre lustri trascorsi dall'uscita della prima raccolta, *Grauzone morgens* (1988): tentativi oscillanti con un regolarissimo moto pendolare tra il polo di un citazionismo ipererudito assecondato da un gusto della proliferazione formale di marca prettamente postmoderna e quello di una *Sprachmagie* coltivata con altissima sapienza retorica (non è mancato il paragone con il giovane Hofmannsthal) come alternativa a un radicale pessimismo circa il potenziale affettivo, conoscitivo e sociale degli esseri umani. Giudizi, è chiaro, essenzialmente complementari, oltre che — ed è il punto centrale — del tutto concordi nell'identificare gli assi argomentativi portanti della poesia di Grünbein, indipendentemente dal valore positivo o negativo loro attribuito, nella declinazione di un Io di secondo grado tra il cinico e il perplesso, costantemente assorbito dal

¹ P. D'ANGELO, *Estetismo*, Bologna 2003, p. 268 (ma cfr. in generale tutto il capitolo intitolato *L'estetismo oggi*, pp. 255-282).

compito di metaforizzare il reale ora avvolgendolo nella rete neuronale dell'attività percettiva svolta senza soluzione di continuità dal proprio stesso corpo, ora occultandolo dietro il velo di una memoria letteraria traboccante e instancabilmente sollecitata. All'indomani della pubblicazione di *Erklärte Nacht* (2002), per esempio, ci si è domandati se «es für einen Gedichtband [spricht], daß man sich ihm nur mit dem "kleinen Pauly" oder Jakob Burckhardts "Cicerone" nähern kann»², e si è parlato di «postmodernes Biedermeier», nel senso che «mit Grünbein im Lesebuch wären die Formen der Kunst in den Zeiten der Restauration zu studieren»³. Se poi, risalendo di qualche anno, si ritorna alla più dura delle polemiche che hanno diviso detrattori e sostenitori dello scrittore⁴, non può sfuggire che entrambe le parti hanno finito di fatto, in quella circostanza, per consentire sull'immagine di una poesia incapace di opporre alla perdita di autonomia del soggetto null'altro che l'autonomia immateriale e fuori dalla storia di un *continuum* discorsivo incentrato sul montaggio sapientemente calibrato di incisi verbali: dotati sí di un alto indice di allusività e suggestione, ma pur sempre limitati a una funzione autoreferenziale che giunge a esaurimento nello stesso momento della loro proclamazione. In un'ottica del genere non è dunque di particolare rilievo che Czernin abbia accusato Grünbein di praticare del minimalismo reso furbescamente pervasivo attraverso la disseminazione di citazioni disarticolate in grado di sollecitare la vanità dei lettori semicolti, mentre Braun abbia celebrato nel poeta l'unica forma di corrispondenza plausibile rispetto al vuoto di senso della condizione postmoderna; l'uno e l'altro hanno infatti visto in lui, volendo prendere in prestito una felice espressione di Remo Bodei a proposito delle trasformazioni prodottesi

² L. JÄGER, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 19 marzo 2002.

³ K. DÖBLER, in «Die Zeit», 11 luglio 2002.

⁴ Il riferimento è alla rancorosa e francamente inaccettabile stroncatura di F.J. CZERNIN, «*Falten und Fallen*». Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein, in «Schreibhefte», 1995, 45, pp. 179-188, a cui replicano lo stesso GRÜNBEIN, *Feldpost* e M. BRAUN, *Kleine, verwunderte Fußnote zu einer Polemik von Franz Josef Czernin* (entrambi in «Schreibhefte», 1995, 46, rispettivamente pp. 191-192 e 192-194). Si limita a una ricollocazione di Grünbein nel quadro della *Moderne* la difesa di A. VON BORMANN, *Im Dickicht des Nicht-Ich. Durs Grünbeins Anapäste, in Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer*, a cura di D. Borchmeyer, Würzburg 1999, pp. 171-184. Meglio ragionate e più penetranti le argomentazioni di H. BÖTTIGER, «*manches Wort war ein Altersfleck*». Durs Grünbein oder die Verarbeitung dessen, allzu früh auf dem Olymp angelangt zu sein, in *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, a cura di Th. Kraft, München-Zürich 2000, pp. 53-66, e di J. RYAN, *Das Motiv der Schädelnähte bei Durs Grünbein*, in *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, a cura di G. Fischer e D. Roberts, Tübingen 2001, pp. 301-315.

nelle identità occidentali all'uscita dall'età dei totalitarismi, «la forma fluida del nuovo Narciso, che non riconosce nella propria immagine l'impronta degli stampi collettivi e non si rende conto che la qualità della sua stessa esistenza è dovuta a radicali mutamenti storici»⁵.

La cifra determinante della poetica di Grünbein non coincide però con il controllo stilistico esercitato sull'ampio ventaglio degli elementi linguistici e culturali adoperati. La particolare visibilità delle connessioni strutturali, rafforzata non in ultimo da dati puramente estrinseci come l'ampio respiro delle soluzioni metriche adottate, se a tutta prima può indurre a sospettare una conduzione manieristica e sostanzialmente statica del discorso lirico, deve invece essere sottoposta a un'interrogazione critica mirante ad accertare il grado di coesione tra la partitura di superficie e gli strati profondi della costruzione poetica. E tale coesione è in Grünbein quasi completamente assente. L'assorbimento e l'organizzazione di componenti disparate, così come la solenne e cantabile regolarità del dettato, simulano una univocità prospettica che viene in realtà costantemente e tanto più efficacemente destrutturata dalla molteplicità dei livelli di senso lungo i quali lo scrittore dispone, variandone incessantemente la posizione reciproca, i fuochi argomentativi che gli sono più congeniali⁶. Grünbein lavora di preferenza, è vero, su un nucleo abbastanza ristretto di costanti antropologiche — dai fenomeni dell'attività organica alla permeabilità della psiche al condizionamento esterno — non prive, proprio in forza del loro radicamento, di un certo carattere riduzionistico, nel senso cioè che l'insistenza sulla loro recursività può facilmente oscurare tutti i passaggi della storia collettiva e in genere dell'operare umano non riconducibili all'esplicitazione di un paradigma universalmente valido (obiezione che invero contiene già in sé la sua smentita, se si pensa all'acutezza diagnostica manifestata dal poeta nella rappresentazione di certi modelli mentali collegati all'esistenza quotidiana nella DDR e limpidamente riferiti a una prevalenza del «Körperliches» sul «Symbolisches»⁷). L'astrazione di un'immagine dell'umano stabilizzata dal suo posizionamento orizzontale e sincronico e bisognosa soltanto di un'adeguata verbalizzazione, situata com'è nello spazio sempre sorvegliabile «zwischen Sprache

⁵ R. BODEI, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano 2002, p. 263.

⁶ Cfr. A. ESHEL, *Diverging Memories? Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the Future of the German Past*, in «The German Quarterly», LXXIV (2001), pp. 407-416.

⁷ A. FIORETOS - D. GRÜNBEIN, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in «Akzente», XLIII (1996), pp. 486-501 (qui p. 493).

und mir»⁸, viene però subito recepita nell'integrità del suo potenziale ermeneutico e reinvestita — in modo tanto più fecondo quanto più estesi sono i suoi margini non razionalizzabili⁹ — come polo dialettico opposto alla percezione, onnipresente in Grünbein, delle forze dinamiche e tutt'altro che stabili legate alla caducità di ogni destino individuale. L'attrito innanzi tutto psichico di mutamento e durata, persistenza e trasformazione — riflesso soggettivamente non tanto nell'inevitabile decadenza del corpo, quanto, con uno scatto di impronta illuministica che è stato acutamente riconosciuto in sede critica¹⁰, nell'alternanza fisiologica di distruzione e ricreazione connessa al ritmo vitale dell'organismo, alternanza che il poeta coglie non di rado nei suoi aspetti propriamente residuali — genera nella lirica di Grünbein un intreccio mai completamente districato di superfici temporali. Là dove un siffatto intreccio fa della parola poetica la sede di «eine Folge physiologischer Kurzschlüsse»¹¹ slegati dall'ordine logico delle sequenze argomentative¹², esso crea al tempo stesso un'illusione di contemporaneità in virtù della quale la febbrile attività percettiva che occupa l'uomo con tanto maggior vigore nell'età della tecnica¹³ può aprirsi alla comprensione intuitiva del passato e alla prefigurazione visio-

⁸ D. GRÜNBEIN, *Schädelbasislektion*, Frankfurt a.M. 1991, p. 13.

⁹ Il che non deve però indurre a identificare l'interesse principale di Grünbein nella falsificazione sistematica del discorso razionale mediante «un pensiero e un linguaggio magici e immaginifici», come fa G. FRIEDRICH, *Panorami cerebrali. La lirica di Durs Grünbein, in Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del Muro di Berlino*, a cura di A. Chiarloni e G. Friedrich, Alessandria 1999, pp. 233-262 (qui p. 238).

¹⁰ W. RIEDEL, *Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», XXIV (1999), pp. 82-105.

¹¹ D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, in D. GRÜNBEIN - B. OLESCHINSKI - P. WATERHOUSE, *Die Schweizer Korrektur*, Basel 1995, pp. 1-20 (qui p. 20); poi in D. GRÜNBEIN, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Frankfurt a.M. 1996, pp. 18-33 (qui p. 33).

¹² Una capacità autopoietica del discorso lirico che Grünbein teorizza in più di un'occasione, sostenendo per esempio che l'origine della poesia è in un «Riesensprung über lexikalische Spalten. Sie gehorcht ihrer eigenen semantischen Paralogik, die das denkbar Entfernte zusammenruft, das beinahe Unvereinbare nebeneinanderstellt» (*Katze und Mond* [1992], in *Galilei vermisst Dantes Hölle*, cit., pp. 55-60, qui p. 57).

¹³ Moltiplicazione degli stimoli di Grünbein, a dispetto di chi lo vorrebbe sacerdote del situazionismo postmoderno, commenta con un certo scetticismo, come in questa tirata polemica: «Aus der Tiefenpsychologie ist die Befragung der Oberflächen geworden, aus dem verborgenen, Jahrhunderte zurückliegenden Seelengeheimnis das Aktuelle vom Tage, der Abhub neuester Nachrichten, die Wiederkehr der tausenderlei Dinge. Der glühende Toaster bestimmt die Erzählust. Der Sprung in der Windschutzscheibe zieht sich durch den Urlaubsbericht. Ein Stromausfall mitten im Nachtprogramm wird zur Erinnerungslücke. Das Apropos zum gestrigen Einkaufsbummel ersetzt das Gestammel vom brodelnden Schlafzimmerabgrund (*ivi*, p. 55).

itaria del futuro¹⁴. L'apparente immobilità dell'assetto formale si scioglie insomma in una tempesta di impulsi mentali e sollecitazioni sensibili (è tipico in Grünbein il paragone tra la non localizzabilità del soggetto e l'immagine dell'atomo sviluppata dalla fisica quantistica)¹⁵ che, se pure offre all'Io lirico l'opportunità di una chiusura monologica in uno spazio non esposto allo sguardo altrui e sottratto all'immediatezza del presente¹⁶, gli restituisce d'altra parte, in modo conforme con il principio vivamente esperito della "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen", un potere 'forte' di nominazione e di dominio sia sulle cose che compongono il suo orizzonte visibile, sia sulle vicende della storia passata.

È vero che, come sostenuto da Heiner Müller nella *laudatio* tenuta nel 1995 in occasione del conferimento a Grünbein del 'premio Büchner', nei versi di *Grauzone morgens* trova espressione la «Generation der Untoten des kalten Kriegs, die Geschichte nicht mehr als Sinngebung des Sinnlosen durch Ideologie, sondern nur noch als sinnlos begreifen kann»¹⁷. Tuttavia già nella raccolta d'esordio il freddo rilevamento del dato antropologico e del *deficit* assoluto di libertà si incrocia con un

¹⁴ Nell'arte domina, secondo Grünbein, «die unendliche Sehnsucht, zugleich voraus- und zurückzublicken, noch im frühesten Abbild irgendein winziges Detail als Zeichen des Künftigen zu sehen» (*Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln 2001, p. 20).

¹⁵ L'Io dovrebbe essere inteso per Grünbein come «ein Konglomerat aus lauter Ich-Partikeln, die ständig wie eine Wolke aus Elektronen in Schwingung sind. Alles, was in die Nähe dieses elektromagnetischen Feldes kommt, wird sofort aufgeladen. Von da an gibt es jede Menge Korrespondenzen und energiegeladene Korrelationen. Schon deshalb, weil man niemals all die Ich-Anteile in diesem Assoziations-Gestöber wahrnehmen kann, ist es unmöglich, sich selbst bis ins kleinste Detail zu erkennen. Der alte Philosophensatz 'Erkenne dich selbst!' ist eine unerfüllbare Forderung. Kunstwerke zeigen einem, daß da immer ein Rest bleibt, und dieser Rest ist aller Wahrscheinlichkeit nach der größere Teil» (*ivi*, pp. 12-13).

¹⁶ In un discorso del 1999 sui moventi della scrittura, Grünbein avanza l'ipotesi che si scriva «um dem Terror der bloßen Gegenwart zu entkommen. [...] Im Schreiben versucht das Intime sich zu behaupten, paradoxerweise, indem es sich öffentlich exponiert. Doch Öffentlichkeit ist, wie sich bald zeigt, nur eine besonders undurchlässige Schutzschicht» (D. GRÜNBEIN, *Warum schriftlos leben*, in *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Frankfurt a.M. 2003, pp. 34-65, qui pp. 62-63). Sul rapporto ripetutamente rilevato di Grünbein con l'*Artistik* benniana, cfr. M. BRAUN, "Vom Rand her verlöschen die Bilder". *Zu Durs Grünbeins Lyrik und Poetik des Fragments*, in «Text + Kritik», 2002, 153: *Durs Grünbein*, pp. 4-18.

¹⁷ H. MÜLLER, *Portrait des Künstlers als junger Grenzbund. Laudatio auf Durs Grünbein*, in «Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung», 1995, pp. 174-176 (qui p. 174). Sulle oscillazioni di senso cui va soggetto l'orizzonte della storia in Grünbein cfr. le dense osservazioni di E. OSTERKAMP, *Durs Grünbeins Memorandum zur Lage der Poesie nach den Utopien*, in *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, a cura di O. Hildebrand, Köln et al. 2003, pp. 325-334.

primo, cauto sondaggio delle residue capacità relazionali che spingono il soggetto all'incontro con il Tu. L'umano, certo, è sottoposto a una dissezione rigorosa e indotto a riconoscere senza alcun compromesso, nella linea scarnificata del proprio corpo, l'esilità finanche grottesca della propria matrice creaturale¹⁸, nonché l'assurdità di ogni progetto di intervento nel mondo della storia. Acquisite e formalizzate tali certezze, però, Grünbein non si indirizza verso una revoca nichilistica dell'esistente, ma accoglie e integra nella sua complessa ricostruzione stratigrafica il dato di fatto, caratterizzato dalla medesima evidenza antropologica, dell'insopprimibile aspirazione dell'individuo alla fondazione di rapporti interpersonali. La tensione che per questa via si stabilisce tra l'impulso alla conservazione di valori perenni (di cui il poeta vede bene gli elementi ideologici, senza peraltro poter negare che la loro pervasività ha spinto gli uomini a interiorizzarli e a percepirli come completamente naturali) e il richiamo altrettanto ineludibile alla fragilità di ogni costruzione umana viene a sua volta calata nella topografia specifica del paesaggio urbano¹⁹ e messa a confronto con i condizionamenti esercitati sul singolo dal sistema sociale in cui si trova casualmente inserito²⁰. La fusione di questi piani tutt'altro che omogenei in un serrato *continuum* linguistico costituisce il più cospicuo motivo di fascinazione della pagina grünbeiniana, oltre che la radice dell'intensità discorsiva che le è propria, della sensazione cioè, infallibilmente suscitata nel lettore, che essa si sviluppi come una meditazione ininterrotta e suasiva sui fondamenti dell'esistenza, spinta ben oltre il limite dell'insensatezza dell'agire storico²¹.

¹⁸ Come dimostra per esempio, con la sua clausola beffarda, la lirica *Farbenlehre*: «Vom Fenster abgerutscht / mit dem Schienbein auf- / geschlagen am Gitterrand / einer Hortensienrabatte // sahst du zum erstenmal / deinen Knochen bloßgelegt / gelblichrot und wo kein / Blut war elfenbeinweiß. // So gesehen das weißt du / nun prägen sich Farben / besonders fest ein» (D. GRÜNBEIN, *Grauzone morgens*, Frankfurt a.M. 1988, p. 75).

¹⁹ Cfr. J. DÖRING, *Großstadtlyrik nach 89. Durs Grünbeins "In Tunneln der U-Bahn" und Bert Papenfuß' "hunger, durst & sucht"*, in *Text der Stadt - Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, a cura di E. Schütz e J. Döring, Berlin 1999, pp. 95-118; M. FISCHER, "Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen". *Zur Großstadtbematik im Werk Durs Grünbeins*, in "Historische Gedächtnisse sind Palimpseste". *Hermeneutik - Historismus - New Historism - Cultural Studies. Festschrift zum 70. Geburtstag von Gotthart Wunberg*, a cura di R.S. Hamzelak, Paderborn 2001, pp. 21-41; R. DECKERT, *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack. Durs Grünbein über Dresden*, in «Sinn und Form», LVI (2004), pp. 240-250.

²⁰ Cfr. A. HENNEMANN, *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Frankfurt a.M. et al. 2000, p. 92 ss.

²¹ Lo ha efficacemente sottolineato P. QUADRELLI, *Durs Grünbein. La condizione umana*, in "Le storie sono finite e io sono libero". *Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca*, a cura di M. Pirro, M. Costa e S. Sbarra, Napoli 2003, pp. 201-213.

In questa prospettiva la DDR, in conformità con gli elementi sperimentali e paradigmatici che Grünbein vi ritrova²², è presentata come il terreno di coltura di un vuoto di relazioni profondamente radicato nell'identità stessa degli individui. Stagnazione e libertà negata non producono di per sé alienazione, ma determinano semmai, innanzi tutto mediante l'obbligo della dissimulazione linguistica, un tessuto di incomprensioni, equivoci e falsificazioni, a fronte del quale gli uomini preferiscono rinserrarsi nel puro accertamento materiale del loro semplice essere al mondo, nella concreta oggettività del loro ben determinato profilo antropologico. La solitudine che attanaglia il soggetto nella perenne ripetizione dei suoi nebbiosi itinerari mattutini si accende con forza tanto maggiore quanto più stretto si fa il contatto occasionale con il prossimo:

Nimm dir ein Negativ (und vergiß): diese
 Warteschlangen sich kreuzend an
 Haltestellen, die Staus im
 Berufsverkehr, total
 eingefrorene Gesten am Zeitungskiosk, die
 Mißverständnisse («Sind Sie
 verletzt?») —
 («Kennen Sie DANTE?»). Du sahst wie sie
 warteten, manche vom Glanz ihrer Exile
 vereinsamt. Die Luft (sonst
 unverwundbar)
 war voller Szenen aus
 Chaplinfilmern, ein
 Wirbel grauer Pigmente davor, Tag und
 Nacht grauer Regen vom
 Kohlekraftwerk über der
 toten Ähnlichkeit aller toten arm- und
 beinlosen Engel auf den
 Ruinen ringsum. Also schön,
 dachtest du: dieser Ort
 so gut wie ein anderer
 hier in Mitteleuropa
 nach Sonnenaufgang mit

²² «Die DDR, das wurde nicht erst hinterher klar, war eine unmögliche Konstruktion, eine Art Testgelände für eine klassische deutsche Idee, exekutiert unter sowjetischer Aufsicht, den Wissenschaftlichen Sozialismus von Marx, der verkündete, Hegels Philosophie vom Kopf auf die Füße gestellt zu haben» (A. FIORETOS - D. GRÜNBEIN, *op. cit.*, p. 486).

galoppierenden Wolkenherden und frühem
 Stimmengewirr wie vom Sog
 eines Hafens
 erfaßt...²³

L'accumulo di dati apparentemente denotativi, ma a ben guardare passati al vaglio di una 'dislettura' sapida e grottesca, ha qui la funzione di rilevare anche stilisticamente lo stato di reificazione dei rapporti intersoggettivi, marcando il predominio di rappresentazioni 'finzionali' che hanno l'effetto di rendere sostanzialmente intercambiabili tanto gli individui quanto le loro percezioni sensibili. La simulazione di un 'Tu' stancamente chiamato in causa e irrimediabilmente muto sottolinea con efficacia crescente la consunzione di ogni possibile referenzialità della lingua, piegando infine verso una laconicità monologica che ritrova nell'ambiente circostante, attraverso un procedimento di scomposizione della realtà in singole unità seriali susseguentisi a ritmo sempre più accelerato²⁴, uno smisurato repertorio di immagini cinematograficamente bidimensionali, bloccate dall'acutezza visiva dell'Io lirico nell'attimo della piena manifestazione della loro opaca oggettualità²⁵.

In *Schädelbasislektion* (1991) la tendenza alla dissoluzione del soggetto si innesta sull'esplicita segnalazione, alimentata anche da passaggi apertamente *sprachkritisch* («Was gemeint ist heißt Name, was verschwie-

²³ D. GRÜNBEIN, *Grauzone morgens*, cit., pp. 16-17.

²⁴ Un'analisi di questa tecnica in L. REITANI, *Durs Grünbein, "Berlin. Ein Toter saß an dreizehn Wochen..."*. La morte in diretta, in *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, a cura di A. Chiarloni e R. Morello, Alessandria 1996, pp. 269-273.

²⁵ Si veda per esempio il vero e proprio carosello visivo messo in scena durante questa passeggiata nel grigiore del mattino urbano, in cui la raffigurazione stralunata di esseri umani intenti a operazioni insensate trapassa nel rilevamento di una debole traccia memoriale ricondotta a una spenta essenzialità di ordine antropologico, per risolversi infine nell'orrore incomprensibile e abissale che trapela dallo sguardo di un animale oramai del tutto reificato: «ALSO VON VORN: manche Tage beginnen wie / alte Schellackplatten total zerkratzt mit / einem Knistern ("Was man so Arien nennt..."). // Eine der ersten Arien, umsonst: es gibt / Blicke kaum auszuhalten auf nüchternen / Magen. Sagt jemand "Zieh Leine!", du denkst, // du hörst nicht recht, aber du siehst die / erloschenen Männer allein oder gruppen- / weise palavernd, die Schemen verbraucher // Frauen vorm Bahnhofsklo (unterhalb der / Statistik). Mann, was für kaputte Visagen! / befreit vor erblindeten Abteifenstern zu // Comicfrauen zerhackt. Eine wahre Caruso- / arie von ergrauten Blicken. Alte, die / früh am Morgen den Hund ausführen und // Flaschensammler im Selbstgespräch entlang / einer Häuserzeile, die von Erinnerung trieft: / Vorkriegs-Akkordeonseligkeit, heimliche // Liebe in Luftschutzkellern, der Aufrührer der / Fliegen im letzten Akt... Und wie gut // tut dieser irre Blick eines Ferkels, von / innen erleuchtet im Schaufenster der Metzgerei. (Du bist endlich erwacht). // Langsame Einfahrt in die zerstörte Stadt» (D. GRÜNBEIN, *Grauzone morgens*, cit., p. 20).

gen bleibt *Ding*»²⁶), dell'incidentalità e dell'irrelevanza delle sue manifestazioni linguistiche: «Vielleicht war diese Stille nichts / als die Halbwertszeit / einzelner Wörter / In mir, / und wer war ich: / ein genehmigtes Ich, / Blinder Fleck oder bloßer Silbenrest... (-ich), / zersplittert und wiedervereinigt / im Universum / von Tag zu Tag»²⁷. Il Tu si conferma una proiezione dell'Io lirico, ma acquisisce una sorta di autonomia, insidiosa aggressività, offrendo al parlante una tacita conferma della sua dissociazione e riconducendolo costantemente al circuito solipsistico delle sue occasioni perdute. L'Io come conglomerato di elementi caotici e casuali viene progressivamente ridotto allo scheletro delle sue necessità antropologiche, evaporando nella vaghezza di connotati sociali del tutto inadeguati rispetto al suo stato di privazione:

Und siehst dich geschlagen
im Graubrotstaub
des enteigneten Alltags
Eines kleinen Mannes in Deutschland.²⁸

La raccolta offre inoltre la più dettagliata e organica indagine condotta da Grünbein nell'intero arco della sua produzione circa i meccanismi del controllo totalitario nelle loro conseguenze sulla psicologia individuale. Il dato costantemente segnalato dal poeta riguarda la fisiologica incapacità del singolo di opporre un autonomo equilibrio alla penetrazione del condizionamento collettivo. La celebre immagine del cane di Pavlov — qui concretamente localizzata tramite un'ampia serie di riferimenti alla DDR, a cominciare da quel «Künstler als junger Grenzhund»²⁹ che dà il titolo alla relativa sezione — ha appunto il compito di attirare l'attenzione del lettore sulla sostanziale passività con cui la psiche cede alla fascinazione prerazionale esercitata dal messaggio autoritario («Hundsein ist Müssen, wenn du nicht willst, Wollen / Wenn du nicht kannst und immer schaut jemand zu»³⁰). L'accertamento dell'incommensurabilità del divario tra la capacità pervasiva del potere e le risorse difensive del soggetto induce peraltro Grünbein a identificare irrevocabilmente nella storia un'unica vicenda di perdita e dissipazione. Lo sguardo del poeta — è chiaro —

²⁶ D. GRÜNBEIN, *Schädelbasislektion*, cit., p. 20.

²⁷ *Ivi*, p. 31.

²⁸ *Ivi*, p. 35.

²⁹ Ha approfondito le risonanze attivate da questa metafora N. GABRIEL, *Le poète en "jeune chien garde-frontière"*. Durs Grünbein et la "Wende", in «*Études Germaniques*», LV (2000), pp. 73-95.

³⁰ D. GRÜNBEIN, *Schädelbasislektion*, cit., p. 95.

non perde alcunché della sua impassibilità; l'unica plausibile resistenza allo spreco consiste anzi proprio nell'accostarsi senza timore o cadute sentimentali all'assurdità che accomuna tanto il destino dei singoli, quanto quello dell'umanità nel suo complesso. I paradossali epitaffi raccolti in *Den Teuren Toten*, il libriccino del 1994 in cui Grünbein esercita il proprio magistero stilistico su brevi notizie tratte dalle 'minime' di cronaca dei giornali e riguardanti casi di morte in circostanze insolite e non di rado ridicole, pur non recando alcuna traccia di commozione, invitano visibilmente alla compassione appunto perché ritraggono senza infingimenti il grottesco di cui è intrisa la condizione antropologica. La rappresentazione degli ultimi e dei dimenticati non ha qui obiettivi di critica sociale, bensì mira solamente a rendere visibile l'assurdo: le tragedie individuali non sono al servizio del progresso collettivo, ma accadono lungo un orizzonte del tutto privo di senso³¹.

Il discorso sullo scarto tra gli impulsi veramente vitali dell'uomo e gli obblighi della civilizzazione continua in *Falten und Fallen* (1994), chiedendo che i riti della vita associata corrispondono in definitiva ad altrettante abitudini ancestrali sciolte dal loro legame originario con la totalità dell'umano e ipostatizzate in una serie di funzioni irragionevoli e sostenute soltanto dalla pura forza con cui viene imposto il loro esercizio³². Oppresso da una catena ininterrotta di incomprensibili doveri, il soggetto tende istintivamente a cercare riparo in una visionaria metaforizzazione del reale che ponga un freno alla sua alienazione tramite il compimento di un'attività, appunto, priva di qualunque finalità determinata e dunque non strumentalizzabile. Ben presto gli si rivela però, nell'affiorare di un «kurzer Verdacht»³³, il carattere eteronomo di questa stessa attività, che

³¹ I. CAMARTIN (*Der hohe Stil und das makabre Spiel oder: Warum schreibt Durs Grünbein Epitaphe?*, in «Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung», 1996, pp. 99-108) attribuisce allo scrittore una compunta empatia, che è fuori dall'interesse puramente fenomenologico con cui egli guarda in realtà a coloro dei quali mette in scena la morte. Senz'altro più calibrate in proposito le valutazioni di L. KÖHN, *Den Teuren Toten. Lyrische Historiographie bei Enzensberger und Grünbein*, in «Germanica», XXI (1997), pp. 133-156, e R. WINKLER, *Dichtung zwischen Großstadt und Großbirn. Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Hamburg 2000, pp. 87-92.

³² «Doch der wahre Spuk war das Einmaleins / Das die Träume in Netze legte, / Tagtäglich, das Schwirren von Bumerangs / Um die zahllosen Dinge, der Zwang / Zu Gemenge und Handlung, das Rechnen / Im Schlaf, algebraisch gelähmt. / Seit du, ein Häkchen, stumm überm Heft, / Ziffern in Kästchen sperrtest / Bist du selbst dieses vielfache Ganze, geteilt / In sezierbare Glieder, der Kopf / Zwischen Minus und Plus, Haut und Hirn / So unendlich gefaltet. Die Tage / Gezählt, wird das Leben zum Intervall» (D. GRÜNBEIN, *Falten und Fallen*, Frankfurt a.M. 1994, p. 41).

³³ *Ivi*, p. 14.

tende a frammentare ulteriormente la consistenza del singolo inibendogli qualunque residua possibilità di controllo critico sulle forme dell'esistenza collettiva. Se altrettanto problematica, e non meno gravata dalla condivisione irriflessa di schemi mentali passivamente assorbiti, è la tentazione di abbandonarsi al flusso vitale così come si presenta nella versione ideologica e mercificata diffusa a vantaggio di consumismo e sfruttamento capitalistico³⁴, l'unico riscatto consiste, ancora una volta, nella valorizzazione della propria creaturalità e nell'applicazione alle cose di una sorta di impenetrabile sguardo meduseo, che riporti la realtà a uno stato di petrosa uniformità congeniale alla condizione inerme di un soggetto in grado di pensare se stesso non più che come «bedingter Reflex»³⁵. Chi ha a tal punto perso il controllo sulla propria integrità da vedersi venire incontro un altro Io dal lato opposto della strada³⁶ (e senza alcuna traccia dell'enigmatica solennità che su questo evento poteva aleggiare nelle *Terzinen* hofmannsthaliane), ed è spinto senza requie a un estenuante pellegrinaggio tra luoghi squallidi e impersonali, diventa infine del tutto coerentemente un «Sarkast»³⁷, scompone e scarifica (secondo la derivazione etimologica indicata da Grünbein nel verbo greco *sarkazein*) uomini, oggetti, animali, nonché il proprio stesso corpo, alla ricerca del punto di intersezione all'altezza del quale il risentimento individuale può ricomporsi sciogliendosi nell'intuizione di una sostanza comune.

Non che Grünbein — è bene sottolinearlo con chiarezza — intenda questa condivisione corporale in una luce mistica ed extrasensibile lontanamente paragonabile a quel senso di omologia tra «l'angelo più alto e la mosca e l'anima»³⁸ sospettato da Meister Eckhart, come prova, in

³⁴ «Wie jemand, weit abgeschlagen, / Zu spät bemerkt, daß alles ihm fremd ist, / Schließt du dich schließlich / Dem murmelnden Draußen, dem Fließband, / Der geräuschvollen Mehrheit an. / Während oben, im Regen, ein Rotlicht, / Irgendein wippendes Frauenbein / Nach einer langen Nacht jäh verlischt» (*ivi*, p. 16).

³⁵ *Ivi*, p. 76.

³⁶ «Schief, von der anderen Seite der Straße, derselbe / Kam ich mir selbst entgegen. / Der Schock / Über das wenige, das ich war, gab mir Halt / Wie ein Fahndungsphoto an einer kahlen Wand» (*ivi*, p. 62).

³⁷ «Fröstelnd unter den Masken des Wissens, / Von Unerhörtem verstört, / Traumlos am Tag unter zynischen Uhren, / Fahrplänen, Skalen, beraten / Von fröhlichen Mördern, vorm Monitor, — / So wird man Sarkast. Fest / Steckt im Zähneknirschen die Reduktion, / Im Mangel die Schadenfreude, / In Monologen aus Irrsinn das süße Singen / Des Kinds, von zu Hause entflohn / Aus der Stadt, querfeldein, auf die Dörfer, / Wo die Füße nachts schmerzten, / Der Augengrund, von Insekten bewohnt» (*ivi*, p. 42).

³⁸ MEISTER ECKHART, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini, Milano 1985, p. 133.

Nach den Satiren (1999), il persistere di una ostentata neutralità descrittiva che, lì dove si appunta, tra gli altri possibili oggetti, sul cadavere di un animale³⁹, giunge a esiti radicalmente differenti rispetto alla commossa empatia che trapela da immagini analoghe nella poesia tedesca degli ultimi anni⁴⁰. È d'altro canto un dato di fatto che in questa quinta raccolta composta nel segno di Giovenale⁴¹ la scabra linearità dell'oggettività antropologica viene sottoposta a una parziale revisione che non si rispetta tanto, come è stato sostenuto⁴², in un nuovo impasto stilistico, bensì agisce nei termini sia di un più pronunciato turbamento dinanzi alla furia distruttrice del tempo, sia di una felice duttilità nella selezione tematica, che indulge ora con esiti di potente suggestione agli effetti del carnevalesco e del residuale come spie di una inestricabile commistione di vita e morte. A quest'ultima tendenza si possono riferire i componimenti di ambiente urbano, volti a disegnare una vera e propria patologia della città, assediata da una sovrabbondanza di pulsazioni vitali che non riescono in alcun caso a incanalarsi in una forma coerente, ma possono soltanto esplicitarsi in modo selvaggio e annichilente, obbedendo peraltro a una strategia funzionale al mantenimento di bisogni inessenziali suscitati ad arte negli individui per alimentare inesauribilmente la ruota del consumo di massa⁴³. Manifestazione di una *pietas* intesa come insoddisfatta protensione verso il duraturo e come inquieto e frustrato sondaggio di quanto all'uomo è ancora possibile salvare dalla dissipazione della vita è

³⁹ Si veda la prima lirica del ciclo *In der Provinz*: «Eingefallen am Bahndamm, / Liegt ein Hundekadaver quer im Gebiß / Kreideweiß numerierter Schwellen, erstarrt. // Je länger du hinsiehst, je mehr / Zieht sein Fell in den Staub ein, den Schotter / Zwischen den Inseln aus frischem Gras. // Dann ist auch dieses Leben, ein Fleck, / Gründlich getilgt» (D. GRÜNBEIN, *Nach den Satiren*, Frankfurt a.M. 1999, p. 9). Sulla poesia che conclude la sezione si veda il commento di M. FUHRMANN, *Nekrolog auf eine Amsel*, in *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*, a cura di M. Reich-Ranicki, vol. 24, Frankfurt a.M.-Leipzig 2001, pp. 240-242.

⁴⁰ A titolo di esempio si può citare questa lirica di Günter Kunert: «Morgens auf meinem Wege / der tote Maulwurf in Rückenlage, / von untergründiger Mühsal erlöst. / Geöffnet das zierliche Maul, / damit das Pneuma entweiche / und sich mische / mit unserer Atemluft. / Wie die alte Welt / sich Unsterblichkeit vorstellte» (G. KÜNERT, *Nacht Vorstellung*, München-Wien 1999, p. 78).

⁴¹ M. FUHRMANN, *Juvenal – Barbier – Grünbein. Über den römischen Satiriker und zwei seiner tätigen Bewunderer*, in «Text + Kritik», cit., pp. 60-67 e, da ultimo, S. MATUSCHEK, *Moralist und Flaneur oder Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten? Zu Durs Grünbein, "Nach den Satiren"*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 54 (2004), pp. 109-116.

⁴² H. KORTE, *Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung "Nach den Satiren"*, in «Text + Kritik», cit., pp. 19-33.

⁴³ Si veda la raggelata descrizione della perturbante quiete domenicale nel primo componimento della sezione eponima (in D. GRÜNBEIN, *Nach den Satiren*, cit., pp. 93-100).

invece la splendida lirica scritta in morte di Heiner Müller, sospesa in un delicatissimo e impalpabile equilibrio tra conciso pudore degli affetti e proliferazione immaginale come mezzo per il conseguimento di una stupefacente precisione espressiva:

Die erste Nacht kalt auf dem Friedhof,
Umgeben von Lemuren, Toter,
Wie fühlt man sich im Erdreich und allein
Im engen Sarg nachdem die Trauergäste
Zurückgekehrt sind in ihr Leben,
Wie fühlt man sich so jung im Tod⁴⁴.

La certezza dell'irrimediabilità del lutto non è comunque di ostacolo al prevalere della sensazione, tutta grünbeiniana, di una continuità dell'umano estesa da un'epoca all'altra e condensata in un'impressione di contemporaneità che infonde nel vivente una sapienza infallibile sul passato e sul futuro. Si tratta però di una sapienza muta e adialettica, impressa nel puro dato biologico della superficie fenomenica:

Auch dieses Kinn, das du manchmal im Spiegel siehst,
Wird man irgendwann finden, den Kiefer dazu,
Unter anderen Knochen. Heute noch unrasiert,
Wird es schon morgen abstrakt sein, ein weißer Bügel,
Rein wie ein Notenschlüssel aus Draht⁴⁵.

Anche in *Erklärte Nacht* proliferazione linguistica e intelligenza iperudita sono al servizio di una rappresentazione del mondo pervasa da un ironico sconcerto per le pratiche speciose su cui si regge la civilizzazione, e al tempo stesso per la fragilità degli individui oggetto di tali pratiche. Il principio della reversibilità del tempo nell'uniformità biologica della specie si attua in una continua trasposizione del presente (talvolta, per vero, piatta e automatica) su un piano dominato da narrazioni mitiche coltivate nel segno di una continuità antropologica resistente a tutte le forme particolari. Questo costante slittamento persegue in ogni caso evidenti obiettivi di ordine *kulturkritisch* e tende a mettere in particolare rilievo un di più di brutalità con cui nel nostro tempo ci si dedicherebbe al compito eterno del *bellum omnium contra omnes* («In voller Montur, die entlassenen Schlächter, ziehn reulos ab, / Den Killerblick

⁴⁴ Ivi, p. 60. Cfr. M. VON ALBRECHT, "Nach den Satiren". Durs Grünbein und die Antike, in *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, a cura di B. Seidensticker e M. Vöhler, Berlin-New York 2002, pp. 101-116 (in particolare pp. 112-113).

⁴⁵ D. GRÜNBEIN, *Nach den Satiren*, cit., p. 201.

hinter Sonnenbrillen versteckt, ins zivile Leben. / Patronengurte, über die Schultern gehängt, blitzende Ressentiments, / Ersparen das Zähnefletschen, die Mühe, sich wölfisch zu geben»⁴⁶). In quest'ottica il colloquio sempre vigile con la cultura del passato, protratto fino a sorprendenti intersezioni sinestetiche con i numi della tradizione pittorica, acquista una funzione non soltanto civilizzatrice, bensì di vero e proprio esorcismo inteso a rendere sopportabile l'orrore del commercio quotidiano con la violenza e la barbarie⁴⁷. La contaminazione con l'antico, praticata come gesto di estrema difesa dalla stordente consapevolezza della caducità dell'esistenza, ottiene poi, lì dove si incrocia con il corporale, se non con una franca residualità, un singolare effetto di leggerezza, esperita non a caso innanzi tutto in termini rigorosamente fisiologici⁴⁸. L'orizzonte di questa e dell'ultima raccolta di Grünbein, la fantasmagoria cartesiana messa in scena in *Vom Schnee* (2003), è in effetti completamente presidiato dal corpo, chiamato in causa come marcatore infallibile della tensione lacerante tra individuo e norma sociale, come in questa rapida rivisitazione dei modelli mentali attivi nella vita quotidiana al tempo della DDR:

Zum Glück steckt der Körper viel weg. Motiviert, spielt er gern den Vasall
 Der Eminenz dort in Grau, die sich panzert und Dienst tut, erst recht,
 Seit sie austauschbar sind, Herr und Knecht. Wen kümmert das Murren
 An Bord einer Raumstation, daß es eng wird bei Experimenten im All?
 Stickig die Luft, dafür war man sich näher. Man aß reichlich und schlecht.
 Keiner fror. Nein, man hatte nicht Magen-, nur Seelenknurren⁴⁹.

Nei 42 canti di *Vom Schnee*, dedicati a vari episodi della biografia di Cartesio, la vitalità prorompente delle attività organiche infrange costantemente i limiti della ragione, suggerendo proprio nella fermezza del biologico il nucleo intimamente umano della condizione individuale. La ricchezza espressiva del corpo, naturalmente incapace di assecondare la tendenza razionale al contenimento delle passioni, è nella sua apparente labilità, paradossalmente, il segno più chiaro dello slancio di perennità impresso nell'identità antropologica, e costituisce effettivamente, riprendendo un denso commento di Adriana Cavarero a una pagina di María Zambrano, «il luogo di vibrante materia dove la nascita consegna cia-

⁴⁶ D. GRÜNBEIN, *Erklärte Nacht*, Frankfurt a.M. 2002, p. 43.

⁴⁷ «Brueghel sah sie, Goya auch, die vom Schlaf Übermannen, / Kreuz und quer ausgestreckt, aufs Rad der Erde geflochten. / Todmüde Flüchtlinge, Söldner, vom Geknickschußdienst matt» (*ivi*, p. 46).

⁴⁸ Come nella *Phantasie über die öffentlichen Latrinen* (*ivi*, p. 83).

⁴⁹ *Ivi*, p. 58.

scuno all'insondabile mare della vita, dove l'amore brucia nel profondo germinarsi della verità, e dove, di fronte alla morte, sorge, lacerando le carni stesse, un terrore della disincarnazione che è forse il suo enigma più irresolubile»⁵⁰. Nel corpo riposano referenze identitarie non riducibili alla pura sequenza delle funzioni fisiologiche⁵¹. Quando Cartesio prova a spiegare l'atto della commozione sulla base delle sue componenti materiali e organiche⁵², finisce poi più avanti per cedere, sia pure con l'algida e ironica compostezza grünbeiniana, all'ascolto dell'inarrestabile e incomprendibile lavoro di distruzione portato avanti da quelle stesse componenti sotto la superficie del suo corpo:

Die Zeit spielt gegen dich, mein Freund. Der Raum verschweigt,
Was in dir vorging dort in deinem kurzen Leben.
Nimm nicht persönlich: du wirst sein wie nie gewesen.
Der Winter fegt uns fort mit seinem Eisenbesen⁵³

Le schermaglie tra il filosofo e il suo servitore Gillot, che oppone all'astratta fiducia di Cartesio nel potere di una rete concettuale distesa su tutto il complesso della realtà fenomenica uno scetticismo radicato in una fedele adesione alla composizione particolare e non riproducibile di ogni singolo elemento visibile («'Vom Sinnbild frei, Gillot, macht dich erst der Begriff'. / 'Was niemand sieht, Monsieur, wie soll man das verstehn?'»⁵⁴), dettano il ritmo di una vertiginosa scorribanda tra le aporie del razionalismo e del sensismo⁵⁵ che culmi-

⁵⁰ A. CAVARERO, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano 1995, p. 228. L'inquadramento più dettagliato delle questioni connesse alla rappresentazione del corpo nella lirica di Grünbein è in M. ESKIN, *Body Language. Durs Grünbein's Aesthetics*, in «Arcadia», XXXVII (2002), pp. 42-66.

⁵¹ Lo stesso Grünbein ha indicato il motivo conduttore della raccolta nel desiderio di riparo entro lo spazio chiuso di una continuità identitaria quasi preesistenziale; cfr. D. GRÜNBEIN, *Vom Schnee. Vorrede, Vorstudien, Nachträge*, in «Sinn und Form», LVI (2004), pp. 100-107.

⁵² «Ein edler Zug — und ein Reflex. Schau, ein Kanal / Führt von den Tränendrüsen in den Sack der Bindehaut, / Dort staut es sich, das salzige Sekret. Wir blinzeln, / Und mit dem Lidschlag wird es angesaugt und schießt — / Ein Dammbbruch, in den Tränensack und bricht hervor: / Und schon schwimmt die Welt vor unsern Augen. / Du schnappst nach Luft, dann spült der Tränenfluß dich fort. / Der Anlaß? Findet sich. Das Herz wird leicht durchzuckt. / Was zählt, ist das Prinzip. Hydraulik. Wasserdruck» (D. GRÜNBEIN, *Vom Schnee*, Frankfurt a.M. 2003, p. 20).

⁵³ *Ivi*, p. 53.

⁵⁴ *Ivi*, p. 65.

⁵⁵ Con ragione un recensore ha scritto che l'opera «zerlegt die Axiome und Nutzungen des cartesianischen Weltbegriffs in eine Flut von Bildern» e «unterwirft die von sinnlichen Beimischungen bereinigte Erkenntnis der sinnlichen Erfahrung» (A. NENTWICH, in «Die Zeit», 9 ottobre 2003). Originale quanto feconda la lettura

na infine in una luminosa figurazione della morte, su cui aleggia l'infinita varietà dell'umano serpeggiante dietro il velo della maschera antropologica:

Der Augenblick, da einer rückwärts durch sein Leben fällt,
Und sieht im Fall sich, Mann und Kind. Nach Haus, nach Haus⁵⁶.

dell'opera come esempio di 'poesia saggistica' proposta da CH. SCHÄRF nella relazione su *Saggismo e spazio poetico nella letteratura tedesca contemporanea: Sebald, Handke e Grünbein*, di prossima pubblicazione negli Atti del convegno "Il saggio: forme e funzioni di un genere letterario" (Bologna, 11-23 novembre 2004).

⁵⁶ D. GRÜNBEIN, *Vom Schnee*, cit., pp. 139-140.

"L'ALBATROS" DI BAUDELAIRE
NELLA TRADUZIONE DI STEFAN GEORGE

UN MANIFESTO POETOLOGICO

di MARGHERITA VERSARI

Nel marzo del 1889, a ventun anni, Stefan George approda a Parigi; l'anno precedente era stato a Londra, poi a Montreux e, immediatamente prima, a Milano e a Torino, la città che Nietzsche aveva appena abbandonato in preda alla malattia¹. George, scrittore ancora esordiente ma già sicuro della sua investitura di radicale innovatore, è alla ricerca di un modello poetico convincente che gli consenta di dare una svolta decisiva alla propria arte e di superare la situazione reativa e stagnante della scena letteraria tedesca, dominata da un lato dall'epigonismo classico-romantico nello stile di Paul Heyse o Emanuel Geibel, dall'altro dal Naturalismo. Se gli epigoni si servono della 'forma' romantica (il *Lied*) senza condividere il rapporto con la natura che essa esprimeva originariamente², i naturalisti pensano al nuovo nei termini di modernità di contenuti (l'industrializzazione, la metropoli, il proletariato e le leggi dell'ereditarietà), senza riuscire a imporre una vera novità sul terreno della lirica; gli sforzi di Arno Holz di attribuire all'arte uno statuto scientifico (la legge secondo cui Arte = Natura - X) e di fondare la poesia sull'asse centrale di un presunto ritmo naturale non hanno d'altra parte avuto seguito né sul piano teorico, né su quello della prassi compositiva, dal momento che il suo stesso *Phantasus* (1898) è 'straripato' in una serie di rifacimenti in gran parte inconcludenti e sterili dal punto di vista dell'innovazione. Il Natu-

¹ Cfr. F. SCHONAUER, *Stefan George*, Reinbek bei Hamburg 1992^o, pp. 14-16.

² Si tratta, per i romantici, di un rapporto di identità evidentemente simulata fra io e mondo, 'sentimentale' e non 'ingenua', ma ritenuta tuttavia recuperabile e praticabile. Il paradosso degli epigoni consisterebbe per l'appunto nella loro apertura a concezioni realistiche e nella contemporanea conservazione della forma romantica. Cfr. H. ARBOGAST, *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, Köln-Graz 1967, p. 16.

ralismo, inoltre, imbocca una strada che porta l'arte sul terreno del *sistema vita*³, asservendosi — come dirà George profilando per contrasto l'arte da lui propugnata — alle esigenze eteronome dello stato e della società: «sie [die Kunst] kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen aber in ein andres gebiet gehören als das der dichtung»⁴.

Dunque, George si trova a Parigi in uno stato d'animo di crisi produttiva, alla ricerca di una via d'uscita all'avvilente quadro letterario della Germania; grazie alla fortunata conoscenza e alla mediazione di Albert Saint-Paul, incontra il *maestro* Mallarmé, è accolto nella sua cerchia e partecipa ai famosi incontri di poesia del martedì sera a Rue de Rome.

Era appena stata fondata l'*école symboliste*, staccatasi nel 1886 dai *décadents* in nome del carattere simbolico di un'esperienza artistica che prende le distanze dal sensualismo materialista e dunque da una poesia intesa come mediatrice di sensazioni, anche fisiologiche. Su questa strada i simbolisti riconoscono in Baudelaire il loro predecessore, in particolare individuando nella sua poesia *Correspondances* il manifesto della loro arte⁵.

George si è accostato all'opera di Baudelaire molto probabilmente durante questo primo soggiorno parigino; una iniziale raccolta di testi tradotti dalle *Fleurs du Mal* esce, in edizione privata di venticinque esemplari, nel 1891, per poi essere pubblicata, in forma riveduta e ampliata, nel 1901⁶. Ma già la *Vorrede zu der ersten Ausgabe* suggerisce che l'intenzione di George non era esattamente quella del traduttore impegnato a divulgare l'opera di un autore, bensì quella del poeta che si misura con un altro poeta, verificando le proprie capacità e convinzioni con un lavoro che viene definito non a caso di *Umdichtung*, non di *Übersetzung*. La versione delle *Fleurs du Mal* — chiarisce George — non nasce dal desiderio di far conoscere uno scrittore straniero, ma dalla «ursprünglichen reinen freude am formen», e il lavoro pluriennale è considerato

³ Per il rapporto arte/vita cfr. P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974 (Bürger parla di 'istituzioni' in senso marxista) e G. PLUMPE, *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Darmstadt 1995 (Plumpe, seguendo la teoria dei sistemi di Luhmann, usa il termine 'sistema').

⁴ Il passo è tratto dalla dichiarazione programmatica con cui si apre la prima serie, ottobre 1892, dei «Blätter für die Kunst».

⁵ Cfr. P.G. KLUSMANN, *Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne*, Bonn 1961, p. 4.

⁶ Cfr. H. ARBOGAST, *op. cit.*, p. 56.

concluso con l'esaurimento delle sue (di George) possibilità⁷ — linguistiche, dovremo intendere, — tant'è vero che, delle 151 poesie dell'opera di Baudelaire, ne risultano tradotte 118. Sempre nella lapidaria *Vorrede* si puntualizza inoltre che i meriti del *maestro* francese non vanno ricercati nell'audacia di immagini «abschreckend» e «widrig», ma nell'impegno appassionato con cui egli ha saputo aprire nuovi territori alla poesia e nell'ardente spiritualità con cui ha penetrato anche la materia più refrattaria: «der eifer mit der er der dichtung neue gebiete eroberte und die glühende geistigkeit mit der er auch die sprödesten stoffe durchdrang»⁸. Di essenziale rilevanza è infine la formulazione conclusiva circa lo scopo e il possibile risultato dell'impresa, ossia di aver creato «ein deutsches denkmal»⁹. Un monumento tedesco alla poesia di Baudelaire? Evidentemente no o non del tutto, visto che il filo conduttore dell'argomentazione passa, dal piacere di dar forma, al laconico accenno alle possibilità espressive, fino a parlare di «nachbildung», ossia di una sorta di riformulazione e ri-creazione dell'originale. Il *Denkmal* di cui si parla è allora quello eretto alla lingua (poetica beninteso) tedesca, sí che possa fungere altresí da esempio e sfida nei confronti del vecchio.

Dopo una lunga e ostinata ricerca iniziata con la versione di Omero già ai tempi del ginnasio, e testimoniata dalla poesia *Ursprünge*, dove gli ultimi due versi riportano il suono di una lingua — squisitamente poetica nella sua inaccessibilità autoreferenziale — inventata dall'esuberante fantasia infantile nella sua certezza di dominare il mondo («CO BESOSO PASOJE PTOROS/ CO ES ON HAMA BOAÑ»)¹⁰, la lingua di George trova dunque approdo, in certo senso definitivo, nella traduzione delle *Fleurs* e si fissa con tutti i suoi stilemi portanti di ordine metrico, sintattico e lessicale¹¹.

Esistono già pregevoli studi, di natura soprattutto tecnica, che problematizzano a fondo la resa del testo francese, sottolineandone anche la peculiarità delle scelte tanto sul piano sintagmatico che paradigmatico¹².

⁷ Cfr. ST. GEORGE, *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*, in *Werke*, 2 voll., München-Düsseldorf 1958, vol. II, p. 233.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ ST. GEORGE, *Werke*, cit., vol. I, p. 295.

¹¹ Cfr. H. ARBOGAST, *op. cit.*, p. 60: «Die ersten Schritte zur Verwirklichung dieses [Stil]ideals hatte der Dichter schon getan, ehe er die Arbeit an den Baudelaire-Übertragungen aufnahm. Aber die Übertragungen waren dann doch der eigentliche Bereich, in dem sich die Merkmale des neuen Stiles ausbildeten».

¹² Cfr., oltre al II capitolo del già citato studio di Arbogast, M. GSTEIGER, «Die Blumen des Bösen». *George als Übersetzer Baudelaire's*, in *Literatur des Übergangs. Essays*,

Manca però il passaggio esplicito alla riflessione poetologica insita nell'operazione traduttoria — soprattutto se chi la compie è a sua volta un poeta —, ossia un punto di osservazione che tenga in conto anche la poetica dello stesso George in quanto «mondo ideologico nel suo farsi stilistico»¹³.

La scelta di analizzare la traduzione di *Albatros* è dettata dalla qualità chiaramente metaletteraria di questo testo (il destino dell'albatro è un'allegoria della condizione dell'arte e del poeta), che assumiamo dunque grazie alla sua portata emblematica per mostrare come, attraverso la *Umdichtung*, George metta a fuoco la propria concezione della poesia sovrapponendola massivamente a quella di Baudelaire: ogni scelta linguistico-stilistica è spia di una determinata visione del mondo e trascina dietro di sé un'opzione di natura anche ideologica. Ma entriamo nel merito del testo in esame.

Per quanto riguarda il verso, la questione circa la scelta preponderante del pentametro giambico, là dove Baudelaire usa l'alessandrino, è già stata ampiamente delibata. Margot Melenk ha fatto il punto del problema in una densa annotazione, che recupera anche studi precedenti: dal punto di vista delle possibilità linguistiche, l'alessandrino tedesco — verso di sei piedi di tradizione barocca — gode di 'cattiva fama' nella storia della letteratura tedesca poiché tende allo schematismo metrico e deve ricorrere a parole-riempitivo, rischiando un eccesso di ridondanza, e il fatto che gli epigoni, soprattutto Geibel, si fossero di nuovo cimentati con esso può averne d'altra parte determinato l'esclusione da parte di George¹⁴. Il pentametro giambico obbliga alla riduzione del materiale linguistico originale, e il problema è ora capire fino a che punto sia la scelta del verso a condizionare la traduzione, o in che misura si tratti invece dello *Stilwille* di George¹⁵. La critica citata — e condivisa — dalla Melenk (Arbogast, Gsteiger e anche Durzak¹⁶) propende per

Bern-München 1963, pp. 49-91; R. BAUER, *Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges*, in *Stefan George Kolloquium*, a cura di E. Heftrich, P.G. Klussmann e H.J. Schrimpf, Köln 1971, pp. 160-167; M. MELENK, *Die Baudelaire-Übersetzung Stefan Georges*, München 1974; F. PAEPCKE, *Übersetzen als Hermeneutik* e PH. FORGET, *De la traduction éclatante à la critique éclatée. Itinéraires pour une nouvelle approche de Stefan George traducteur*, entrambi in *Das Stefan-George-Seminar 1978 in Bingen am Rhein*, a cura di P.L. Lehmann e R. Wolff, Bingen 1979, rispettivamente pp. 96-114 e pp. 139-158; C. DAVID, *George et Baudelaire*, in «Études Germaniques», XLIII (1988), n. 1, pp. 163-178.

¹³ A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano 1981³, p. 245.

¹⁴ Cfr. H. ARBOGAST, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Cfr., per questo discorso, M. MELENK, *op. cit.*, p. 112 nota 1.

¹⁶ M. DURZAK, *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*, München 1968.

quest'ultima ipotesi, dal momento che tutta la poesia di George si distingue per l'icasticità dell'espressione e per lo stile «brachilogico»¹⁷; d'altra parte il pentametro giambico era già stato usato dal poeta e resterà il suo metro più frequentato e rappresentativo. Spesso con cesura dopo il secondo o terzo piede, esso consente un'elocuzione solenne e pacata (è noto come per George fosse importante il rituale della lettura), mentre la concentrazione linguistica, imposta dalla sua scelta, evita sbavature pleonastiche, conferendo secchezza e perentorietà espressiva al testo tradotto rispetto all'originale, fino a ridurne l'andamento narrativo a favore dell'immagine assertiva. Altre osservazioni di carattere generale che valgono anche per il testo in questione: George riduce al minimo i segni d'interpunzione, com'è d'altra parte il suo tratto stilistico costante e già affermatosi in *Die Fibel* (1886-1887); non compaiono mai il punto e virgola e la virgola, sostituiti, come tempo di pausa, dal punto a mezza riga (la *media distinctio* dei codici dell'antichità classica, conservatasi anche nel Medioevo); usa con parsimonia il punto interrogativo, più di frequente quello esclamativo, e i due punti, che spesso servono a introdurre epifonemi. Le lineette, oltre a racchiudere una parentesi riflessiva, segnalano anche il discorso altrui, mentre il punto o due punti consecutivi propongono una chiusura più decisa. Questa marca stilistica, stilemi ricorrenti come l'iperbato e l'ellissi del verbo, l'uso dell'aggettivo indeclinato e l'elusione di proposizioni secondarie, rendono la poesia di George non solo architettonicamente compatta, ma anche ermetica. Ma passiamo al confronto delle strofe dell'*Albatros* di Baudelaire con la traduzione tedesca, concentrandoci soprattutto su quelle modificazioni lessicali e stilistiche che ci sembrano significative per l'ideologia poetologica di George.

Nella prima strofa, una variazione notevole rispetto all'originale riguarda i *vastes oiseux des mers*¹⁸: George elimina, per esigenze metriche, *des mers* e rende l'aggettivo *vaste* con *gross*; nel terzo verso l'idea dei *compagnons de voyage* è sintetizzata dal verbo *folgen* e l'aggettivo *indolent* è reso con *sorglos*; il quarto e ultimo verso cambia notevolmente l'immagine della navigazione codificata come allegoria, recuperata anche da George per alludere al periglioso cammino artistico-esistenziale, e attestata per esempio nel *Vorspiel* del *Teppich des Lebens* (1900), che non a

¹⁷ *Ivi*, p. 120.

¹⁸ Per il testo francese cfr. CH. BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione con testo a fronte di G. Raboni, Torino 1999, pp. 12-13; per la traduzione di George cfr. ST. GEORGE, *Werke*, cit., vol. II, p. 238.

L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

CH. BAUDELAIRE

caso è l'opera che sta nel mezzo della vita del poeta¹⁹. Al posto della nave che scivola (*glissant*) sugli abissi amari (*sur les gouffres amers*) s'impone infatti quella, decisa e volitiva, del battello che si apre a forza un varco fra gli scogli (*die schlimmen klippen*). Fermiamoci a commentare. Il verbo *sich zwingen* invece di *glisser* nel testo di partenza sostituisce, alla possibile percezione fonosimbolica di fluidità passiva, un'immagine di risolutezza. Sul piano delle scelte paradigmatiche, George, per amore di fedeltà all'originale, avrebbe potuto rendere *vastes* con *breiten* (bisillabo come *grossen*), lasciando peraltro sussistere la ricercatezza di un aggettivo con valore più suggestivo, meglio adatto a evocare l'imponenza dell'immagine che a descrivere l'albatro.

Il ricorso ad altri testi di George ci è utile a formulare un'ipotesi, tanto più in presenza di un testo dove l'uccello sta per la poesia; George stesso utilizza, forse proprio perché connotata in tal senso, la stessa immagine nella nota composizione *Der Herr der Insel* (nella raccolta del 1895

¹⁹ Cfr. ad esempio i versi della III poesia del *Vorspiel* (in *Werke*, cit., vol. I, p. 173): « Wenn auch noch oft an freudlosem ufer / Die seele bis zum schluchzen sich vergisst / Sie hört sogleich am ankerplatz den rufer: / Zu schönern strand die segel aufgehisst! »; o della V (*ivi*, pp. 174-175): « Du wirst nicht mehr die lauten fahrten preisen / Wo falsche flut gefährlich dich umstürmt / Und wo der abgrund schroffe felsen türmt / Um deren spitzen himmels adler kreisen ».

Der Albatros

Oft kommt es dass das schiffsvolk zum vergnügen
 Die albatros · die grossen vögel · fängt
 Die sorglos folgen wenn auf seinen zügen
 Das schiff sich durch die schlimmen klippen zwängt.

Kaum sind sie unten auf des deckes gängen
 Als sie · die herrn im azur · ungeschickt
 Die grossen weissen flügel traurig hängen
 Und an der seite schleifen wie geknickt.

Er sonst so flink ist nun der matte steife.
 Der lüfte könig duldet spott und schmach:
 Der eine neckt ihn mit der tabakspfeife ·
 Ein andrer ahmt den flug des armen nach.

Der dichter ist wie jener fürst der wolke ·
 Er haust im sturm · er lacht dem bogenstrang.
 Doch hindern drunten zwischen frechem volke
 Die riesenhaften flügel ihn am gang.

ST. GEORGE

Das Buch der Hirten- und Preisgedichte) e nell'ultima poesia di *Überschriften und Widmungen* (raccolta a sua volta compresa in *Das Jahr der Seele*, 1897), senza tuttavia chiarirne esplicitamente il senso, come fa invece Baudelaire introducendo il paragone (*Le Poète est semblable au prince des nuées*)²⁰. Dunque il signore dell'isola — sorta di uccello mitico che ricorda l'araba fenice — dispiega per l'appunto delle *grandi ali*; di lui si dice che « Verbreitet habe er die grossen schwingen » per innalzarsi in un volo libertario, avendo scorto da lontano dei battelli diretti verso il suo regno²¹. Nella poesia che chiude le *Pilgerfahrten* (1891), intitolata *Die Spange*, l'io racconta di come abbia tentato inutilmente di forgiare questo oggetto, il fermaglio, per il quale non ha trovato nessun metallo adatto. Sa però come deve essere:

Wie eine grosse fremde dolde
 Geformt aus feuerrotem golde
 Und reichem blitzendem gestein²²[,]

²⁰ Non si sa bene se *Der Herr der Insel* sia ispirato alla poesia di Baudelaire. Si tratta comunque di un raro uccello, il cui canto ha poteri orfici e che abbandona la sua isola quando scorge all'orizzonte le vele delle imbarcazioni che annunciano l'arrivo dell'uomo.

²¹ ST. GEORGE, *Werke*, cit., vol. I, pp. 69-70.

²² *Ivi*, p. 40.

come un corimbo grande e mai visto (*fremd*) di oro e pietre luccicanti. Anche qui si tratta di un simbolo poetico, o meglio della poesia nella sua qualità di prezioso artefatto prodotto per volontà del poeta e dalla sua capacità formativa. La sua introvabilità (nella natura) allude inoltre all'autoreferenzialità dell'arte. In *Algabal* (1892), più precisamente nell'ultima poesia della sezione di apertura *Im Unterreich*, l'imperatore — identificabile col poeta²³ — conclude la descrizione del suo giardino artificiale (una sorta di paesaggio pietrificato, giocato sui colori grigio e nero) ponendosi l'interrogativo di come poter creare, in sacralità e ascesi, un grande fiore nero:

Wie zeug ich dich aber im heiligtume
— So frag ich wenn ich es sinnend durchmass
In kühnen gespinsten der sorge vergass —
Dunkle grosse schwarze blume?²⁴

Senza entrare nello specifico dell'interpretazione, si tratta anche qui di un artefatto che, analogamente a quanto s'è visto per il fermaglio, esige la prerogativa dell'unicità, ponendosi altresì in concorrenza con l'attività della natura²⁵. L'attributo *gross* risulta quindi associato agli emblemi della poesia e non è forse un caso che, in queste posizioni 'forti' dal punto di vista del messaggio poetologico, si riproponga il *paragramma* di George²⁶, analogamente a quanto avviene nella traduzione di *Albatros* (*GROssEn vöGEl, Die sORGlos folGEn wenn auf seinen züGEn*; ma si vedano anche le citazioni precedenti in prossimità dell'aggettivo *gross*): come se fosse in atto un processo di appropriazione dell'originale attraverso l'infrascrittura del proprio nome e, di conseguenza, della propria idea di poesia²⁷.

²³ Cfr. ad esempio l'interpretazione marcatamente estetica che dà dell'opera P.G. KLUSMANN, *op. cit.*, p. 99 ss.

²⁴ ST. GEORGE, *Werke*, cit., vol. I, p. 47.

²⁵ Si veda E. MORWITZ, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, Düsseldorf-München 1969², p. 47: «Dieses Streben ist übrigens bei Gärtnern aller Zeiten bis auf den heutigen Tag nachweisbar, wenn sie die wirklich schwarze Tulpe oder Rose zu züchten suchen, um der Natur eine ihr entgegengesetzte Blumenfarbe abzuwingen und sie gewissermaßen zu überwinden».

²⁶ Il termine è di Saussure, che in una serie di appunti, raccolti e commentati da Jean Starobinski, formula l'ipotesi secondo cui il discorso poetico possa rivelarsi come il secondo modo di essere di un nome. In particolare, il *paragramma* sarebbe un anagramma meno visibile, in quanto esteso e disseminato in uno spazio maggiore, ossia non solo in una parola o due. Cfr. J. STAROBINSKI, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, trad. it. di G. Cardona, Genova 1982.

²⁷ Se l'idea di Saussure resta sul piano delle ipotesi, è però vero che George usa consapevolmente una sorta di *paragramma* (un "versetzt[es] Akrostichon" nella terminologia di D. BURDOF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart 1995, p. 49) nella

Anche la sostituzione di *sorglos* a *indolents*, sempre riferito all’albatro — oltre a offrire la motivazione fonetica del paragramma — rientra a questo punto nello stesso ordine di considerazioni, dal momento che quello dell’indolenza è un campo semantico marcato nel Decadentismo, che rimanda non solo a un atteggiamento di compiaciuta mollezza, a noia e languore, ma anche a una sorta di ‘non-dolente’ lenimento e oblio della sofferenza (si pensi fra l’altro agli «acrostici indolenti» di Verlaine²⁸). Ora, l’indolenza non è compatibile con la concezione quasi stoica di George, per cui contegno e forma costituiscono un deterrente di fronte alla minaccia del nichilismo²⁹; è piuttosto la dimensione di *sine cura* che in lui si accompagna alla poesia, ossia di distacco aristocratico dal mondo, sia che si tratti del signore dell’isola, del pastore in *Der Tag des Hirten* che dimentica il suo gregge per intonare un alto canto, o dello stesso Algalal, come si vede dal passo citato.

Tornando al quarto verso della prima strofa, ci resta ancora un’osservazione: con l’aggettivo *amers*, di per sé collegato al gusto, Baudelaire gioca con una sinestesia canonizzata, spostando il senso dell’attributo nel campo della percezione affettiva (gli abissi sono forieri di amari destini)³⁰, mentre lo *schlimm* di George resta maggiormente legato alla descrizione dell’oggetto. Ma soprattutto c’è un capovolgimento dell’immagine, dal momento che la vuota profondità (esistenziale) dell’abisso diventa una superficie irta di ostacoli (gli scogli) da sfidare³¹.

Nella seconda strofa assistiamo nuovamente a una riduzione delle parole, in particolare di aggettivi e avverbi, come del resto avviene anche nella terza strofa. Soprattutto si riducono le qualificazioni riferite all’albatro e viene mitigato di molto il campo semantico che nell’originale mira a suscitare un senso di pena e compassione: dove Baudelaire dice *mala-*

poesia *Hier schliesst das tor* nel III libro di *Stern des Bundes* (*Werke*, cit., vol. I, p. 389). Il nome nascosto è quello di Hölderlin, come ebbe a confermare lo stesso George a Edgar Salin (cfr. E. MORWITZ, *op. cit.*, p. 392).

²⁸ Così recita la poesia *Langueur* di Verlaine: «Je suis l’Empire à la fin de la décadence, / Qui regarde passer les grandes Barbares blancs / En composant des acrostiches indolents / D’un style d’or où langueur du soleil danse» (la poesia, accolta come manifesto del Decadentismo, non è peraltro esente da ironia).

²⁹ Cfr. C. DAVID, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967, p. 99.

³⁰ Un’immagine analoga è proposta da Baudelaire in *Le poison*: «Mes songs viennent en foule / Pour se désalterer à ces gouffres amers» (*op. cit.*, p. 78).

³¹ Non è da escludersi, visto che George ha tradotto vari brani della *Divina Commedia*, una reminiscenza della terzina dantesca del I canto del *Purgatorio*: «Per correr migliori acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sí crudele». In tal caso avremmo un’ulteriore tessera che può alludere allo spostamento del testo in senso decisamente poetologico.

droits, bontoux, piteusement (II strofa), *gauche, veule, beau, comique, laid* (III strofa), George riduce e risolve con *ungeschickt* e *traurig* e due aggettivi sostantivati (*der matte steife* e *des armen*). Mancano inoltre — nel primo, secondo e quarto verso della terza strofa — i punti esclamativi che enfatizzano il senso di commiserazione per la sorte del “re dell’azzurro”; la scelta del punto fermo conferisce ai versi 1 e 4 un perentorio senso constativo, mentre i due punti al verso 2 introducono una sorta di spiegazione. Ma, fenomeno ancora più rimarchevole, è il cambiamento quasi radicale del secondo verso sul piano del messaggio poetico: *Der lüfte könig duldet spott und schmach* si sovrappone con decisione all’immagine pietosa dell’albatro irriso — *Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid!* — capovolgendola in emblema di potenza regale, analoga a quella del signore dell’isola che può, dalla sua sovrana distanza, tollerare con superiorità lo scherno e l’affronto della ciurma. Il *dulden* è infatti prerogativa divina che si conferma, nella quarta strofa, a fronte del *frech[es] Volk* di biblica memoria, del volgo impudente e protervo che ignora la legge divina (poetica, in questo caso). Inoltre, sempre nell’ultima strofa, il poeta non è, come in *Albatros*, simile al principe delle nubi (*Le Poète est semblable au prince des nuées*), ma è decisamente come lui (*Der dichter ist wie jener fürst der wolke*): l’eliminazione della relativa, sostituita da una proposizione principale introdotta dal soggetto *Er*, cui fa seguito, per asindeto (dove nel testo francese c’è *et*), un’altra principale simmetrica alla precedente, conferisce solidità granitica al testo di George, che suona come una sentenza. Gli ultimi versi modificano poi la pateticità dell’immagine del poeta esiliato sulla terra e introducono con il *doch* — stilema tipico della poesia di George, e comunque proprio dello stile sentenzioso per correggere o addirittura invertire quanto detto fino a quel punto — la constatazione finale circa l’inadeguatezza per eccesso della poesia a muoversi e agire in mezzo al volgo, ossia nella prosaicità del mondo: *Doch hindern drunten zwischen frechem volke / Die riesenhaften flügel ihn am gang*. In altri termini, se in *Albatros* convive, assieme all’immagine del poeta-martire prescelto dal cielo (in *Bénédiction*), anche quella del poeta maledetto, condannato alla noia, dolente nella sua soffitta parigina (*Rêve parisien*) e in cerca di evasione onirica, l’albatro-poeta della traduzione è rimodellato secondo l’ideologia forte di George, che vede nella separatezza della poesia solo un motivo di orgoglio, il risultato di una libera scelta, non una maledizione³². Significativa in tal senso è, ad esempio, la

³² Si veda a questo proposito l’osservazione di David sul raffronto tra *Bénédiction* di Baudelaire e il testo *Weibe* di George, che ne costituisce chiaramente il *pendant*: «mais,

poesia *Im Park*, che segue, nelle *Hymnen* (1890), all'iniziazione di *Weibe*, dove il poeta, su uno sfondo di natura artificiale, è delineato nella sua posa di isolamento ascetico, intento a domare "lo stilo", ossia lo strumento della sua arte:

Der dichter auch der töne lockung lauscht.
Doch heut darf ihre weise nicht ihn rühren
Weil er mit seinen geistern rede tauscht:

Er hat den griffel der sich sträubt zu führen³³.

Nella visione di George il poeta non fa concessioni al mondo profano dei sentimenti, rifugge da ciò che è caotico e brutto, o quanto meno lo sottopone con intransigenza alla legge della forma, in nome di una visione estetica che sarebbe anche, in quanto tale, etica³⁴: la vita, si potrebbe dire, si giustifica — nietzscheanamente — solo come fenomeno estetico. Di qui probabilmente l'operazione di emendamento linguistico (ma anche tematico³⁵) e la costrizione del testo originale in una *brevitas* che eviti sfaldamenti, mirando alla riduzione della dissonanza³⁶. Concludendo, se la traduzione mostra un proprio *Stilwille*, è anche vero che a questa 'volontà' — o volitività — stilistica corrisponde un'ideologia poetica forte, che coinvolge sia la poesia che il poeta: figura, quest'ultima, che percorre sino alla fine l'opera di George — in quanto tale o allusa per metafore — come rispecchiamento costante di un lavoro di stilizzazione e *Inszenierung* che coinvolge anche l'uomo nella sua condotta di vita³⁷. Stilemi e scelte lessicali, dunque, non vanno tanto commisurati alla resa dell'originale, che certamente può risultare criticabile, quanto piuttosto ricondotti all'intenzione programmatica dell'autore, che va via via sedimentandosi nelle proprie composizioni. In tal senso le *Umdichtungen*

au lieu de cette bénédiction ambiguë qui voue le poète français à la souffrance, *Weibe* n'évoque qu'une paisible rencontre avec la Muse, une Dame préraphaélite qui descend du ciel pour déposer un furtif baiser sur les lèvres du poète». (C. DAVID, *George et Baudelaire*, cit., p. 165).

³³ S. GEORGE, *Werke*, cit., vol. I, p. 10.

³⁴ Come osserva M. GSTEIGER, *op. cit.*, p. 55, «der moralisch verbessernde und umdeutende Zug [ist] eine Grundtendenz der Übersetzungen Georges».

³⁵ Cfr. H. ARBOGAST, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ Cfr. M. MELENK, *op. cit.*, pp. 33-34, e anche M. GSTEIGER, *op. cit.*, p. 57, che lamenta l'impoverimento della versione di George rispetto ai testi originali. Cfr. anche, a proposito della dissonanza su cui invece si fonda la poesia di Baudelaire, F. PAEPCKE, *op. cit.*, p. 105: «Das Gedicht lebt von einer lexikalischen Dissonanz, die sich in den semantischen Feldern der Banalität und Idealität entfaltet».

³⁷ Cfr. M. ROOS, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, Düsseldorf 2000.

delle *Fleurs du Mal* sono anche una riflessione dialettica, un momento di confronto e di verifica della propria concezione estetica, che finisce — attraverso la lezione còlta dal testo altrui — con l'appropriarsene andando oltre.

«DIESER HERBE RAUSCH DER FREMDE»:
ROSE AUSLÄNDER UND NEW YORK*

von FLAVIA ARZENI

«Dieser herbe Rausch der Fremde
fremder Heimat ohne Ende
hält mich immerfort in Atem»¹.

In einem einzigen Vers hat Rose Ausländer ihr Leben und ihr Schicksal zusammengefaßt. Immer bleibt sie eine Fremde mit dem Koffer in der Hand, stets bereit abzureisen, die Jüdin, der es, wie so vielen anderen Juden auch, nie gelingt, das Los des Exils und der fortwährenden Sehnsucht abzuschütteln. Wie eine andere große jüdische Dichterin deutscher Sprache, Else Lasker-Schüler, die sie geliebt und deren Gedichte sie ins Englische übersetzt hat, ist Rose Ausländer immer auf der Suche nach einem Ort, an dem sich materieller Wohlstand und geistiges Wohlbefinden decken. In den Zwanziger Jahren verläßt sie deshalb ihr geliebtes, grünes, waldiges und später immer wieder besungenes Czernowitz und landet in New York, seelische Wüste zwischen Wolkenkratzern aus Beton, wo sie in zwei mehrjährigen Aufenthalten und einigen kürzeren Besuchen fast ein Vierteljahrhundert verbringt:

Fliegend
auf einer Luftschaukel
Europa Amerika Europa

ich wohne nicht
ich lebe².

Diese Verse stammen aus dem bekannten und viel zitierten Gedicht *Biographische Notiz*. Die letzte Strophe, «ich wohne nicht/ ich lebe» — wo leben für “nicht sterben” steht und wohnen “wirklich leben” meint —

* Dieser Beitrag ist in gekürzter Form als Referat auf dem internationalen “Rose Ausländer Symposium” (Rom, Goethe Institut, 26. April 1999) gehalten worden.

¹ *Heimat I*, in R. AUSLÄNDER, *Gesammelte Werke in sieben Bänden und einem Nachtragsband mit dem Gesamtregister*, hrsg. von H. Braun, Frankfurt a.M. 1984-1990, Bd. 2, S. 31.

² *Ebd.*, Bd. 4, S. 212.

zeigt den verzweifelten Wunsch nach einem Ort, der von vertrauten Gegenständen umgeben ist, nach einem Heim, das Rose Ausländer nie gehabt hat und das sie bis in ihre letzten, einsamen Tage nie haben wird.

In Amerika fühlt sich Rose Ausländer fremd. Doch auch in Europa ist sie eine Fremde. Als sie später, schon als ältere Frau, endgültig nach Europa zurückkehrt, hat sie zunächst vor, nach Wien zu ziehen. Doch die vom Antisemitismus durchsetzte Atmosphäre, die sie selbst in den Sechziger Jahren noch wahrnimmt, erschreckt sie dermaßen, daß sie sich endgültig für Deutschland entscheidet. Einen sicheren Hafen findet die gesundheitlich angeschlagene Siebzugjährige jedoch erst in Düsseldorf, im Altersheim der jüdischen Gemeinde, das heute Nelly Sachs gewidmet ist. So kann sie sich in Gedanken mit dem Schicksal einer anderen Dichterin vereinen, die auch eine Überlebende der Shoah ist und von den Gespenstern der Erinnerung verfolgt wird, auch sie Tochter eines zerbrochenen Vaterlandes, zugehörig nur zu ihrem "Mutterland Wort".

Rosalie Beatrice "Ruth" Scherzer war 1921 zum ersten Mal nach Amerika gekommen, in Begleitung ihres Freundes und Kommilitonen Ignaz Ausländer. Sie war damals zwanzig, der Vater war ein Jahr vorher gestorben und die Mutter war nicht imstande, die Familie alleine durchzubringen. Das austro-ungarische Reich, in dem sie aufgewachsen war, war 1918 auseinander gebrochen, und im Laufe der Neuregelung der Nationalstaaten war die Bukowina Rumänien zugeschlagen worden. Mit ihrer Abfahrt nach Amerika hatte Rose viel zu gewinnen und wenig zu verlieren: Hinter sich ließ sie ein zerstörtes Europa, ein nicht mehr wiederzuerkennendes Vaterland, den Tod des Vaters, eine hervorragende philosophische und literarische Ausbildung, die jedoch kaum dazu gut war, sich bald den Lebensunterhalt zu verdienen. Philosophie und Literatur hatte sie jedoch nicht nur an der Universität kennengelernt: In Czernowitz, dieser einzigartigen, hochkultivierten Stadt am Rande eines riesigen Reiches, lagen sie in der Luft. In dem kurzen autobiographischen Text von 1971 *Alles kann Motiv sein* beschreibt Rose Ausländer ihre Stadt mit folgenden Worten: «Märchen und Mythen lagen in der Luft, man atmete sie ein. Das viersprachige Czernowitz war eine musische Stadt, die viele Künstler, Dichter, Kunst-, Literatur- und Philosophie-liebhaber beherbergte»³. An das Land ihrer Jugend hat Rose Ausländer immer in Liebe und Sehnsucht zurückgedacht. In ihrer Erinnerung verleiht sie diesem Land eine mythische Dimension und eine tiefe symbo-

³ *Ebd.*, Bd. 3, S. 285.

liche und existentielle Bedeutung. Es ist der einzige Ort, den sie bis zum Ende ihres langen, schweren Lebens Heimat nennen kann.

Ihr erstes Ziel in den Vereinigten Staaten ist die kleine Stadt Winona in Minnesota, wo sie von Verwandten aufgenommen wird. Es ist eine ruhige, ordentliche Stadt im Midwest, wo ein junges und intellektuell neugieriges Mädchen wie Rose vor Langeweile sterben muß. «Rasierter Rasen vor jedem Holzhaus / Rasierte Seelen in den Stuben»⁴, schreibt sie in einem Gedicht über Winona. Rose zieht weiter nach Minneapolis / St. Paul, wo sie an einer Zeitschrift («Westlicher Herold») mitarbeitet und beginnt, ihre ersten Gedichte zu schreiben. Ende 1922 beschließen Rose und Ignaz, an die East Coast zu ziehen, nach New York. Sie sind auf der Suche nach einem Ort, der geeigneter für sie ist als das kalte Minneapolis, einem Ort, der ihnen ein vielfältigeres kulturelles Leben und die Freundschaft mit Gleichgesinnten bieten kann.

Sie waren nicht allein: 1920 waren zwei Drittel der Einwohner von New York Immigranten neueren Datums, davon fast ein Viertel jüdischer Herkunft. Nach dem Krieg war New York immer mehr zu einer eigenen, vom restlichen Amerika abgeschnittenen Welt geworden, und zum Teil ist es das bis heute geblieben. Bei dem ständigen Kommen und Gehen ihrer Einwohner war die Stadt vor allem für Schriftsteller eine außergewöhnlich attraktive Bühne und ein Ort großer Freiheit. Manhattan, von jeher Ort der Hyperbeln, war das Zentrum der literarischen Moderne und des politischen Radikalismus, eine Stadt, in der das Leben pulsierte, eine Stadt in explosiver Expansion, voller Idealismus, Charme und Korruption. New York war ein Ort der Paradoxe, ein Fest aus Jazz und Alkohol zur Zeit des Prohibitionismus, ein Ort ungebremsen Reichtums, aber auch sozialer Konflikte, während in der Ferne die große Rezession lauerte. Ein unruhiges Versuchslabor, schillernd und gewagt, gefeiert auf den unvergeßlichen Seiten von *This Side of Paradise* und *The Great Gatsby* von Scott Fitzgerald und in dem stilistisch revolutionären *Manhattan Transfer* von John Dos Passos⁵.

Ein ungewöhnlich vielfältiges und verlockendes Treiben findet Rose Ausländer bei ihrer Ankunft vor. Doch trotz ihrer literarischen Neigungen fühlt sie sich nicht zu dieser Welt hingezogen, sondern berührt sie nur ganz am Rande. In New York hat sie nur wenige Freunde, und diese

⁴ *Winona, Minnesota (USA)*, in R. AUSLÄNDER, *Immer zurück zum Pruth. Ein Leben in Gedichten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 35.

⁵ Vgl. S. O'CONNELL, *Remarkable, unspeakable New York. A literary history*, Boston 1995, S. 121-162.

wenigen sind zum großen Teil aus der Bukowina emigrierte, von der Sehnsucht zusammengeführte Juden. Rose Ausländer gehört nie zum Kreis der vorurteilslosen Intellektuellen der "Roaring Twenties", die mit einem Auge auf die europäische Kultur und mit dem anderen auf die ungezwungene amerikanische Welt schauen. Eigentlich baut Rose Ausländer außerhalb des kleinen Kreises der aus der Bukowina emigrierten Intellektuellen nur zu einer einzigen Frau eine wirkliche Freundschaft auf: zu der Dichterin Marianne Moore, die wie sie selbst auf der Suche nach Selbstverwirklichung und Glück aus der Provinz ins Greenwich Village gekommen ist. Obwohl sie wenige Jahre vor Rose nach Manhattan gekommen ist, werden sich die beiden jedoch erst viel später kennenlernen, in den Fünfziger Jahren, während Roses zweitem langen Amerika-Aufenthalt.

Jene ersten Jahre sind schwere und bittere Jahre an der Seite eines Mannes, dessen Namen sie ihr Leben lang behalten hat und der ihr sicher anfangs eine Hilfe war, zu dem sie aber später eine nicht gerade glückliche Beziehung hat. Trotz allem kann New York mit den mächtigen Wolkenkratzern und den unendlichen, grauen Slums, mit dem elektrisierenden Rhythmus und dem abgrundtiefen Unterschied zwischen Arm und Reich eine erschütternde Wirkung auf sie nicht verfehlen: «Die stolze, große, grellgeputzte Stadt»⁶ wird Rose Ausländer sie nennen, die Stadt mit dem elektrisierenden Gesicht und dem faulenden Körper, die Stadt ohne Seele. Um die überwältigenden Emotionen in den Griff zu bekommen, verteidigt sie sich mit Schreiben, wie sie es auch später immer wieder tun wird. Das Schreiben ist für sie die einzige Zuflucht, die einzige Heimat für die, die keine Heimat haben. «Schreiben war Leben. Überleben»⁷.

Rose Ausländers Antwort auf das babylonische Durcheinander in New York findet sich in dem Gedichte-Zyklus *New York*, den sie 1927 beginnt, in dem sich aber auch die Erfahrungen der vorhergegangenen Jahre widerspiegeln. Ein Teil dieser Gedichte ist verloren gegangen, nur fünfzehn sind erhalten. Einige davon sind in der Czernowitzer Zeitung «Tag» erschienen und jetzt im ersten Band der gesammelten Werke veröffentlicht. Sie haben eine stark expressionistische Prägung, wobei besonders der Einfluß Georg Heyms deutlich spürbar ist. Düstere, verwahrloste Straßen, denen der heimatlose Mensch schutzlos ausgeliefert

⁶ AUSLÄNDER (Anm. 1), Bd. 1, S. 24.

⁷ *Ebd.*, Bd. 3, S. 286.

ist, eine anthropomorphe Stadt, böse und lasterhaft, über die der hämische Dämon der Stadt herrscht. «Der Dämon der Stadt, in abgehackten / Atemzügen, krümmt sich tot vor Lachen»⁸. Das groteske Bild, der frenetische Zickzack-Rhythmus, die schlaflose Stadt mit ihren nervösen Zuckungen, von einem beunruhigenden inneren Leben beseelt: «Times Square hüpf elektrisiert in nackten / Zuckungen. Lüsterne Lampen wachen»⁹. In ihrem lyrischen Werk dieser Zeit gelingt es Rose Ausländer jedoch nicht immer, in Bezug zu Heym neue Saiten anzuschlagen. Oft beschränkt sie sich darauf, sich von ihm inspirieren zu lassen, und wirkt fast wie sein Echo¹⁰.

Ein immer wiederkehrendes Thema dieser New Yorker Gedichte, in denen Rose Ausländer noch die traditionelle Metrik beibehält, in gereimten Strophen schreibt und Syntax und Zeichensetzung beachtet, ist das Mißtrauen gegenüber dem rasanten technischen Fortschritt und der Macht des Kapitalismus und das Mitleid — mit Akzenten, die manchmal an den Naturalismus erinnern — mit den Einwohnern der Metropole, die Stunden über Stunden an ihre dunklen, düsteren Arbeitsplätze gefesselt sind, denen sie nur am Sonntag entrinnen:

Sonntags dürfen wir uns ganz gehören
und wir schlafen, bis der Tag verglüht
und wir träumen, daß wir Vögel hören
und daß eine Wiese uns umblüht¹¹.

Wieder tritt hier der Kontrast zutage zwischen zwei Welten, Stadt und Natur, wobei die Natur stets nostalgisch und romantisch erlebt wird — ein Topos, der in der deutschen Lyrik seit der Romantik immer wieder auftaucht und auch in modernen soziologischen oder philosophischen Debatten häufig aufgenommen wird. Rose Ausländers Gefühle für die Entfremdung, die durch die Arbeit bewirkt wird, und den tief empfundenen Gegensatz zwischen der Sklaverei der Arbeit und dem Traum sind in dem autobiographischen Gedicht *Bankfabrik* ausgedrückt. Rose arbeitet zu jener Zeit in der Bowery Savings Bank im alten jüdischen Viertel, wo die Straßen wimmeln von Pfandleihern und den elenden, verkommenen Menschen, die sie aufsuchen.

⁸ *Ebd.*, Bd. 1, S. 19.

⁹ *Ebd.*

¹⁰ Vgl. W. HINCK, *Und Meer und Sterne*, in *Rose Ausländer. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. von H. Braun, Frankfurt a.M. 1991, S. 245.

¹¹ AUSLÄNDER (Anm. 1), Bd. 1, S. 20.

Bankfabrik

Durch das Fenster meiner grauen,
großen, düsteren Bankfabrik
schickt mein bildverwöhntes Schauen
einen sonnensüchtigen Blick.

Aber keine Schmetterlinge
fängt sein Strahl am Wege auf,
keine lichten, leichten Dinge
leiten höher seinen Lauf¹².

Ein kaltes, tristes, rußiges, graues Gebäude auf der einen Seite, eine lichte Wunschwelt auf der anderen. Auch klanglich stehen die beiden gereimten Strophen in deutlichem Gegensatz zueinander. Die düsteren Laute der ersten Strophe werden durch die Vokale ü - ö - ü noch verstärkt, während die Leichtigkeit der zweiten Strophe durch die Alliteration "lichten, leichten, leiten" hervorgehoben wird. In den beiden folgenden Strophen wird dieser Widerspruch weiterentwickelt: Das Elend der Gegend prägt das Gemüt, die Menschen leiden unter ihrer Entfremdung, und im harten Kampf ums Überleben hat hier keiner Zeit für den Anderen.

In der Welt ihrer Sehnsucht und ihrer inneren Bindungen, für die Rose Ausländer ganz elementare Symbole wählt — Wälder, Berge, Flieder, Regenbögen und Schmetterlinge — kommt vor allem auch immer wieder die heißgeliebte Mutter vor: «Die Mutter strömt mir ins Gefühl... / Ich kann mich nicht gewöhnen»¹³. In dieser geträumten Welt ist Wärme und Sicherheit, während in der Welt, die sie wirklich umgibt, die kalte Entfremdung der Metropole vorherrscht. Rose Ausländer erlebt dieselbe Situation wie viele andere junge, jüdische Immigranten, die nach Amerika kommen: Die Verwandten sind kein wirklicher Bezugspunkt, Freundschaften haben sich noch nicht gebildet, die jüdischen Hilfsorganisationen sind vollkommen überlastet. Ständig kommt es vor, daß junge, begabte Akademiker sich ihren Lebensunterhalt mit niederen Arbeiten verdienen müssen: die Männer als Laufburschen oder Liftboys, die Frauen als Zimmermädchen oder Köchinnen. Wer eine Arbeit als Verkäuferin oder Schreibkraft findet, ist die Ausnahme von der Regel¹⁴. Rose Ausländer kann sich also eigentlich glücklich schätzen, eine feste Arbeit in einer Bank gefunden zu haben. Und doch lastet diese Tätigkeit

¹² *Ebd.*, S. 21.

¹³ *Ebd.*, S. 27.

¹⁴ Vgl. *Ich fliege auf der Luftschaukel Europa-Amerika-Europa. Rose Ausländer in Czernowitz und New York* (Schriftenreihe der Rose-Ausländer-Gesellschaft, hrsg. von H. Braun, Bd. 3), Üxheim/Eifel 1994, S. 58-59.

schwer auf ihr. Rose leidet darunter, daß die Arbeit ihrem Geltungsdrang und ihrem Talent keineswegs angemessen ist, auch wenn ihre Fähigkeiten noch nicht auf der Höhe ihrer Ambitionen sind.

In Rose Ausländers Ikonen-Welt gibt es ein Photo, das oft kommentiert worden ist: das Bild ihrer Hochzeit mit Ignaz (Irving) Ausländer von 1923. Das Photo kündigt die Schwierigkeiten, die das Paar schon bald haben wird, bereits an. Doch ihr Hochzeitsjahr ist gleichzeitig das Jahr, in dem der "Constantin-Brunner-Kreis" gegründet wird: ein wichtiges Jahr, das eine glückliche Zeit einzuleiten scheint. 1926 erhält Rose Ausländer die amerikanische Staatsbürgerschaft: Endlich hat sie die Möglichkeit, die Vereinigten Staaten zu verlassen, um ihr geliebtes Czernowitz wiederzusehen, nach dem sie sich schon so lange sehnt und von dem sie immer wieder träumt. Sie beginnt nun, zwischen Amerika und Europa hin- und herzapendeln, immer auf der Suche nach einer Bleibe und nie fähig, sie zu finden. Dieses Leben ohne Stabilität und ohne ein wirkliches Zentrum wird sich — von der langen, schrecklichen Parenthese während des Krieges einmal abgesehen — bis an die Schwelle des Alters hinziehen. In Czernowitz sieht sie ihre kranke Mutter wieder und pflegt sie gesund, doch schon bald kehrt sie wieder nach New York zurück, wo sie ihre große Liebe kennenlernt: Helios Hecht, einen ganz eigenen Intellektuellen, von Beruf Graphologe, der Ignaz Ausländers Stelle einnimmt.

In Amerika sind die berausenden ersten Nachkriegsjahre vorbei. Der Zusammenbruch der Börse und die Rezession haben die Illusion des ewigen Fortschritts und des unfehlbaren Reichtums platzen lassen. Rose Ausländer lebt jetzt mehrere Jahre in New York und veröffentlicht einige Gedichte in der «New Yorker Volkszeitung» und im «Vorwärts». Doch es sind schwierige Zeiten, und Anfang 1931 kehrt Rose mit Hecht nach Czernowitz zurück. Bis 1935 bleiben sie zusammen. Die nächsten Jahre pendelt sie hin und her zwischen Bukarest und der Bukowina, die 1940 durch den Molotow-Ribbentrop-Pakt an die Russen geht und nicht viel später von den Deutschen besetzt wird. In Czernowitz wird Rose mit ihrer Mutter und ihrem Bruder ins Getto verbannt. Wir lebten unter menschenunwürdigen Bedingungen, erinnert sie sich Jahre später, wir mußten schwerste Zwangsarbeit leisten, wurden mißhandelt und mit dem Tode bedroht und lebten in ständiger Angst, abtransportiert zu werden. Insgesamt 55.000 der 60.000 Czernowitzer Juden kommen ins Konzentrationslager. Unter den Wenigen, die in Kellern versteckt überleben, ist auch Rose Ausländer, die ausgerechnet in dieser Zeit den blutjungen Dichter Paul Celan (Paul Antschel) kennenlernt. Zwischen den beiden

entwickelt sich bald eine enge, von gegenseitiger Hochachtung und einem regen intellektuellen Austausch geprägte Freundschaft, die noch befestigt wird durch die Isolation und das Bewußtsein, ein schreckliches Schicksal zu teilen. Diese Freundschaft wird, vor allem nach ihrem Wiedersehen 1957 in Paris, entscheidend für Roses künstlerischen Werdegang, da sie durch Celan mit der modernen deutschen Lyrik in Berührung kommt und sich dadurch ihre eigene Art zu dichten grundlegend verändert¹⁵.

Als es Rose Ausländer dank der Hilfe von Freunden und Verwandten 1946 erneut gelingt, in die Vereinigten Staaten zu reisen, und sie sich wieder in New York niederläßt, ist sie nicht mehr dieselbe. Sie ist nun eine reife Frau von 45 Jahren, die einige Erfolge erlebt hat (1939 hat sie ihren ersten Gedichtband, *Der Regenbogen*, veröffentlicht), vor allem aber Liebe, Schmerz und die Tortur der Deportationen kennengelernt hat. Doch auch die Atmosphäre in New York selbst und die Welt der jüdischen Einwanderer in Amerika haben sich geändert. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind die immigrierten Juden zum Großteil Überlebende der Shoah. Zwischen 1945 und 1952 gelangen 400.000 Einwanderer nach New York, darunter fast 150.000 Juden, von denen zwei Drittel in New York und Umgebung bleiben¹⁶. Das eigentliche Problem vieler deutscher Juden ist nicht die Erinnerung an das alte, zerrissene Europa, an die Armut oder die Arbeitslosigkeit, sondern die Unmöglichkeit, das Unvergessliche zu vergessen: Krieg, Gewalt, Antisemitismus und Konzentrationslager.

New York ist jetzt die Mitte der Welt. Manhattans Skyline ist um einige Wolkenkratzer reicher geworden, neue Museen werden eröffnet, ein neues Goldenes Zeitalter scheint angebrochen zu sein. Doch die Gefühle der zutiefst veränderten Rose Ausländer für diese Stadt, die sie aufnimmt, haben sich nicht verändert: fremd ist ihr das ungestüme, frivole New York der Zwanziger Jahre gewesen und fremd ist ihr die triumphierende Nachkriegs-Stadt, das Amerika McCarthys und des Kalten Krieges, in dem Intellektuelle wie Brecht oder Eisler nur ganz am Rande Platz haben. Auch diese zweite Phase in Amerika beginnt also unter dem Zeichen der Einsamkeit. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht *Einsame Weihnachten*, in dem Rose Ausländer das traurige, trostlose Fest im Winter 1946 beschreibt. Wenige Monate später erreicht sie die Nachricht vom Tod der Mutter, bei der sie seelisch und körperlich zusammenbricht.

¹⁵ H. BRAUN, "Es bleibt noch viel zu sagen". Zur Biographie von Rose Ausländer, in *Rose Ausländer. Materialien zu Leben und Werk* (Anm. 10), S. 11-33.

¹⁶ *Ich fliege auf der Luftschaukel Europa-Amerika-Europa...* (Anm. 14), S. 71 ff.

Es ist ein schwerer Schlag, von dem sie sich nur sehr langsam soweit erholt, daß sie wieder die Kraft findet zu arbeiten. 1950 bekommt sie eine feste Stelle als Fremdsprachenkorrespondentin in einer Speditionsfirma — eine Arbeit, die ihr viel zu viel Zeit raubt, ihr aber einen bescheidenen Lebensunterhalt zusichert. In jenen Jahren schließt sich in New York eine Reihe nicht mehr ganz junger jüdischer Einwanderer deutscher Sprache zusammen, die sich gegenseitig mit neuem Enthusiasmus anzustecken suchen. Auch Rose Ausländer gehört zu dieser Gruppe — und doch bleibt ihr Leben immer das Leben einer Ausgestoßenen, ärmliches Exil einer nicht mehr jungen Frau, die von einem möblierten Zimmer ins nächste zieht und ihrer verlorenen Heimat nachtrauert¹⁷.

Langsam beginnt sie wieder zu schreiben, diesmal auf englisch, in dem verzweifelten Versuch, die Muttersprache/Mördersprache zu vergessen, zu der sie erst viele Jahre später, 1957, zurückfinden wird. Noch immer sind viele ihrer Gedichte New York gewidmet. Der einstige expressionistische Aufruhr mit seinen wilden Verzerrungen hat sich jedoch gelegt. Die Stadt ist kein riesiger, undifferenzierter Moloch mehr, sondern die Dichterin nimmt nun ihre vielfältigen Gesichter wahr: in den verschiedenen Bezirken von Harlem bis Chinatown, in den Spiralen des Guggenheim-Museums, in den neuen, futuristischen Bauwerken, aber auch in den zarten, stimmungsvollen Momenten, die sie in der grünen Weite von Central Park und Battery Park erlebt:

Girls in Battery Park. The lunch routine
covers their span of liberty between
the acts of work. The lazy doves are there
sharing their daily bread in open air¹⁸.

Die jungen Mädchen, die in der Mittagspause das Büro verlassen und in den Park gehen, die Tauben, die spielend die in die Luft geworfenen Brotkrümel zu erhaschen suchen: In diesen Versen klingt eine gewisse Lust am Leben an — oder zumindest die Lust, das Leben zu beobachten.

New York wird zwar noch immer als Gefängnis wahrgenommen, doch ein Gefängnis kann man überleben — und man kann es aus sicherem Abstand beobachten. In Rose Ausländers Blick liegt Menschlichkeit, wenn sie ihn auf diesen Mädchen ruhen läßt, diesen «girls of today», den

¹⁷ Vgl. C. HELFRICH, *„Es ist ein Aschensommer in der Welt“*. Rose Ausländer. Biographie, Weinheim-Berlin 1995, S. 204-233.

¹⁸ R. AUSLÄNDER, *The forbidden tree. Englische Gedichte*, Frankfurt a.M. 1995, S. 69.

zwanzigjährigen Bürokräften, die wie sie nach dem Glück suchen und das Leben in dieser Großstadt mit ihr teilen. In diesen Jahren macht die Dichterin eine tiefgreifende stilistische Entwicklung durch: Unter dem Einfluß der zeitgenössischen amerikanischen Lyrik läßt sie die traditionelle Metrik hinter sich und geht zum freien Vers über. Thematisch jedoch kreist sie immer wieder um die gleichen Motive, die in der Beschreibung New Yorks deutlich werden: die komplexen, unverständlichen Mechanismen der Metropole, der obsessive Rhythmus der Großstadt, für die sie immer wieder Worte wählt, die an die Symbolik des Futurismus erinnern: «With music of machines, trains, planes / and other iron organs in your brain»¹⁹. Manchmal entsteht durch das besondere Skandieren der Strophen eine geradezu beschwörende Kraft, wie etwa in dem Gedicht *Manhattan*, wo das Fehlen der Verben den Versen jegliche erzählende Funktion nimmt und ihnen eine hämmernde, obsessive Intensität verleiht.

Manhattan
great land
planting neon
in our flesh

Great land of fog
your sobbing sirens
our music
your tracks our veins
your Subway stations
our home²⁰.

In den Gedichten ihrer zweiten New Yorker Zeit kehrt auch der Kontrast zwischen der Stadt und der tröstenden Einfachheit der Natur wieder, das Motiv des Feiertags, des Sonntags oder Sabbats, einziger Moment der Ruhe in einem Leben, das vom Arbeitstag im Büro oder in der Fabrik bestimmt ist, die Liebe, die man eine Sekunde in den Augen eines vorbeihuschenden Passanten wahrnimmt, einziger Moment der Ausflucht aus einer unmenschlichen Welt.

Nie überläßt Rose Ausländer sich der Gegenwart. Manchmal nähert sie sich ihr, doch auch diese Momente sind vergänglich. «Ich sehne mich nach New York zurück», schreibt sie während einer Reise in Europa an ihre Freundin Mimi Grosberg, «es klingt mir selbst unglaublich, ist aber

¹⁹ *New York*, ebd., S. 128.

²⁰ *Ebd.*, S. 103.

wahr. Es ist doch schon zweite Heimat geworden». Und nach einer kurzen Pause: «Heimat ist zuviel gesagt»²¹. New York hat sie längst die Rolle einer tristen, seelenlosen Stadt verliehen, in der sich Häuser ohne Namen mit rauchgefüllten Augen anstarren²².

Die Reisen nach Europa, die Freundschaft mit Marianne Moore, die Begegnungen mit Paul Celan in Paris, dem Freund aus den Zeiten des Czernowitzer Gettos, bedeuten für Rose Ausländer die endgültige Rückkehr zur deutschen Sprache und die große Wende in ihrer dichterischen Entwicklung. Die Wahl des freien Verses ist jetzt ein notwendiger und endgültiger Schritt, ihre Lyrik wird trockener, jede Redundanz verschwindet:

Würfel

Mondrianspiel
Manhattans Würfel
nicht rot nicht gelb
grau fallen sie ins Aug

Im Ameisenstaat
wir tragen Balken
legen sie den
Wolken in den Weg

dienen sollt ihr
wie wir dem Babelbau
Mit Zahl und Zange
die Zeit zahlt es uns heim²³.

Mondrians Geometrie hat einen tiefen Eindruck auf Rose Ausländer ausgeübt. Mehrmals nimmt sie dieses Thema wieder auf. Sie fühlt sich Mondrian verwandt in ihrer Suche nach dem Essentiellen, in dem Rhythmus von Horizontalen und Vertikalen, den reinen Farben, der Klarheit des Ausdrucks. Im Spiel der Alliterationen und Synästhesien wird die Abstraktion der modernen Großstadt der Abstraktion der modernen Malerei gleichgesetzt. Doch statt der leuchtenden Farben Mondrians herrscht bei Rose Ausländer das Grau vor, die menschliche Existenz ist anonym, eingeklemmt in einen Mechanismus, aus dem es kein Entrinnen gibt und der im Ameisenstaat Phantasie und Freiheit begräbt. Fast wörtlich nimmt sie das Spiel mit dem Bild New Yorks wieder auf, in einem

²¹ Zitiert nach BRAUN (Anm. 15), S. 26.

²² *Häuser in Manhattan*, in AUSLÄNDER (Anm. 1), Bd. 2, S. 245.

²³ *Ebd.*, S. 244.

schönen, viel späteren und zu Recht viel beachteten Gedicht, *Manhattan (New York)*²⁴. Diese Methode taucht bei Rose Ausländer häufig auf: Motive und Bilder bleiben gleich, werden jedoch einem Prozeß unterzogen, der ihnen alles Überflüssige entzieht und sie aufs Wesentliche beschränkt — durch die Wiederholung von Schlüsselwörtern, durch rhythmische und optische Spiele, durch ein Skandieren der Worte, das fast ans Schweigen grenzt. In einer bis zum Äußersten reduzierten Sprache, in Versen, die oft nur aus einem einzigen, prägnanten Wort bestehen, drückt sie ihre Emotionen und Erfahrungen aus.

Die alten Begriffe und Bilder kehren wieder und häufen sich an, gezeichnet von der Zeit und einer existentiellen Beklemmung. So tut sich für Rose Ausländer allmählich die Tür zur großen Lyrik auf (auch wenn sie noch nicht gleich vollkommen in sie eintritt). Vielleicht, weil die schmerzenden Knoten in ihrem Inneren, die ihre Wurzeln ausmachen — die Liebe, die verlorene Kindheit, die mütterliche Wärme, das Leiden, Jüdin zu sein, das Alter — sich nie aufgelöst haben. Vielleicht auch, weil sie sich trotz ihrer Affinität zu einigen amerikanischen Dichtern wie Marianne Moore, E.E. Cummings oder Wallace Stevens doch immer wie eine Vertriebene fühlt. Die Ferne, die sie einem Amerika gegenüber verspürt, das weder ihre wirkliche, noch ihre geistige oder künstlerische Heimat ist, ist in dem verzweifelten Vers zusammengefaßt: «I shall never understand your land and liquid language»²⁵.

Mit diesem Gefühl der Unzulänglichkeit beendet Rose Ausländer ihr Leben in Amerika und kehrt endgültig nach Europa zurück. Doch ihr Schicksal als Ausgestoßene, das symbolisch auch in dem angeheirateten Namen deutlich wird, den sie ihr Leben lang beibehält, ändert sich damit nicht. Für andere ist Amerika das Gelobte Land. Für sie ist das Gelobte Land unerreichbar, denn sie wünscht sich in eine Bukowina, die es nicht mehr gibt (und die es vielleicht nie gegeben hat), die Bukowina ihrer Jugend, der sanften Landschaften und der einfachen, ewigen Beziehungen. Es ist eine Bukowina, die niemandem gehört — nicht dem längst untergegangenen austro-ungarischen Reich, nicht dem unbekanntem Rumänien, nicht dem grausamen Deutschland. Es ist die *Bukowina II* dieser Verse:

²⁴ AUSLÄNDER (Anm. 1), Bd. 5, S. 89. Vgl. z.B. zu diesem Gedicht H. VOGEL - M. GANS, *Rose Ausländer. Hilde Domin. Gedichtinterpretationen*, Baltmannsweiler 1996, S. 142-147.

²⁵ *Variation on a theme by E.E. Cummings*, in AUSLÄNDER (Anm. 18), S. 192.

Landschaft die mich
erfand

wasserarmig
waldhaarig
die Heidelbeerhügel
honigschwarz

Viersprachige verbrüdete
Lieder
in entzweiter Zeit

Aufgelöst
strömen die Jahre
ans verfllossene Ufer²⁶.

²⁶ AUSLÄNDER (Anm. 1), Bd. 4, S. 72. AUSLÄNDER (Anm. 18), S. 192.

KRITISCHE NOTIZEN ZUR DEUTUNG DES REALISMUS IN INGEBORG BACHMANNS "ZIKADEN"

von KOEN VANHAEGENDOREN

Ingeborg Bachmanns 1955 uraufgeführtes Hörspiel *Die Zikaden* ist bekanntlich ein Stück über Lebensflucht und Lebensmut, mit dem die 'engagierte'¹ österreichische Schriftstellerin den Leser oder Hörer wachrütteln und zu einer realistischen Lebenseinstellung aufrufen will. Voraussetzung für diese Aufgabe ist, daß den Menschen die Wahrheit gesagt wird², und dies unternimmt die Autorin in den *Zikaden*: Bachmann warnt vor gefährlicher Realitätsflucht und appelliert mit der Skizze der verlogenen Traumwelten der Inselurlauber an «Handeln als lebensbestimmende Aktion gegen die inneren Fluchtverlockungen, gegen die irreführenden Wahnvorstellungen und Wirklichkeitsfiktionen»³. Bachmanns dringender Aufruf gilt den von der Weltflucht gefährdeten Men-

¹ Zwar zählt Bachmanns Werk zur 'engagierten' Literatur (H. BENDER, *Über Ingeborg Bachmann. Versuch eines Porträts*, in «Text + Kritik», 1976³, H. 6: *Ingeborg Bachmann*, S. 1-9, hier S. 9, und E.K. FISCHER, *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart 1964, S. 7 [und S. 20 mit einer historischen Erklärung für das Engagement von Bachmanns Generation]), aber eigentlich müßte eine solche Zuordnung im Falle der Bachmann etwas vorsichtiger ausgedrückt werden (daher die Anführungszeichen), denn die Schriftstellerin opponierte gegen eine Trennung in *littérature pure* und *littérature engagée* (vgl. H. HAIDER-PREGLER, "... alles mit Worten sagen und mit Worten verschweigen können". *Zur Rezeptionsgeschichte von Ingeborg Bachmanns Hörspielen*, in «Maske und Kothurn», 43 [2000], S. 99-126, hier S. 124, und S. WEIGEL, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang". *Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise*, in «Text + Kritik», 1984, Sonderband: *Ingeborg Bachmann*, S. 58-92, hier S. 60 und 87) und konnte zwischen Engagement und Kunstautonomie nicht einfach entscheiden (vgl. CH. BÜRGER, *Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, ebd., S. 7-27, hier S. 19).

² In diesem Zusammenhang darf man mit P. BEICKEN (*Ingeborg Bachmann*, München 1988, S. 113) die berühmte Überschrift der ebenso berühmten Rede Ingeborg Bachmanns zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden (1958), *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, als Bachmanns Credo betrachten. Zitiert wird im folgenden nach der vierbändigen Werkausgabe I. BACHMANN, *Werke*, hrsg. von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum und C. Münster, 4 Bde., München-Zürich 1978. Wenn ich mich auf den Text des Hörspiels *Die Zikaden* (in der zugrundeliegenden Ausgabe, Bd. 1, S. 217-268) beziehe, begnüge ich mich mit einer Seitenangabe in Klammern.

³ Vgl. BEICKEN (Anm. 2), S. 113.

schen und soll sie zur Auseinandersetzung mit ihrer jeweiligen Wirklichkeit anspornen⁴.

Obenstehendes ist in der Bachmann-Kritik nicht strittig. Im einzelnen sind aber divergierende Deutungen von Szenen und Personen möglich. In diesem Aufsatz will ich zwei solche Stellen aus dem letzten Teil des Stückes herausgreifen und im Lichte des Konsenses über den Realismus im zur Diskussion stehenden Hörspiel textnah⁵ und in einer Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur kritisch deuten. Anschließend wird das Verhältnis dieser realistischen Einstellung zur surrealistischen Darstellung und Schreibweise der Autorin diskutiert.

Die erste Stelle (S. 265) ist Benedikts Dialog mit Antonio (S. 264-266) entnommen.

BENEDIKT Und wie hieß doch der Mann, der so resolut das kleine weiße Haus bewohnte, auf der Nasenspitze, die der Hügel ins Meer hebt? Kein Abonnent. Tat alle Arbeit allein. Wusch sich vermutlich auch die Hemden selbst. Was soll man da sagen! Du wirst auf die Gemeinde gehen und dich erkundigen.

ANTONIO *gähnt* Ja, Benedetto.

BENEDIKT Aber es lohnt nicht. Es hat ihn kaum jemand gekannt.

ANTONIO Ja, Benedetto.

BENEDIKT Mach die Fenster auf, Antonio. Das Mittagsdunkel schläfert ein, und ich möchte die Zikaden hören. Vielleicht lohnt es doch. Wir machen uns einen kleinen Scherz und nennen unsren Mann Robinson. Robinson hat dem Schiff gewunken. Robinson kehrt heim.

Hier möchte ich eine Fehlinterpretation dieser Stelle in der Sekundärliteratur korrigieren. Benedikts Aussage «Vielleicht lohnt es doch» ist auf Benedikts Wunsch, die Zikaden zu hören, bezogen worden⁶. In Wirklichkeit betrifft diese Bemerkung das Vorhaben Benedikts, einen Artikel über Robinsons Heimkehr (zur Realität) zu schreiben, wie man leicht

⁴ Zum Aufruf, den *Die Zikaden* enthalten, vgl. u.a. BEICKEN (Anm. 2), S. 112-113; H.-G. FUNKE, *Ingeborg Bachmann, Zwei Hörspiele. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan, Interpretation*, München 1973², S. 18, 20, 25, 27, 41 und 46-48; O. SCHÖNBERGER, *Zikaden. Ein platonisches Motiv im modernen Hörspiel*, in «Antike und Abendland», 8 (1959), S. 119-125, hier S. 125; M. SCHULLER, *Hörmodelle. Sprache und Hören in den Hörspielen und Libretti*, in «Text + Kritik», 1984 (Anm. 1), S. 50-57, hier S. 52-53; U. THIEM, *Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns* (Diss.), Köln 1972, S. 48-49.

⁵ Gerade angesichts der vor allem in den frühen Jahren der Bachmann-Kritik mangelhaften 'Intext-Befragung' (vgl. P. CONRADY, *Fragwürdige Lobrednerie. Anmerkungen zur Bachmann-Kritik*, in «Text + Kritik», 1976³, H. 6 [Anm. 1], S. 48-55, hier S. 54) tut es not, textnah zu arbeiten (vgl. S. WEIGEL, *Die andere Ingeborg Bachmann*, in «Text + Kritik», 1984 [Anm. 1], S. 5-6, hier S. 6 über die «intensive, textorientierte Untersuchung der Bachmannschen Literatur», die in den achtziger Jahren eingesetzt hat).

⁶ Vgl. SCHÖNBERGER (Anm. 4), S. 123 und erneut S. 124.

durch einen Hinweis auf die vorangehende Aussage Benedikts erkennt: «Aber es lohnt nicht. Es hat ihn [i.e. Robinson] kaum jemand gekannt». Der Realist Benedikt⁷ würde nicht sagen, daß es «vielleicht lohnt», den Zikaden zu lauschen: Für ihn ist dies ohne weiteres sicher, denn die Zikaden warnen mit ihrem schrillen Gesang diejenigen, die sie hören wollen und die nicht schlafen, vor einer Traum-Existenz (vgl. auch S. 241 und 260). Der Sinn meiner Berichtigung ist somit der, daß Benedikt hier offenbar konsequent als Mensch charakterisiert wird, der sich dem Leben stellt. Für ein «vielleicht» ist da kein Platz⁸.

Eine zweite Stelle, die zu unterschiedlichen Deutungen Anlaß gegeben hat, betrifft die Rückkehr des Gefangenen zur Gefangeneninsel (und Robinsons in seine Wirklichkeit) am Ende des dritten Gesprächs (S. 262-263). Die Art und Weise, in der der Sträfling von seinen Häschern eingefangen wird, hat nicht jeden Leser überzeugt. Das Kommen der Häscher kommentiert der Gefangene mit einem lakonischen «Es ist gut» (S. 262). Aufgefordert die Tür zu öffnen, richtet er seinerseits die Aufforderung als Echo an den Hausherrn Robinson: «Öffnen Sie!» (S. 263). Wenn Robinson diesen Schritt zurück in die Normalität nicht machen kann, sagt der Gefangene: «Dann werde ich es tun» (S. 263). Zu einfach? Hädecke spricht auf jeden Fall von einer schwachen Motivation des Einfangens des Gefangenen⁹. Aber davon kann angesichts des Realismus, den der Gefangene in den drei Dialogen mit Robinson an den Tag gelegt hat¹⁰, keine Rede sein. Ähnlich kann ich auch Haider-Pregler¹¹ nicht zustimmen, wenn sie die Rückkehr des Gefangenen und Robinsons so kommentiert: «Und so werden die Wege der beiden Männer in entgegengesetzte Richtungen führen, und für beide werden es die verkehrten sein». Der Aufenthalt im Gefängnis ist die persönliche Realität des Gefangenen, der er sich zu stellen hat. Zwar will er

⁷ Zur Charakterisierung Benedikts als eines Realisten vgl. FUNKE (Anm. 4), S. 28-30 (mit Textbelegen).

⁸ Vollständigkeitshalber muß ich hinzufügen, daß in der vorangehenden Charakteristik Benedikts, die der Erzähler gibt, ersterer sich nicht zusammenraffen kann, die Insel, Ort des Traumes und der Abwendung von der Gesellschaft, zu verlassen: «Er spürte wohl Lust, den täglichen Kampf wieder aufzunehmen [...]. Aber es war so lange her» (S. 264). Der Satz mit dem von dem «wohl» angekündigten «Aber» wird von Funke (Anm. 4), S. 30 in einem Zitat ausgelassen, erscheint mir aber wichtig, da Benedikt trotz seiner gezwungenen Flucht «hätte zurückgehen können» (S. 264).

⁹ W. HÄDECKE, *Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann*, in «Text + Kritik», 1976³, H. 6 (Anm. 1), S. 39-47, hier S. 39-40.

¹⁰ Zur Charakterisierung des Gefangenen als eines Realisten vgl. FUNKE (Anm. 4), S. 45-47 (mit mehreren Textbelegen) und HÄDECKE (Anm. 9), S. 39.

¹¹ HAIDER-PREGLER (Anm. 1), S. 118.

zurück in die (freie) Welt, aber schließlich muß er einsehen, daß der «Außenposten», der die Gefangeneninsel ist, immer noch Teil der Welt ist (im Gegensatz zur Trauminsel der Urlauber): «Denn ich bin dieser Welt nie verlorengegangen; sie hat mich nur versetzt, transferiert auf den Außenposten. Sie hat ihre Augen immer auf mir» (S. 262). Und auch der heimkehrende Robinson ist «mit sich ins reine gekommen» (S. 261). Wenn Robinsons Rückkehr wesentlich der Auseinandersetzung mit seinem Gegenüber zu verdanken ist¹², ist die Rückkehr des Gefangenen durch seine eigene realistische Grundeinstellung motiviert. So trägt auch diese Szene der doppelten Rückkehr konsequent zur Steigerung des realistischen Lebensgefühls in den *Zikaden* bei.

Dieser Realismus und die Mahnung zu einer realistischen Lebenseinstellung bringen aber keineswegs eine realistische Diktion mit sich. Bachmann übersteigt die realistische Darstellung und führt den Hörer oder Leser in eine imaginäre Welt. Hier nutzt sie alle Ressourcen des lyrischen Hörspiels aus, das die Vorstellungskraft des Hörers in besonderem Maße anspricht¹³. Bachmanns Hörspiele sind höchst suggestiv¹⁴ —

¹² Mit seiner Einmischung zwingt der Gefangene Robinson zur Stellungnahme (vgl. FUNKE [Anm. 4], S. 44-47) und heilt ihn «durch sein menschliches Wesen von der Weltflucht» (SCHÖNBERGER [Anm. 4], S. 123).

¹³ Vgl. O. BANTEL, *Alfred Andersch, Leopold Ahlsen, Zwei Hörspiele, Interpretation*, München 1973, S. 8-9; FISCHER (Anm. 1), S. 76-78; H.-G. FUNKE, *Günter Eich, Zwei Hörspiele. Das Jahr Lazertis. Die Brandung von Setúbal, Interpretation*, München 1965, S. 8, 13 und 15; HÄDECKE (Anm. 9), S. 44-47; M. HOBL-FRIEDRICH, *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen, Analysen* (Diss.), Erlangen-Nürnberg 1991, S. 19-20; SCHULLER (Anm. 4), S. 50; H. SCHWITZKE, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln-Berlin 1963, S. 194-197.

¹⁴ In seinem alle damals bestehenden Auffassungen über das Hörspiel verwerfenden Buch zum herkömmlichen Hörspiel und zu einem «totalen Schallspiel», auf das SCHWITZKE (Anm. 13), S. 233-240 prompt reagierte (vgl. auch die abgeschwächte Kritik von R. HANNES, *Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz*, Marburg 1990, S. 12; HOBL-FRIEDRICH [Anm. 13], S. 63-66; und *Reclams Hörspielführer*, hrsg. von H. Schwitzke unter Mitarbeit von F. Hiesel, W. Klippert und J. Tomm, Stuttgart 1969, S. 15-18; dagegen H. KECKEIS, *Das deutsche Hörspiel 1923-1973. Ein systematischer Überblick mit kommentierter Bibliographie*, Frankfurt a.M. 1973), urteilt F. KNILLI, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Stuttgart 1961, S. 20: «Und die lyrisch verschlüsselten Dialoge Ingeborg Bachmanns (Kursivierung von Knilli) haben das Worthörspiel an seine äußersten Grenzen geführt» (man vergleiche dagegen die positive ästhetische Wertung der «ausdrucksträchtige[n] Diktion» der Bachmann von FISCHER [Anm. 1], S. 122). HÄDECKE (Anm. 9), S. 44-47 verteidigte in den siebziger Jahren trotz Bedenken die Hörspiele Ingeborg Bachmanns gegen die Kritik der Praktiker und Theoretiker des damals aufkommenden 'Neuen Hörspiels' an den Formen des traditionellen Hörspiels (vgl. zum 'Neuen Hörspiel' u.a. die soeben genannte Monographie von Keckeis, der vielmehr die praktischen Möglichkeiten des 'Neuen Hörspiels' referiert als das zu bieten, was der Titel seines Buches verspricht) und beleuchtete dabei besonders die Rolle des Irrational-Surrealistischen.

wie überhaupt ihr Gesamtwerk. *Die Zikaden* sind mit Allegorien, Metaphern und Bildern durchsetzt, und deren Untersuchung verlangte eine eigene Studie¹⁵. Die Inselwelt der *Zikaden* ist eine symbolträchtige, mythische¹⁶, irreal, ja surreale Welt. Am weitesten geht diese surrealistische Tendenz wohl in den beiden Verwandlungsszenen, in denen Robinson einmal in einem imaginären Zwiegespräch mit dem Gefangenen und dann in einem wirklichen Gespräch mit ihm seine Metamorphose zur Zikade referiert: «Es ist meine eigene Verwandlung. Ich spreche von mir als einem, der ein anderer ist» (S. 241) und «Es klingt, wie es manchmal in mir zu klingen beginnt» (S. 260-261). Dazu ist noch das Motiv der Rückverwandlung zu gesellen: «Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch» (S. 267).

Der Gegensatz zwischen realistischer Botschaft und surrealistischer Darstellung ist aber kein Widerspruch¹⁷. Die poetische Kraft von Bachmanns Sprache verstärkt vielmehr die Lebendigkeit und Wirkung des Spieles. In der Bachmann-Forschung ist die Funktion dieser surrealistischen Sprechweise von Bachmann und der Gruppe 47 auch anders eingeschätzt worden. So solle diese Verfahrensweise helfen, «die Wirklichkeitswahrnehmung sozusagen in der Schwebelasse zu lassen»¹⁸. Ich denke vielmehr, daß die ausdrucksvolle Verwendung des Imaginären die Gefahren der Weltflucht umso eindringlicher vor Augen führt. Es geht der Bachmann darum, die Menschen wachzurütteln und sie mit den Mitteln, die ihr als Lyrikerin auch im Hörspiel zur Verfügung stehen — und dazu gehört auch die Suggestion —, zur persönlichen Stellungnahme zu den Gegebenheiten der sozialen Umgebung eines jeden zu bewegen¹⁹.

Diese Herausforderung zur Wirklichkeitsbewältigung gilt uneingeschränkt für alle, die im Leben bestehen und nicht zu einer Zikaden-

¹⁵ Ansatzweise wurde diese Leistung von FUNKE (Anm. 4), S. 9-20 (*Die Bildwerte*) erbracht.

¹⁶ Nicht zufällig greift Bachmann auf den Platonischen Zikadenmythos zurück (vgl. den Artikel von SCHÖNBERGER [Anm. 4]).

¹⁷ Vgl. die interessanten Betrachtungen von FISCHER (Anm. 1), S. 100-101 und 104-105.

¹⁸ BÜRGER (Anm. 1), S. 15.

¹⁹ Damit vertritt Ingeborg Bachmann eine Entwicklung in der Gattungsgeschichte des Hörspiels, die ab etwa 1950 sichtbar wird: Dann nämlich tritt die Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte zurück zugunsten einer allgemeinen Besinnung auf das Menschsein und auf die Identität des Individuums in einer oft feindlich empfundenen Umwelt (vgl. G. BÖHMER, *Zeitgeschichte in den Hörspielen von 1945-1955* [Diss.], Freiburg i.B. 1993, S. 249). Das Hörspiel *Die Zikaden* stellt inhaltlich und sprachlich sicherlich ein signifikantes Beispiel für den Typus "Hörspiele der fünfziger Jahre" dar (HOBL-FRIEDRICH [Anm. 13], S. 137).

Existenz verkümmern wollen. Inwieweit das Engagement in den *Zikaden* auf die Kunst (und zwar auf Musik und Literatur) und den Künstler angewendet werden darf, ist fraglich. Als Teilinterpretation dieses Hörspiels²⁰ ist diese Anwendung sicherlich willkommen, bei Schuller²¹ wird sie aber einseitig, wenn sie schreibt: «In diesem Gleichnis [i.e. in der Zikadenmetapher], das deutlich eine Warnung vor der verzehrenden Lust der musisch freigesetzten Sprache enthält, kondensiert sich gewissermaßen das Hörspiel im ganzen». Bachmanns Mahnung in den *Zikaden* soll nicht auf eine poetologische Aussage eingengt werden. Es ging ihr 1955 um genau das, was ihr auch drei Jahre später in der bereits zitierten Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am Herzen lag, wo es in der Mitte der Ansprache heißt: «Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft²² nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen»²³. Deswegen sind *Die Zikaden* ein engagiertes Werk, aber die Größe der Bachmannschen Kunst liegt gerade darin, daß sie ihr Bekenntnis und ihren Appell zum Lebensmut nicht in eine äußerlich diesen Inhalten entsprechende, d.h. eine realistische Form gießt, sondern die realistische Botschaft durch eine surrealistische Diktion poetisch steigert. Dieser scheinbare Widerspruch zwischen Realismus und Surrealismus verleiht dem Spiel vielleicht seinen größten Reiz.

²⁰ Wie bei BEICKEN (Anm. 2), S. 113.

²¹ SCHULLER (Anm. 4), S. 52.

²² Von diesem Austritt spricht Robinson (S. 259).

²³ BACHMANN (Anm. 2), Bd. 4, S. 276.

DAL FRAMMENTO DEL RACCONTO
AL MOSAICO DEL ROMANZO:
LA NARRATIVA DI PEER HULTBERG

di BRUNO BERNI

Nell'analizzare la produzione letteraria di Peer Hultberg è in genere difficile dare una risposta all'interrogativo che si pone il lettore, e se vogliamo anche il critico, riguardo al genere di appartenenza delle sue opere. Possiamo parlare di romanzi nel senso tradizionale del termine, anche al di là di un dato stilistico che certamente li fa recepire a un primo sguardo come una produzione del tutto fuori dalla tradizione narrativa classica? O dobbiamo parlare di raccolte di 'racconti', con tutti i limiti derivanti dal trascurare un dato puramente oggettivo quale la lunghezza dei singoli testi o il loro rapporto reciproco?¹

In fondo potrebbe essere inutile rispondere compiutamente a tale interrogativo — sapere se stiamo leggendo un romanzo, che crea aspettative di coerenza e completezza, o una serie di prose brevi in rapporto esclusivamente esteriore fra loro — soprattutto dal momento che la lettura risulta nella maggior parte dei casi coinvolgente come poche altre e non lascia molto spazio a una riflessione immediata. Peraltro la domanda non è di poco conto, non perché la risposta sia fondamentale, ma perché può essere importante stabilire quanto la distinzione dei modi narrativi secondo le categorie classiche sia in crisi e quanto in un autore come

¹ Basandosi sulle informazioni che l'autore ha voluto fornire nel frontespizio delle sue opere — e che hanno dunque un valore puramente indicativo — *Desmond!* e *Præludier* sono romanzi, *Slagne veje* e naturalmente *Kronologi* racconti, mentre solo *Byen og verden* è definito — con maggior precisione — *Romanzo in cento testi*. Da parte della critica si va dalla definizione generalizzata di 'romanzi' — persino nel caso della raccolta di prose sparse *Kronologi* — di H. VAN DER LIET (cfr. *The Talk of the Town*, in «Scandinavian Newsletter», n. 7 [1992-1993], pp. 44-45, e successivamente, per il rinvio a *Kronologi*, la versione elettronica aggiornata nella scheda dedicata a Hultberg in <http://www.litteraturnet.dk>) all'approccio interpretativo di M. PING HUANG, che con estrema chiarezza dedica molte pagine alla definizione del concetto di romanzo e di racconto in Hultberg (cfr. *Livløst gående livfuldt gående. De små formers talende og lyttende gestus i Peer Hultbergs romaner Requiem, Præludier og Byen og verden*, in *Tidens former*, a cura di C. Madsen e B.M. Thomsen, Århus 1997, pp. 113-138; e soprattutto la sua voce *Peer Hultberg*, in *Danske digtere i det 20. århundrede*, Copenaghen 2000-2002, vol. 3, pp. 79-89).

Hultberg, che di tale crisi è emblema, la tipologia del racconto e quella del romanzo si siano fuse in una produzione letteraria che per il superamento dei generi — o meglio per l'uso personalissimo che ne fa — e per l'interpretazione del reale può essere definita tardomoderna o postmoderna.

Da questo punto di vista l'aspetto che forse assume rilevanza maggiore è la frammentarietà della struttura narrativa, la voluta tendenza di Hultberg a non articolare il racconto lungo uno sviluppo lineare, preferendo — soprattutto nelle opere posteriori al 1985 — la forma aperta che assembla più testi (sebbene talvolta diversi nel loro carattere, come vedremo, da un'opera all'altra e anche all'interno della stessa opera), definibili più facilmente come prose brevi che come parti di un romanzo.

«Il mondo è diventato troppo complicato e in tal modo anche frammentato, riusciamo a percepirlo solo a frammenti», afferma Peer Hultberg nel suo discorso di ringraziamento per l'assegnazione del Premio Letterario del Consiglio Nordico, nel 1993². Anche se nel contesto la frase è riferita alla situazione politica nel mondo occidentale e soprattutto alla possibilità del singolo di crearsene una visione d'insieme, è chiaro che nel pronunciarla Hultberg intende anche richiamarsi alla capacità che l'autore — e poi il lettore — hanno di interpretare la vita all'interno dell'opera letteraria, e soprattutto intende riferirsi alla propria opera con parole che rappresentano una chiave di lettura fondamentale per definirla.

Vero è infatti che fin dal suo esordio nel 1966, con il romanzo *Mytologisk landskab med Daphnes forvandling* (*Paesaggio mitologico con metamorfosi di Dafne*) — che in fondo fu ben accolto dalla critica ma passò praticamente inosservato, e solo negli ultimi anni è stato rivalutato alla luce, e in funzione, della successiva produzione — Hultberg presentava un esperimento stilistico in cui la storia, la crisi di un matrimonio, veniva narrata principalmente attraverso i pensieri dei protagonisti, intercalati e interrotti da brandelli di dialogo. Uno stile che a un'analisi *a posteriori* rivela in embrione una delle caratteristiche più importanti della scrittura di Hultberg, ovvero la mancanza di intenzioni interpretative, una sorta di anomala oggettività, e la capacità e la volontà di descrivere la realtà in maniera più profonda frantumandola in una sequenza infinita di impressioni, gesti, sensazioni. E infine la volontà di seguire soprattutto la razionale incoerenza del pensiero nel suo fulmineo o lentissimo svolgersi

² Pubblicato in «Weekendavisen», 12 marzo 1993.

intorno a un nucleo scatenante, assecondandone le associazioni e gli sviluppi, i liberi accostamenti e le evasioni, e così ottenendo «una rappresentazione del detto contro il non detto, del conscio contro l'inconscio», come l'autore ebbe a definirlo molti anni dopo³.

Del resto anche la seconda esperienza letteraria di Hultberg, il romanzo *Desmond!* (1968), continuava sulla stessa strada presentando un giovane, il suo ambiente e la sua vita attraverso uno stile che andava dalla più o meno tradizionale forma romanzesca — con aperture al dialogo — alle note a piè di pagina, dalle ricette di cucina alle scene teatrali, dagli esperimenti di poesia concreta ai brani in inglese o in polacco. Una struttura composita fatta di forme narrative affiancate a forme non narrative, un'opera difficilmente classificabile ma identificata normalmente, come la precedente, con la definizione di 'romanzo' che questa volta, a fugare ogni dubbio, compariva anche sul frontespizio. Va detto infatti che *Desmond!*, come *Mytologisk landskab*, è comunque un romanzo, pur sempre articolato intorno a un cronotopo definito, pur sempre dotato di un inizio e di una fine, di una sorta di trama. Ma è in parte già «un'opera di puro post-modernismo»⁴, come è stato più tardi definito dall'autore con un richiamo non completamente condivisibile per *quel* romanzo, ma chiarificatore, come vedremo, per la prospettiva che le sue opere in seguito ebbero, e soprattutto emblematico del momento in cui la definizione fu pronunciata più che del momento in cui il romanzo fu composto.

Tutto ciò mal si accorda con quanto detto in precedenza, ovvero che è difficile stabilire se le opere di Hultberg siano da considerarsi romanzi o racconti, ma è un primo passo verso il chiarimento dell'idea di frammentazione del narrato in Hultberg, idea che attese molto tempo prima di maturare in direzione del passo successivo. È infatti quasi vent'anni dopo, solo nell'ottobre del 1985, con quello che possiamo definire 'nuovo esordio', che Hultberg torna a comparire in libreria con una nuova opera. Ma questa volta è un libro che difficilmente poteva essere ignorato e che fu subito considerato l'opera in prosa più grande del Novecento danese, e non solo per le sue dimensioni. Si tratta di *Requiem*, una vertigine di 612 pagine, un 'mattoncino' dal quale non è facile staccarsi, con 537 capitoli che rappresentano altrettante storie, altrettanti destini espressi da flussi di pensiero assecondati da una scrittura estremamente libera, soggettiva, impetuosa.

³ P. HULTBERG, *Forord*, in *Kronologi. Prosa 1964-1994*, Copenaghen 1995, p. 9.

⁴ *Ivi*, p. 11.

La definizione di 'romanzo' spesso applicata al libro — anche dal suo autore — si scontra in parte con la sua struttura aperta di opera polifonica, in cui un numero casualmente definito di voci — un numero la cui ampiezza sembra avere il solo scopo di travolgere il lettore — contribuisce alla formazione di un'unica realtà: ma in luogo di una cornice, che a fianco dell'ampiezza dell'opera sia in grado di giustificare la definizione di 'romanzo', troviamo ancora solo la volontà dell'autore di riprodurre — con un insieme di frammenti — una parte più o meno omogenea di realtà, la cui comprensione e la cui ricostruzione sono affidate alla percezione del lettore. In quanto 'romanzo', *Requiem* è infatti destinato alla fruizione diacronica, mentre più corretta — ma tanto più travolgente — sarebbe la percezione *sincronica* dei 537 capitoli, nel modo in cui l'opera è stata pensata, poiché, come afferma l'autore, «idealmente il romanzo si svolge in 2-3 minuti»⁵. Hultberg, che immagina di camminare in una strada affollata e di percepire il destino e i pensieri di ogni persona che incontra, prevede dunque una sincronicità dei frammenti e una compressione temporale che sono impensabili in un volume a stampa ma possibili con ben diversi esiti in altri *media* e pari, si potrebbe dire, all'indimenticabile esperienza nella biblioteca del *Cielo sopra Berlino*, il film di Wim Wenders del 1987.

In definitiva anche *Requiem* mal corrisponde all'idea classica di un romanzo, se non per le dimensioni monumentali, e conduce invece all'estremo il concetto di realtà frammentata. Se dunque giudichiamo utile ritenere che sia tale e non una raccolta di prose brevi (che racchiudono peraltro in sé la densità di una vita intera), dobbiamo almeno ammettere con Marianne Ping Huang che «il gioco fra le forme brevi della prosa e la monumentalità del romanzo [...] è fondamentale per lo sviluppo della forma del romanzo nella produzione di Peer Hultberg»⁶, ovvero che nello scrittore danese la fusione delle due forme «va intesa come esperimento con la forma del romanzo»⁷ e che dunque lo sviluppo del romanzo, per lui, va nella direzione di un uso letterario del senso di frammentazione della realtà. O forse che la frammentazione della realtà viene ricomposta in un procedimento che la porta in direzione del romanzo.

⁵ E. GRANLY JENSEN, *I romanens rum. Interview*, in «STANDart», 1996, n. 1, p. 18. Cfr. in proposito anche M. PING HUANG, *Peer Hultberg*, cit., p. 89.

⁶ M. PING HUANG, *Livløst gående livfuldt gående...*, cit., p. 114.

⁷ *Ivi*, p. 116.

L'opera successiva è un ulteriore esperimento nel campo della prosa breve. Si tratta del volume *Slagne veje* (*Vie battute*, 1988), che fin dal frontespizio porta questa volta un sottotitolo chiaro: *racconti*. Un'opera di transizione, che non ha la forza e la compattezza della precedente e delle successive se non, appunto, al livello del singolo testo. *Slagne veje* prosegue infatti, su scala più ridotta, la strada aperta da *Requiem*. La prima sezione, che dà il titolo all'intero volume, si compone di quaranta brevi testi, scarse storie di destini in uno stile profondamente oggettivo, ambientati negli USA delle *highways* dove si avanza lentamente assorbendo il paesaggio circostante, tutte le vite che ne fanno parte e ci vengono incontro⁸. La seconda parte è invece il tentativo di sviluppare lo stile di *Requiem* su un più ampio respiro in sei lunghi monologhi interiori, sei lunghi momenti in cui un'esperienza apparentemente secondaria scatena nei protagonisti una tempesta di pensiero dominata da libere associazioni, lampi di memoria, grovigli di sensazioni che contengono spesso una intera esistenza, il tutto in uno stile che segue il corso del pensiero più che il ramificarsi della sintassi.

Un'opera di transizione, si è detto, perché qui più che altrove si manifesta la volontà di sperimentare ancora con la forma breve partendo dalle basi di *Requiem*, ma senza lo scopo di raggiungere con il meccanismo dell'accumulazione la struttura ampia del romanzo, e sviluppando invece la 'narrazione' — nella prima parte del volume — nel senso del secco realismo oggettivo dei quaranta epitaffi che, a differenza di *Requiem*, hanno una cornice geografica che li accomuna, e — nella seconda parte — esplorando invece le possibilità di sviluppo insite nella trascrizione del flusso di coscienza, dunque in una narrazione più profondamente soggettiva della psiche umana vista dall'interno⁹.

Di questa transizione sperimentale Peer Hultberg ha fatto tesoro nelle due opere successive, che concludono una importante fase della sua ricerca narrativa, suggellata poi dalle brevi prose di *Kronologi* (*Cronologia*), che nel 1995 avevano lo scopo di tracciare il bilancio di un processo di crescita affinché fosse possibile «non solo osservare il percorso come tale, ma anche [...] mettere un punto necessario come blocco di partenza per continuare il lavoro»¹⁰. Già *Prælundier* (*Preludi*, 1989) mette

⁸ Cfr. l'intervista a Hultberg in TH. NYHOLM, *Den uendelige melodi*, in «STANDart», 1988, n. 2, p. 16.

⁹ *Ibidem*: «Volevo provare a vedere se fosse possibile creare in quel modo dei brani in prosa più lunghi».

¹⁰ P. HULTBERG, *Kronologi*, cit., p. 7.

a frutto l'esperienza maturata con i due precedenti testi. Qui l'impianto narrativo apparentemente tradizionale del romanzo di formazione — una sorta di biografia di Chopin dalla nascita all'età di dodici anni — viene interpretato con una ricerca psicologica in cui il vero fulcro è esterno al testo, affidato alla percezione del lettore che solo facendo ricorso all'eco mitica della vita di Chopin adulto può ricostruire un intertesto capace di dare valore all'espressione della coscienza di Chopin bambino. Ricostruendo i frammenti di una prosa armonica — a volte scorrevole, musicale, a volte invece rotta dai ritmi del pensiero — il lettore viene introdotto nella vita del futuro compositore da brevi testi (lettere, conversazioni, riflessioni) in cui il protagonista sembra volta per volta diverso — il padre, la madre, la bambinaia, i fratelli — mentre tutto confluisce in realtà nell'unico grande mosaico che è la coscienza del bambino, di un bambino che cresce nell'Europa dei primi anni dell'Ottocento. Un fiume di ammonimenti e speranze, bugie, giochi, paure, tenerezze, delusioni, che conduce Fryc — il nomignolo del piccolo Chopin — a prendere consapevolezza della vita.

Ma che l'intento di Hultberg non fosse la ricostruzione dei frammenti diacronici di una coscienza sola e di una sola realtà — peraltro ottimamente riuscita con il romanzo su Chopin, che da questo punto di vista rappresenta un passaggio necessario¹¹, un modo per affilare gli strumenti in vista di un'opera ancora una volta diversa — trova conferma, in conclusione di una parabola estremamente chiara, con la pubblicazione dell'ultimo romanzo, *Byen og verden*¹² (*La città e il mondo*, 1992). Anche prima di *Kronologi*, e del bilancio che vi è contenuto, *Byen og verden* appariva già come la fine di un processo in cui la forma breve e l'uso del frammento raggiungono finalmente lo *status* di romanzo — nel punto più lontano dal romanzo tradizionale, più lontano di quanto fosse *Prælu-dier* —, di ricostruzione di una realtà intorno a un cronotopo ben definito, ma su presupposti polifonici che non sono e non possono più essere quelli del romanzo tradizionale. Una *Spoon River* di fine millennio, un affresco ambientato nella natia Viborg, cittadina rappresentata in cento storie brevi, ma ognuna delle quali è per densità paragonabile a un romanzo: molti anni, a volte una vita intera, raccontati in poche pagine

¹¹ Non a caso è Marianne Ping Huang, fra i critici più lucidi di Hultberg negli ultimi anni, a definirlo « quello che potrebbe essere considerato un "libro intermedio" nella sua produzione ». Cfr. M. PING HUANG, *Livløst gående livfuldt gående...*, cit., p. 125.

¹² Sulla frammentazione del racconto in *Byen og verden* cfr. I. LÆRKESEN, *Historiens fragmentering. I anledning af Peer Hultbergs roman "Byen og verden"*, in « Norsk litterær årbok », 1993, pp. 16-24.

in un caleidoscopio della provincia danese o di qualsiasi altro paese del mondo. Al contrario di *Requiem*, con le sue 537 voci, anche qui, come in *Præludier*, il macrocosmo è unico, la voce è unica, è quella della città che fra le sue mura, fra le sue strade, ci presenta gli abitanti che talvolta si incontrano, talvolta rimangono figure solitarie, ma sono sempre parte di un organismo vivente. E al contrario di *Requiem*, caratterizzato da un'atmosfera estremamente coinvolgente ma tendenzialmente pessimista già nel titolo, l'ultima prova narrativa di Hultberg è un libro meno cupo, in cui tratti tragici e atmosfere più smorzate o persino ironiche si alternano in perfetto equilibrio intorno all'unico soggetto, la città, forse la società urbana del Novecento al tramonto.

A questo punto non stupisce dunque che dopo *Byen og verden* Hultberg affermasse, nella citata introduzione alla raccolta *Kronologi*, la necessità di «tracciare una sorta di bilancio», e inoltre che «si tratta di essere giunti a un punto che non è un 'point of no return' ma al contrario un termine, la conclusione di un processo o di una fase»¹³, poiché con questa fase della sua parabola produttiva lo scrittore sembra essersi avvicinato alla conclusione di un progetto di narrativa postmoderna — un termine che, come abbiamo visto, Hultberg applicava già nella definizione del romanzo *Desmond!* —, mentre è *opinio communis* che tale progetto non possa sussistere, poiché la natura stessa della "condizione postmoderna" è indicata da più parti come priva di responsabilità normative, limitata alla funzione di «disposizione di pensiero»¹⁴. In conclusione è invece fuori di dubbio che oltre la cultura del modernismo letterario, che ha ereditato lo sforzo di recuperare qualche verità essenziale, il tentativo di contestualizzare, di collocare le esperienze in un percorso storico coerente¹⁵, esiste una "condizione postmoderna" della letteratura nella quale la «crisi delle grandi narrazioni», per dirla con Lyotard¹⁶, si trasforma in una crisi dello sviluppo lineare della narrazione letteraria, costringendo lo scrittore a rappresentare «la percezione e l'accettazione di un mondo il cui disordine eccede e sfida ogni ricomposizione»¹⁷ in una nuova forma narrativa, che certo merita un'indagine più

¹³ P. HULTBERG, *Kronologi*, cit., p. 7.

¹⁴ E. SKYUM NIELSEN, *Hallo, er der nogen hjemme? En Historie om 80ernes digtning og kritik*, in *Nordisk fantasi. En essaysamling*, a cura di T. Broström, S. Combüchen e K. Fløgstad, Viborg 1990, pp. 121-139, qui p. 122.

¹⁵ *Ivi*, p. 124.

¹⁶ J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne*, Parigi 1979, *passim* (trad. it.: *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, versione di C. Formenti, Milano 1999¹²).

¹⁷ Alan Wilde, citato in R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997, p. 126.

approfondita. Ed è fuori di dubbio che Hultberg, che proprio con *Byen og verden* è — e si considera — al termine di uno sviluppo personale che coinvolge insieme la forma della prosa breve e quella del romanzo, è esponente di spessore internazionale di tale condizione, perché forse in un'epoca postmoderna non c'è altro modo di ricostruire la vera realtà che riunendo — sotto la maschera del romanzo — una serie di frammenti della sua percezione, e collocando una a fianco all'altra le innumerevoli tessere di cui il mosaico del mondo è composto.

ARNOUT HELLEMANS HOOFT, *Een naekt beeldt op een marmore matras seer schoon. Het dagboek van een 'grand tour' (1649-1651)*, a cura di E.M. Grabowsky e P.J. Verkrüysse, Hilversum, Verloren, 2001, 231 p., Euro 19,81.

«Una bellissima statua nuda su un materasso di marmo», questa una delle meraviglie d'arte che Arnout Hellemans Hooft (1629-1680) ammirò il 27 dicembre 1649 «nel palazzo del principe Borghese fuori della Porta del Popolo a Roma» (p. 112). Figlio di secondo letto del poeta olandese Pieter Cornelisz Hooft (1581-1647) e Leonora Hellemans (1595-1661), ci era noto finora soprattutto per l'edizione delle opere del padre da lui curata nel 1671, lavoro meritevole per l'epoca e tuttora importante a causa della mancanza di una edizione critica moderna. Arnout, comunque, pur coltivando degnamente la memoria letteraria del padre, non ne ereditò né l'ingegno né l'arte. Nutriva invece un grande interesse per il sapere astronomico, geografico e storico e possedeva notevoli doti di osservazione. Ne è testimone anche il diario del suo *grand tour* (1649-1651) in Germania, Italia, Svizzera e Francia, ora edito per la prima volta sulle base di un unico manoscritto, conservato nella Biblioteca universitaria di Amsterdam (UB ms. VJ 40).

A conclusione dei suoi studi di giurisprudenza all'Università di Leida, prima di iniziare la carriera politico-amministrativa ad Amsterdam, Arnout volle seguire l'esempio del padre, che cinquanta anni prima aveva fatto il suo *tour* (1598-1601), ma con un itinerario diverso. Disponiamo da alcuni anni anche del diario di questo viaggio, edito nel 1991 da Jacob de Lange (*P.C. Hoofts Reisbeuchenis*, Amsterdam-Atlanta). Se il diario di Hooft padre ci delude spesso per la troppa sommarietà delle osservazioni, quello del figlio, pur nei limiti del genere diaristico, risulta più ricco di dati e di commenti, specie nella parte che riguarda l'Italia. L'opera perciò, per il contenuto, ha importanza come fonte storica, riflettendo non di rado situazioni tipiche dell'epoca a ridosso della Pace di Westfalia (1648) e della Rivoluzione napoletana (1647-1649).

L'avvenimento storico più importante del viaggio di Arnout fu il Giubileo dell'anno 1650: il 24 dicembre 1649 assistette alla sua inaugurazione con l'apertura della Porta Santa di S. Pietro a Roma e ne seguì lo svolgimento durante i due mesi successivi. Colpisce, nel diarista di fede protestante, il grande interesse per i molteplici aspetti del mondo cattolico che andò scoprendo, arrivando persino a chiedere e ricevere la benedizione apostolica del papa Innocenzo X. Riuscì a vederlo per la prima volta il 5 dicembre 1649 nella cappella del Quirinale e ne diede uno schizzo rapido ed efficace, quasi anticipando il famoso ritratto che Velazquez eseguì nel 1650: «L'abbiamo potuto vedere benissimo: è un signore obeso, ma ancora piuttosto vispo; ha una piccola verruca sul mento» (p. 103).

L'itinerario seguito da Arnout era più lungo di quello del padre, che si era fermato soprattutto nelle città principali. Il figlio, pur approfondendo le conoscenze dei grandi centri, visitò con interessi geografici e storici anche le località minori, deviando nel viaggio a Roma dalla tradizionale Via Francigena e scegliendo l'iti-

nerario della costa Adriatica. Si tratta quindi di un significativo campione del genere diaristico, che negli ultimi anni sta suscitando in Olanda un crescente interesse, in linea con il quadro tracciato da Anna Frank-van Westrienen nel suo studio *De groote Tour. Tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw* ("Grand Tour degli Olandesi nel Seicento", Amsterdam 1983).

L'edizione è preceduta da un'accurata introduzione (pp. 7-53) e corredata di utili appendici riguardanti il manoscritto del diario, il codice cifrato usato dall'Arnout in alcune parti per mascherare le sue avventure erotiche, le unità monetarie menzionate nel testo e la traduzione delle citazioni latine, francesi e italiane. Seguono infine indici di nomi geografici e nomi di persone, anch'essi molto utili, perché suppliscono spesso al difetto principale dell'edizione, avara nelle annotazioni relative alle realtà storiche e geografiche. Buono è invece il commento lessicale che chiarisce termini nederlandesi obsoleti e ormai fuori uso.

I luoghi visitati compaiono nel testo spesso in forme nederlandesizzate e/o in forme storiche non immediatamente trasparenti per il lettore di oggi, come "Vuylings" per "Willich" presso Krefeld (p. 58), "Westling" per "Wesseling" presso Bonn (p. 61) e "Zok" per "Zug" in Svizzera (p. 158). Altre località vengono indicate con denominazioni sicuramente sbagliate come «Annesa, sedici miglia da Napoli, una cittadina» (p. 123) da identificare con Aversa. Ci si può chiedere in proposito se sia stato Arnout a sbagliare o se si tratti di un'errata trascrizione dal manoscritto. Le manchevolezze del commento sono parzialmente compensate dalla presenza di alcune cartine geografiche che accompagnano il testo. Queste carenze si fanno sentire anche nell'individuazione di molti luoghi visitati all'interno delle grandi città. Se prendiamo come campioni Roma e Napoli, si può dire che bisogna armarsi di una buona guida turistica moderna per individuare i tanti siti menzionati. Così sarà possibile riconoscere nella "Villa del cardinale Pamphilio fuori le mura", visitata l'11 dicembre 1649, il parco dell'attuale Villa Doria Pamphilj, che Arnout trovò ancora in via di costruzione. «Nella casa non molto grande» (il Casino dei Quattro Venti) ammirò «bei quadri e molte statue» (p. 105). Il 22 dicembre dello stesso anno fece visita alla "Villa del principe Lodowici", cioè la celebre Villa Ludovisi, ora in gran parte demolita, ove distingueva «due edifici, un padiglione, pieno di quadri e statue», forse da identificare con l'attuale Casino dell'Aurora, in cui si trova il famoso affresco del Guercino (ca. 1621), e «un palazzetto con una collezione di ceramica e oggetti archeologici». Sia gli edifici che gli oggetti delle collezioni menzionate, tra cui una testa di Baccho in porfido, avrebbero meritato qualche commento da parte degli editori.

Se a Roma il visitatore si era interessato al fasto della Chiesa e dei Suoi servitori, a Napoli e dintorni lo colpirono le tracce del passato recente e remoto e i fenomeni naturali. Questi ultimi non tanto per ragioni estetiche quanto scientifiche. Partito per la città partenopea il 12 febbraio 1650, vi giunse quattro giorni dopo seguendo la via Appia. Durante il viaggio si rese conto dell'importanza storica dei luoghi dove si erano svolti episodi drammatici della storia del Regno di Napoli. Attraversando il fiume Garigliano non mancò di notare che in quel punto, nel 1503, «i Francesi erano stati sconfitti da Consalvo [di Cordova], dopo che questi, per tre mesi, era rimasto bloccato dal fiume senza poter attraversarlo» (p. 123). Passando poi per Capua, «città antichissima», ricordò che lì, nel 1648, «fu preso prigioniero il duca [Enrico] de Guise con circa venti nobili, che avevano pensato di fuggire assieme a

lui. Ora lui deve trovarsi a Madrid» (*ibidem*). Il ricordo di questo episodio testimonia l'attenzione rivolta alla Rivoluzione napoletana del 1647, evento seguito in Olanda con grande partecipazione, perché vi si scorgeva un'analogia con le vicende della propria rivoluzione antispagnola, conclusasi con la Pace di Westfalia.

Ancora nel 1668 un poeta olandese, Thomas Asselijn (1620-1701), dedicò al tema la tragedia *Op- en Ondergang van Mas Anjello* ("Ascesa e tramonto di Masaniello"). A commento dei passaggi testuali citati solo l'indice dei nomi di persone fornisce qualche chiarimento. Purtroppo l'annotazione relativa a Consalvo è del tutto errata, poiché viene identificato con Don Gonzalo Fernandes de Cordoba, governatore di Milano sotto Filippo IV (p. 226), vissuto nella prima parte del Seicento, anziché con Consalvo di Cordova, primo viceré spagnolo del Regno di Napoli (1504-1507).

Arrivato a Napoli, per prima cosa si recò al porto dove, sul molo, vide «su un'asta la testa di Anese, un fabbro che il popolo aveva nominato maestro del campo e chiamato Eccellenza» (p. 123). In questo caso neppure l'indice dei nomi di persone dà una spiegazione su Anese, che possiamo identificare con Gennaro Annese, successore di Masaniello. A piè di pagina si trova solo la spiegazione — errata — dell'espressione italiana "maestro del campo", tradotta con *opperbeul*, capoboia (*ibidem*).

Dopo la visita al molo Arnout si diresse verso "il Palazzo del Viceré" (cioè Palazzo Reale), che viene così descritto: «bello all'esterno, ma senza una buona manutenzione e scarsamente ammobiliato» (p. 124). Questo giudizio piuttosto negativo contrasta con quello sulla pompa del Viceré stesso, Iñigo Velez y Tassis de Guevara conte di Oñate (1648-1653), da lui intravisto nella chiesa dei Gesuiti: «ometto magro con un paio di occhiali e un'onorificenza sul mantello; era preceduto e accompagnato da uno stuolo di gesuiti che lo attendevano all'ingresso, e un corteo di spagnuoli, circa quaranta o cinquanta alabardieri» (p. 126).

A Napoli non poteva mancare una visita alla collina di Posillipo, già famosa a quell'epoca e di recente cantata con versi latini dal connazionale Nicolaus Heinsius (1620-1681) nella raccolta poetica *Italica* (1648). Leggiamo: «Il 25 febbraio 1650 nel pomeriggio abbiamo fatto un'escursione con due barche lungo Posillipo, dove abbiamo visto molte ville, tra cui quella dell'ex viceré Duca di Medina, che non è ancora stata ricostruita» (*ibidem*). Nonostante l'assenza di commento, possiamo riconoscere in questa villa il famoso Palazzo di Donn'Anna (di Carafa), consorte del viceré Filippo Ramiro Guzman, duca di Medina de las Torres (1637-1644), costruito nel 1642 dall'architetto Cosimo Fanzago ma rimasto sempre incompiuto. Lo stato in cui si trovava l'edificio nel 1650 viene attribuito dal nostro diarista alle distruzioni causate dalla Rivoluzione napoletana.

Gli interessi storici di Arnout sono ulteriormente evidenziati dalla trascrizione di epigrafi ed epitaffi inseriti nel diario. Sia i testi stessi sia la loro traduzione creano a volte difficoltà di comprensione per il lettore. È il caso dell'epitaffio dedicato al papa Innocenzo IV, che si trova nella cappella di San Lorenzo, nel Duomo di Napoli, visitata da Arnout il 1° marzo 1650.

I primi versi dell'epitaffio ricordano l'appartenenza di questo papa alla casata genovese dei Fieschi: «Hic requiescit Papa benignus / Laetus de Flisco sepultus tempore prisco» (p. 127). Secondo la traduzione nederlandese (p. 209), le parole "de Flisco" non indicherebbero tanto il nome gentilizio quanto il luogo di sepoltura

del pontefice, il cui corpo in un secondo momento sarebbe stato traslato a Napoli (p. 226). I dati storici invece attestano la sua morte e sepoltura a Napoli, dove aveva stabilito il suo quartier generale durante la lotta contro gli Svevi. È lì che apprese, nel 1254, la sconfitta dell'esercito pontificio a Foggia e che morì poco dopo, nello stesso anno. Secondo l'epitaffio la sepoltura era avvenuta *tempore prisco*, perché il monumento funebre non poté essere eretto subito dopo la morte a causa dell'avversa situazione politica dovuta alla conquista di Napoli da parte del re Manfredi di Svevia. L'epitaffio infatti, con data 1315, dunque regnante re Roberto d'Angiò, testimonia una posizione nettamente antisveva. Tra i meriti di questo papa esso rileva che «*concilium fecit*», cioè «convocò un concilio», ossia quello di Lione del 1245, e non — come dice la traduzione nederlandese — «istituì un consiglio». I versi 10 e 11 dell'epitaffio offrono un testo che induce il sospetto di essere spurio: «*Janua denato Gandensis glorificato / Laudibus immensis urbs. tu quoque Parthenopensis. / Pulchra decore satis dedit hic sibi plurima gratis*». Secondo la traduzione nederlandese ciò significherebbe «Per la morte e santificazione di Janua la città di Gand gode enorme gloria, e anche tu, Napoli. Egli diede molte belle cose in modo decoroso per cui gli si deve riconoscenza» (p. 209). Non ci vuole molto per capire che Janua si riferisce a Genova e non a una santa Janua, mentre è enigmatico il riferimento alla città di Gand. Per risolvere i problemi testuali e di traduzione era necessaria una verifica sull'epitaffio stesso, che su mia richiesta è stata eseguita *in loco* da Giuseppina De Rienzo¹.

Il risultato della verifica conferma i sospetti, sicché è ora possibile proporre il seguente emendamento: «*Janua denato gaudet sic glorificato / Laudibus immensis urbs tu, quod Parthenopensis. / Pulchra decore satis dedit hic sibi plurima gratis*», la cui traduzione potrebbe essere: «Delle immense lodi per colui che nacque a Genova e fu così glorificato gode la città, tu, Partenope, perché egli diede tante belle cose con notevole decoro senza alcun compenso per sé».

Della stessa cappella nel Duomo di Napoli il diarista trascrisse una seconda epigrafe, dedicata alla memoria di un re di Napoli di epoca angioina: Andrea d'Ungheria, primo marito della regina Giovanna I, morto per strangolamento ad Aversa nel 1345. Questa volta la trascrizione risulta corretta, ma è la traduzione nederlandese a fraintendere. Il testo, che va datato dopo la morte della regina avvenuta nel 1382, reca una grave accusa contro di lei: «*Andreae [...] Neapolitanorum regi Johanna / uxoris dolo et laquaeo necato*», cioè «Ad Andrea [...] re dei Napoletani, ucciso per strangolamento e con dolo della consorte Giovanna». La versione nederlandese, invece, confonde "dolo" con "dolore" e travisa perciò completamente il senso: «Ad Andrea [...] ucciso per strangolamento con dolore della consorte Giovanna» (*ibidem*). Questo epitaffio fu voluto da "Franciscus Berardi filius Capucius", cioè Francesco Capocci (o Capece), figlio di Berardo. Anche qui la traduzione nederlandese si perde, poiché rende Capucius con cappuccino (*ibidem*), peccando, contro il latino e contro la cronologia storica, dato che l'ordine dei Cappuccini nasce soltanto nel 1528 e che la stesura dell'epitaffio è anteriore a quella data.

Tra le chiese visitate a Napoli Arnout si interessò in particolare modo a S. Paolo Maggiore (erroneamente indicata con il nome di S. Giacomo, p. 127), perché costruita sopra un tempio dedicato a Castore e Polluce, «di cui rimangono ancora

¹ Giornalista e scrittrice, residente a Napoli, che ringrazio per la sua cortesia.

sei o otto colonne»: l'intreccio tra antichità e medioevo era infatti una delle grandi scoperte dei viaggiatori nordici in Italia. L'attenzione per la storia recente ritorna nella visita alla chiesa di S. Maria del Carmine, perché lì «il popolo (in rivolta) si era barricato dentro e (sparando) da una torre aveva recato grandi danni alla flotta del Re; ora era occupata dagli Spagnuoli e non mi fu permesso visitarla» (p. 128).

Dei tredici giorni trascorsi a Napoli, due furono dedicati ai dintorni. La prima visita riguardò il Vesuvio (21 febbraio 1650), ma gli auspici non erano dei migliori poiché «il monte era avvolto dalle nebbie e faceva un rumore infernale» (p. 124). Due giorni dopo toccò alla zona flegrea. Per arrivarci da Napoli bisognava passare per una galleria scavata sotto la collina di Posillipo, da identificare con la cosiddetta Grotta di Posillipo (700 m.), tuttora esistente ma fuori uso. L'attraversamento durò un quarto d'ora, e a metà del percorso Arnout notò «una piccola cappella illuminata da alcuni lucernari scavati nella roccia» (*ibidem*). Prima di Pozzuoli egli si fermò nella zona di Agnano, dove «varie vene vomitano acqua o aria e dove si dice che si sia sprofondata la città di Niova» (p. 125).

Si tratta dell'area attualmente occupata dallo Stabilimento Termale, dove si trova la cosiddetta Grotta del Cane, «una piccola cavità in cui facemmo entrare un cane, che prima si dibatté, poi svenne e alla fine sembrava morto, ma quando fu immerso nel vicino Lago di Agnano, si rianimò subito» (p. 124). Quindi è la volta delle vicine Stufe di San Germano, piccole grotte solforose «dalle pareti incrostate di zolfo» (p. 125). I fenomeni vulcanici più impressionanti, però, erano offerti dalla Solfatarà, visitata al ritorno a Napoli, «un luogo dove parecchi posti ardon e un monte si è spostato oltre Pozzuoli a causa di un terremoto; gettandovi delle pietre o facendovi passare dei cavalli sopra, si sente che sotto si trovano delle cavità» (*ibidem*).

Dopo la zona flegrea Arnout visita il Monte di Procida, con le sue numerose antichità: a Bacoli la Piscina Mirabile con le incrostazioni murarie «di materiale bianco come albume misto a sabbia» (*ibidem*) e le Cento Camere o Camerelle, considerate non antico serbatoio d'acqua ma carceri di Nerone. Presso Miseno è il Mar Morto, ossia il Lago Miseno, «sempre immobile e ora chiuso al mare a causa di un terremoto», e poi il «Palazzo di Lucullo» (Villa di C. Mario), «assai decaduto in riva al mare» (*ibidem*) ad attirare la sua attenzione. L'esplorazione risulta nel complesso piuttosto sistematica, anche se la presentazione dei luoghi visitati non rispetta sempre un preciso ordine di successione. Si accenna ai "Campi Elisi", cioè Monte Miseno, alla cosiddetta Tomba di Agrippina, alla Villa di Cicerone detta anche "Accademia", nei pressi di Lucrino, alla Grotta Cumana che collega il Lago Averno con Cuma: «galleria larga dalla lunghezza di quattro miglia», ora indicata col nome di Grotta di Cocceio, costruita appunto dall'architetto Cocceio nel I secolo a.C. Il resoconto della giornata del 23 febbraio 1650 è dunque ricco di notizie interessanti, per quanto approssimative, e pieno di suggestioni storiche che testimoniano la viva partecipazione del visitatore olandese, colto e ben preparato ma forse frastornato dall'affollarsi di tante sensazioni di natura diversa.

Il diario fornisce molte preziose tessere di una realtà intuita ma, per i limiti dell'epoca, ancora insufficientemente indagata. La curiosità di Hellemans Hooft sembra sconfinata e lo caratterizza come un degno rappresentante di quella cultura umanistico-rinascimentale che nel Seicento ebbe in Olanda uno dei suoi presidi e dove il suo viaggio non rimase inosservato, ispirando al poeta alcuni bei versi. In

un epitalamio del 1655, *Ter Bruiloft van den E. Heer, Aernout Hellemans Hoof, Arnout* è paragonato a un'«aquila che dal nido / seguì il volo del padre / perlustrando tutti i paesi / e visitando le plaghe straniere. / Il Reno, le foreste, i parchi / e le Alpi non riuscirono a fermarne il volo. / Non considerò i mari e i monti, / i fiumi, le dune ed i luoghi selvaggi. / Né il Po né l'Arno né il Tevere / lo fermarono e Partenope / lo vide librare sopra il suo pennacchio [del Vesuvio]»².

JAN HENDRIK METER

Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, a cura di Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt e Wolfgang Riedel, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, XII+524 p., Euro 79,00.

In una memorabile pagina poi raccolta in *Utopia e disincanto* Claudio Magris canzonava con sorridente scetticismo già nel 1989 la consuetudine di far accompagnare le date capitali del pellegrinaggio terreno dei dotti (con tempestività e pompa tanto maggiori, è chiaro, quanto più fitte sono le fronde del lauro accademico fiorito sulla dottrina) da un diluvio di pagine celebrative, strumento «di accanita persecuzione per tutti gli altri colleghi, amici e discepoli che in quel momento hanno il torto di non compiere cinquanta o settant'anni, di non andare fuori ruolo, di non morire o di non esser morti da un lustro o da un venticinquennio»¹. Ora, le *Festschriften* — è appena il caso di sottolinearlo, e lo stesso Magris non manca certo di rilevare anche questi aspetti — non solo testimoniano nella gran parte dei casi la vitalità e la capacità pervasiva di una scuola, offrendo l'attestazione tangibile delle energie irradiatesi dalla persona del fondatore, le quali gli ritornano indietro in una forma potenziata dalla molteplicità degli effetti che hanno prodotto nel corso del tempo e gli donano, nell'atto di esaltarne gli insegnamenti, quel piacere che il Goethe delle *Maximen und Reflexionen* collegava all'essenza della *Geselligkeit*²; esse rappresentano anche non di rado fedeli e felicissime istantanee dello stato di salute di una disciplina nel suo complesso, sia rivelando in trasparenza gli equilibri e i rapporti di forza tra i vari indirizzi metodologici, sia mettendo a disposizione del lettore specialista concrete operazioni interpretative valide anche a distanza di anni. Chi, tanto per fare degli esempi, non ha tratto e non trae tuttora profitto dalla lettura degli studi riuniti nei volumi collettivi approntati per Eckhard Heftrich o per

²J. VAN DEN VONDEL, *Werken*, vol. 5, Amsterdam 1931, pp. 850-851.

¹C. MAGRIS, *In onore e in memoria di...*, in *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano 1999, pp. 292-295 (qui p. 293).

²«Geselligkeit lag in meiner Natur; deswegen ich bei vielfachem Unternehmen mir Mitarbeiter gewann und mich ihnen zum Mitarbeiter bildete und so das Glück erreichte, mich in ihnen und sie in mir fortleben zu sehn» (J.W. VON GOETHE, *Werke*. "Hamburger Ausgabe in 14 Bänden", vol. XII: *Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, a cura di H.J. Schimpf, München 1994², pp. 400-401).

Wolfram Mauser³, o ancora, volendo restare in Italia, chi non riconosce all'ormai 'classica' raccolta einaudiana in onore di Cesare Cases⁴ il merito di aver indotto la germanistica nazionale, per così dire, a guardarsi allo specchio, facendo i conti, sul limitare del secolo, con il panorama straordinariamente composito della poesia di lingua tedesca del Novecento attraverso un genere tanto poco radicato nelle consuetudini indigene come il commento breve? E tuttavia, a fronte di questi esiti affatto positivi, non si può tacere l'impressione che la proliferazione di tali iniziative editoriali sia alle volte esposta ai pericoli di un allentamento della vigilanza analitica e di una emancipazione dell'atto interpretativo dalla letteralità del testo primario⁵. Ché non altrimenti, per venire al volume in oggetto, si spiega a nostro avviso la svista in cui incorre colui che è forse il più promettente nell'ultima generazione degli allievi di Schings (ci riferiamo ad Alexander Košenina, autore di saggi davvero fondamentali sulla retorica gestuale nel Settecento e promotore tra l'altro della riscoperta delle opere di Johann Jakob Engel), lì dove, nel segnalare i paralleli tra un lavoro minore di Moritz e una serie di temi cari alla sensibilità dello *Sturm und Drang* («Die Universität war die Klippe, an welcher er scheiterte». Karl Philipp Moritz' Erzählung "Aus K...s Papieren", pp. 127-149), definisce *Minna von Barnhelm* — una messa in scena della quale turba i già instabili equilibri del protagonista del racconto moritziano — «Werthers letzte Lektüre vor dem Selbstmord» (p. 146). E deve esser chiaro che non intendiamo certo puntare il dito contro una distrazione episodica (in fondo tanto più innocua e banale quanto più macroscopica) commessa da uno studioso le cui ricerche restano in ogni caso un modello di probità e di acribia; ci preme semmai richiamare l'attenzione sul valore sintomatico, diremmo, di una confusione del genere, la quale, oltre a chiamare in causa l'approssimazione del lavoro di *editing* (ma questo è oramai un punto dolente della saggistica sotto tutte le latitudini)⁶, fa pensare all'inesco di una specie di automatismo dell'interpretazione critica, la quale, proprio perché sottoposta a quella coazione a pubblicare riconosciuta acutamente da Magris, in un certo senso finisce per fare a meno della relazione con il testo letterario, intrecciando su quanto del testo stesso è presente alla memoria una rete di variazioni monologiche alimentate di preferenza dall'abilità associativa e combinatoria dell'esegeta⁷. Košenina non si limita in effetti al *lapsus* dello scambio tra due opere drammatiche di Lessing, ma costruisce su questa imprecisione — e qui scatta a nostro parere l'automatismo di cui si diceva — una lettura parallela del

³ Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. *Festschrift für Eckhard Heftrich*, a cura di H. Göckel et al., Frankfurt a.M. 1993; *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag*, a cura di O. Gutjahr et al., Würzburg 1993.

⁴ *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni e U. Isselstein, Torino 1990.

⁵ Di questo tenore le riserve autorevolmente espresse da E. OSTERKAMP, *Medien der Germanistik. Anspruch und Praxis literaturwissenschaftlichen Publizierens. Vorbemerkungen zu einer Diskussion*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 45 (2001), pp. 1-7.

⁶ Si veda, per contrasto, il penetrante profilo dedicato da GUIDO DAVICO BONINO a Daniele Ponchiroli in *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Milano 2003, pp. 161-165.

⁷ Dura e forse parziale la requisitoria su questi stessi problemi di J. RICKES, *Das ungenaue Lesen der gegenwärtigen Germanistik. Ein Plädoyer für das scheinbar Selbstverständliche: close reading*, in «Wirkendes Wort», 49 (1999), pp. 431-444.

racconto di Moritz, di *Minna von Barnhelm* e, appunto, del *Werther*, lettura volta evidentemente a motivare sul piano ermeneutico, insieme alla tesa ricettività della scrittura moritziana, anche il senso di affinità spirituale nei confronti di Tellheim che avrebbe spinto il personaggio goethiano a seminare una traccia così importante come quella del libro lasciato aperto sul leggio. È innegabile che «*mißlungene Ansichten*», «*fehlgeschlagene Hoffnungen*» e «*der scheinbar unlösbare Konflikt zwischen öffentlicher Ehre und privater Neigung*» (*ibidem*) possano essere riferiti tanto a Tellheim quanto a Werther; ma l'infinità dei sentieri aperti all'erranza ermeneutica e delle connessioni semantiche attivate dai testi non può sovrapporsi, nell'atto della lettura, al fatto puro e semplice che su quel fatidico «Pult» è una copia di *Emilia Galotti*, non di *Minna von Barnhelm*.

È in ogni caso lontanissima da noi l'intenzione di liquidare il singolo saggio di Košenina o l'imponente mole degli scritti in onore di Schings sulla base di una svista occasionale, tanto più perché il volume si caratterizza poi in realtà per il livello particolarmente elevato dei contributi che vi sono riuniti e soprattutto per l'omogeneità della sua costruzione complessiva, la cui sostanza organica e unitaria risulta per un verso dalla costanza dei temi di indagine proposti, alcuni dei quali — ad esempio i motivi legati alla sfera del 'vedere' — percorrono tutta la miscellanea riaffiorando con la pregnanza di veri e propri *Leitmotive* anche in autori molto lontani tra loro come Brockes e Goethe, e per l'altro dalla continuità del riferimento al lavoro analitico del festeggiato, le cui linee generali, succintamente riepilogate dai curatori nelle pagine introduttive, sono così diffusamente note (e, ciò che più conta, così largamente operanti negli studi sul Settecento) che sarà sufficiente ricordare, per metterne in luce la crucialità, come a partire dalla tesi di abilitazione del 1977 su *Melancholie und Aufklärung* nessuna delle opere di Schings sia passata senza segnare nel panorama degli studi sul XVIII secolo un momento di svolta radicale. Il merito principale del germanista, che ha esercitato il proprio magistero a Würzburg, Heidelberg, ma soprattutto alla Freie Universität di Berlino, è da indicare nell'aver imposto strumenti di lettura complementari rispetto agli indirizzi sociologici prevalenti per tutta la prima metà degli anni Settanta, volti a superare la situazione di stallo determinata da un uso schematico e adialettico di quegli stessi indirizzi, e questo però senza ricadere nell'angusta banalità della contrapposizione, tipica del metodo staigeriano, tra il significato sociale dell'opera letteraria e la purezza non socializzabile, per lo più espressa al livello dei valori formali, dell'*Erlebnis* compiuto dall'autore, e anzi recuperando, ed estendendola a misura stessa dell'operazione critica, la tensione nutrita dal Settecento verso una definizione globale delle attività e delle disposizioni dell'uomo. L'immagine dell'individuo impegnato nella piena esplicazione delle proprie attitudini, appassionatamente perseguita da tutto il secolo, è il criterio dirimente del lavoro di Schings, il quale si colloca chiaramente — sia mediante le ricerche condotte in prima persona, sia tramite gli indirizzi seguiti dai suoi discepoli — all'origine di quella rivalutazione degli interessi specificamente antropologici coltivati dalla cultura tedesca tra *Aufklärung* ed *Empfindsamkeit* che ha modificato in profondità, al più tardi dalla metà degli anni Ottanta, il quadro critico relativo a tutto il secolo diciottesimo. Se in *Melancholie und Aufklärung* Schings rimuove buona parte delle rigidità interpretative legate a una lettura unilateralmente progressiva delle vicende della borghesia settecentesca (ciò che qualche anno prima aveva invece segnato in modo inconfondibile il trattato di Wolf Lepe-

nies⁸ sullo stesso argomento), nel più contenuto «*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*». *Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, che appare nel 1980, fa luce su un problema, il ruolo della compassione nella piega nettamente *wirkungsgästhetisch* assunta dalle teorie drammaturgiche in Germania a partire da Lessing, di rilievo decisivo per una retta comprensione dei complessi equilibri tra ragione e sentimento che regolano l'attività intellettuale nel Settecento tedesco. Sono poi ancora lontani dall'essere recepiti in tutte le loro implicazioni i risultati cui lo studioso è pervenuto nel più recente volume schilleriano, nel quale ha lumeggiato le ramificazioni sapienziali e misteriche sottese a un lungo segmento della letteratura a cavallo tra Sette e Ottocento⁹, così come è destinato a esercitare un'influenza di lunga durata il poderoso *Sammelband* in cui Schings ha raccolto in qualità di curatore le relazioni svolte nel convegno patrocinato nel 1991 dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft sul tema *Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*.

Proprio il versante schilleriano è quello sottoposto alle investigazioni più incisive da parte di quanti hanno collaborato alla miscellanea. Il saggio di Wolfgang Riedel («*Weltgeschichte ein erhabenes Object*». *Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken*, pp. 193-214) inaugura la sezione mediana del libro producendo una lettura fortemente innovativa del trattato *Über das Erhabene*, che alla luce delle tematiche care allo Schiller storiografo e incrociandosi con il ruolo che lo Schiller teorico del dramma attribuisce al sublime come mezzo retorico privilegiato per la «*Darstellung politischer und historischer Konflikte*» (p. 196) rivela da parte dello scrittore un profondo ripensamento delle posizioni 'progressive' espresse almeno sino alla prolusione jenese del 1789 sulla natura e le finalità dello studio della storia universale. 'Progressive', beninteso, nel senso — focalizzato con insuperata efficacia da Peter Szondi¹⁰ — che il suo sicuro istinto dialettico porta Schiller a percepire un momento necessariamente protensivo (peraltro connotato alla forma tragica, come mostra la definizione dei «*vorwärtsschreitende Motive*» annotata negli appunti stesi di concerto con Goethe *Über epische und dramatische Dichtung*) anche nel procedimento a ritroso che il dato oggettivo della «*dürftige Zeit*», secondo la celeberrima espressione hölderliniana, impone agli esseri umani. Se il primo Schiller allora, di cui Riedel è lettore dalla lunga e consolidata esperienza¹¹, professa una *Liebesphilosophie* all'interno della quale il fine della storia è identificato nel ritorno a una condizione di unità indivisa con la pienezza spirituale della divinità creatrice¹², e l'autore dei *Künstler* precisa ulteriormente questo disegno secolarizzandone i pre-

⁸ W. LEPENIES, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1969.

⁹ H.-J. SCHINGS, *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen 1996. Cfr. la densa recensione di M.C. FOI, in «*Studi Germanici*», n.s., XXXVI (1999), n. 1, pp. 166-174.

¹⁰ Nel saggio *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, in «*Euphorion*», 66 (1972), pp. 174-206.

¹¹ Ci riferiamo in prima battuta alla monografia *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der "Philosophischen Briefe"*, Würzburg 1985.

¹² Per una suggestiva applicazione ermeneutica di questi principi cfr. da ultimo M.C. FOI, *Il prezzo dell'amore. Incontri pericolosi nel "Don Carlos" di Schiller*, in *Cultura e rappresentazione nell'età di Goethe*, a cura di M. Cometa e L. Crescenzi, Roma 2003, pp. 105-140.

supposti metafisici, rivolgendo cioè verso la natura quell'anelito al ricongiungimento primordiale, gli sviluppi sanguinosi della Rivoluzione Francese lo persuadono invece dell'assoluta irriducibilità della storia a un fine razionale. Quel processo di scadimento dei costumi che nella *Passeggiata*, con l'occhio rivolto al primo *Discorso* di Rousseau¹³, è associato all'estensione del progresso tecnico inteso come ampliamento del dominio dell'uomo sulla natura, trova proprio nel saggio *Über das Erhabene* un'esaustiva fondazione di tipo teorico con l'applicazione alla storia della categoria del sublime e con il definitivo chiarimento dei nessi che rendono il sublime stesso il registro stilisticamente e semanticamente più congeniale al genere tragico. Poiché non esiste, nel groviglio di informi e disordinati accadimenti che costellano la storia, un punto di unità dal quale stringere la storia stessa in una visione organica, l'osservazione e la rappresentazione delle vicende umane dovranno collocarsi sul piano materiale della pura empiria, assumere, come suona un passo decisivo del trattato schilleriano, «die Unbegreiflichkeit selbst zum Standpunkt der Beurtheilung». In questa prospettiva soltanto la tragedia potrà dare il giusto risalto alla forza magmatica e aorica del caso, spingendosi a ipotizzare, nel dominio estetico garantito dalla potenza suggestiva del 'sublime', una forma più avanzata di ricomposizione del caos.

Peter-André Alt (*Auf den Schultern der Aufklärung. Überlegungen zu Schillers 'nationalem' Kulturprogramm*, pp. 215-237) riesamina la questione del rapporto di Schiller con le ambivalenze della dottrina illuministica, chiarendo sia l'ispirazione sempre fondamentalmente cosmopolita e universalistica del suo pensiero politico, sia i limiti da lui posti alla funzione sociale dell'arte, in aperta opposizione rispetto alle avanguardie romantiche. È vero, rileva Alt, che Schiller ritrova nel carattere disinteressato della fruizione estetica lo strumento più potente per garantire all'uomo il godimento indisturbato della propria totalità e porre così rimedio, attraverso l'esercizio di una «ästhetische Kultur», alle astrattezze del programma illuministico, che «das Denken nach Prinzipien geschult, jedoch keine wahre Humanität hervorgebracht hat» (p. 223). Tuttavia l'educazione estetica degli individui deve essere sempre rigorosamente tenuta distinta dalla sfera materiale delle loro relazioni sociali, rispetto alla quale deve conservare in ogni caso un ruolo propedeutico senza tendere, come vorranno invece i romantici, a sovrapporsi interamente. In questo senso «die Beherrschung der Realität durch den ästhetischen Schein, mit dem Schlegel (und ähnlich auch Novalis) sympathisieren, betrachtet Schiller als ruinös; demgegenüber betont er zeitlebens die mediale Funktion der Kunst, die Erfahrungsmöglichkeiten supplementiert, nicht aber usurpiert» (p. 224). Il principio schilleriano della necessaria autonomia dell'arte, la quale soltanto mantenendosi a un'apolitica distanza dalla peritura polemica di parte può esercitare compiutamente il proprio mandato sociale e politico, viene accostato da Alessandro Costazza («*Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt / Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, / Das malerische Tal – auf einmal zeigt*». *Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht "Die Künstler"*, pp. 239-264) alle corrispondenti teorie di Karl Philipp Moritz sulla sostanza non strumentale dell'opera di poesia. Il particolare interesse del lavoro di Costazza sta innanzi tutto nella persuasività dell'analisi svolta sulla costruzione intel-

¹³ Cfr. in proposito B. SANDKAULEN, *Die "schöne Seele" und der "gute Ton". Zum Theorieprofil von Schillers ästhetischem Staat*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», 76 (2002), pp. 74-85.

lettuale sottesa ai *Künstler* e sul suo debito nei confronti di Moritz, debito la cui entità viene corroborata tramite un puntuale accertamento di tipo *entstehungsgeschichtlich*; la complessa partitura teorica della poesia in esame viene scomposta nei suoi elementi costitutivi e ricondotta all'azione di tre modelli essenzialmente discordi, e tuttavia non privi di una certa dialettica complementarità, almeno nell'ottica schilleriana. Nel testo si fronteggerebbero cioè l'indirizzo tipicamente illuministico del *prodesse et delectare*, che pone il piacere sensibile al servizio del perfezionamento razionale; una concezione edonistica di stampo rococò, incentrata sul progetto «durch äußere Verschönerung auch der weniger erfreulichen Seiten der Wirklichkeit das Leben insgesamt lebenswerter und lebenswürdiger zu machen» (p. 247); e infine, nel modo più congeniale al presupposto schilleriano — e non meno moritziano — dell'opera d'arte come catalizzatore della globalità delle attitudini individuali, la rivendicazione del potere conoscitivo dell'esperienza estetica, l'innalzamento dell'arte «zum lebenswichtigen, weil erkenntnisstiftenden Mittel einer ganzheitlichen Vision der Wirklichkeit» (p. 248). Nella seconda parte del saggio Costazza studia, in modo necessariamente cursorio ma producendo sondaggi testuali più che convincenti, il percorso lungo il quale questo principio di uno specifico e distintivo potenziale euristico dell'arte giunge a Schiller scaturendo dalla sorgente leibniziana e diffondendosi poi con il wolffismo e attraverso il lavoro di chiarificazione teorica portato avanti da Baumgarten. In consonanza con le prerogative gnoseologiche riconosciute da quest'ultimo all'arte, nei *Künstler* Schiller rappresenterebbe «die Erkenntnisse der Kunst infolge ihrer intuitiven Natur» come «einerseits leichter, schneller und daher auch vergnüglicher, andererseits aber auch ganzheitlicher als jene der Rationalität» (p. 259)¹⁴. Dedicato a una stazione particolare della *Forschungsgeschichte* — il caso di Max Kommerell — è poi il lungo contributo di Walter Müller-Seidel, che conclude la parte schilleriana del volume (*Schiller im Verständnis Max Kommerells. Nachtrag zum Thema «Klassiker in finsternen Zeiten»*, pp. 275-308). Müller-Seidel riprende una *vexata quaestio* della ricerca su Kommerell — il rapporto tra la parte iniziale della sua produzione critica, svoltasi sotto il segno dell'affinità con il metodo ermeneutico dei georgiani, e quella coincidente all'incirca — consumato il distacco dal *Kreis* — con il breve ma eccezionalmente produttivo periodo del suo magistero accademico a Francoforte e Marburg — rilevando nelle pubblicazioni anteriori al 1933, e in particolare nel *Dichter als Führer in der deutschen Klassik* del 1928, scabrose consonanze fra il Kommerell lettore del classicismo tedesco e le deformazioni propagandistiche ai danni degli autori del *pantheon* nazionale proprie di una prolungata stagione della germanistica più compromessa con la propaganda antirepubblicana prima, con le direttive culturali del regime nazionalsocialista poi. Il problema resta aperto e ancora lontano da un chiarimento definitivo; un avanzamento della discussione è lecito attendersi dal momento, caldamente auspicato, in cui l'intera corrispondenza epistolare di Kommerell verrà messa a disposizione degli studiosi¹⁵.

¹⁴ Su questa costellazione, fonte di continui ripensamenti critici e sempre nuovi riposizionamenti storiografici, cfr. L. LATTANZI, *Linguaggio e poesia in Moses Mendelssohn*, Pisa 2002, p. 39 ss.

¹⁵ Cfr. di recente D. HÖLSCHER-LOHMEYER, *Geist und Buchstabe der Briefe Max Kommerells. Anmerkungen zu ihrer Gesamtedition*, in *Max Kommerell. Leben - Werk - Aktualität*, a cura di W. Busch e G. Pickerodt, Göttingen 2003, pp. 15-29.

Se il centro della *Festschrift* coincide indubbiamente con la fecondità e la multilateralità del dibattito critico intrecciato nell'ambiente specifico della *Klassik* e può essere simbolicamente individuato, se vogliamo rischiare una più precisa focalizzazione, nella vitalità del sodalizio weimariano (a proposito del quale si può leggere con profitto l'analisi ben calibrata di Hartmut Reinhardt, *Ästhetische Geselligkeit. Goethes literarischer Dialog mit Schiller in den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten"*, pp. 311-341) e più in particolare negli incroci multimediali che caratterizzano la riflessione estetica di Goethe e Schiller in costante relazione con i risultati speculativi della generazione precedente (tema sul quale sarà opportuno richiamare il saggio di Rolf-Peter Janz, *Ansichten der Juno Ludovisi. Winckelmann – Schiller – Goethe*, pp. 357-372, ma soprattutto quello, davvero notevole, di Norbert Christian Wolf, "Fruchtbarer Augenblick" – "prägnanter Moment". *Zur medienpezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik*, pp. 373-404), da questo stesso centro si diparte nondimeno una fitta raggiera analitica. Essa si spinge a toccare sia generi minori, ma in cui pure si riflettono alcuni orientamenti generali della cultura illuministica (particolarmente interessante è in proposito il censimento effettuato da Hermann Kurzke — *Proscribirt und castigirt. Kirchenliedbearbeitungen der Aufklärung*, pp. 49-61 — sugli adattamenti settecenteschi delle versioni luterane dei canti ecclesiastici), sia autori appartenenti, per così dire, alle immediate periferie di quel sodalizio, benché — come è ovvio — con posizioni e motivazioni differenti. Lenz è oggetto di due contributi, tra i quali preme segnalare quello di Albrecht Koschorke (*Der prägnante Moment fand nicht statt. Vaterlosigkeit und Heilige Familie in Lenz' "Hofmeister"*, pp. 91-103), che, a partire dalla questione dell'incerta paternità del bambino partorito da Gustchen nello *Hofmeister*, mette in chiaro la posizione avanzata dello scrittore circa il problema della natura delle relazioni familiari e in specie coniugali, che egli emanciperebbe dall'obbligo morale e religioso della procreazione, a favore di una «autonome moderne Partnerschaftssee [...], begünstigt durch pietistische Verinnerlichungsimpulse» (p. 96). L'esaltazione dei vincoli affettivi tra i membri della famiglia troverebbe poi un'espressione coerente nell'adozione di un modello pedagogico nettamente contrario agli usi dell'educazione privata impartita in solitudine tramite un precettore e basato invece sull'integrazione tra lo slancio formativo nutrito dalle figure genitoriali e il graduale ma sicuro incremento educativo garantito dalla scuola pubblica. Di Bürger si occupa Peter Cersowsky (*"Wunderbare Welt". Zu Bürger und Shakespeare*, pp. 105-126), rilevando il peso del repertorio figurativo cristiano nello spregiudicato trattamento del meraviglioso che caratterizza la traduzione bürgeriana del *Macbeth* di Shakespeare, e identificando inoltre una linea di continuità tra le ballate di questo autore e il Goethe 'classico' nella tensione verso una «alliterierende Lautmalerei» volta a sollecitare «die sinnliche Wirkung beim Rezitieren» (pp. 121-122). Alla novella kleistiana *Der Findling* si dedica Günter Blamberger (*Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists "Der Findling"*, pp. 479-494), ponendo nel giusto rilievo, sotto la superficie orrificica e perturbante dell'intreccio, il lucido scetticismo di Kleist tanto nei confronti dei principi di logica causalità sottesi alla struttura del romanzo di formazione, quanto rispetto alla persuasione tutta illuministica che l'educatore disponga di un potere pressoché illimitato sul discente, potere essenzialmente fondato sul presupposto della infinita plasmabilità dello spirito umano. Nella rovina di Piachi per opera dell'irrefrenabile volontà distruttiva del figlio adottivo Nicolò, Kleist rappresenterebbe il contrasto non più riconciliabile tra le «idealistiche Vor-

stellungen der Goethezeit», incentrate sull'equilibrata corrispondenza tra la condotta esteriore e la costumatezza dell'animo (un «Persönlichkeitsideal» che «man mit Shaftesbury als 'moral grace' beschreiben [kann] oder mit Schiller als Anmut, als sittliche Grazie, als Ausdruck der 'schönen Seele' in der Erscheinung», p. 490) e un modello alternativo alimentato da un uso sapiente dell'arte della dissimulazione, modello che nella «Selbstinszenierung» vede non «eine Frage der Repräsentanz, sondern [...] eine der Performanz» (*ibidem*).

Si diceva della centralità del motivo del vedere. I lavori di Karl Richter (*Teleskop und Mikroskop in Brockes' "Irdischem Vergnügen in Gott"*, pp. 3-17), Hans Dietrich Irmischer (*Naturwissenschaftliches Denken und Poesie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze*, pp. 167-189) e Werner Keller (*Variationen zum Thema: «Wär' nicht das Auge sonnenhaft...»*, pp. 439-457) si corrispondono suggestivamente passando in rassegna il diverso rilievo che il supporto offerto alla contemplazione del mondo sensibile da strumenti di potenziamento della vista come telescopio e microscopio assume in alcuni momenti centrali della concezione della natura nel Settecento. Richter rievoca con efficacia l'entusiasmo percettivo di Brockes, il piacere spinto sino alle soglie della perdita di coscienza con cui il poeta amburghese si abbandona allo spettacolo della pluralità morfologica. La vertigine dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, costantemente richiamata nell'opera maggiore, si avvale in misura determinante degli ausili tecnici, i quali vengono sostanzialmente utilizzati come additivi dell'immaginazione, forze motrici che guidano l'individuo a un gesto di oltrepassamento dei confini visibili in cui il senso di inquietudine e di sperdimento viene istantaneamente integrato tanto dal puro godimento estetico (che conduce Brockes in prossimità di un registro propriamente 'sublime'), quanto dal riassorbimento del piacere entro l'orizzonte religioso tipico dell'*Irdisches Vergnügen in Gott*. Il medesimo istinto per il movimento alternato di varietà morfologica e superiore unità di senso ispirerà invece a Goethe — come rileva Irmischer — una decisa avversione per tutti gli strumenti in grado di adulterare il carattere naturale della percezione soggettiva. L'applicazione di lenti altera per Goethe la necessaria reciprocità di vedente e cosa vista che è alla base della conoscenza, giacché — riprendiamo una citazione goethiana incisivamente adoperata dallo studioso — «das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet» (p. 175). Sulla piena rispondenza tra individuo e cosmo sono poi costruite le annotazioni di Keller, che recuperano la complessa trama plotiniana intessuta nel pensiero goethiano, innestando il motivo della partecipazione immediata e sensibile dell'uomo alla costruzione della natura su quello della reciproca compenetrazione fra il temporale e l'eterno.

Interessa in conclusione segnalare una cospicua zona lessinghiana all'interno della miscellanea. Vi contribuiscono in particolare il saggio di Friedrich Vollhardt (*Kritik der Apologetik. Ein vergessener Zugang zum Werk G.E. Lessings*, pp. 29-47) e quello di Wolfgang Düsing (*Wandlungen des Literaturbegriffs in der Laokoon-Debatte zwischen Lessing und Herder*, pp. 63-78). Vollhardt, che con la sua fondamentale monografia¹⁶ ha per così dire traghettato lo studio dell'antropologia

¹⁶ F. VOLLHARDT, *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2001.

settecentesca nel nuovo millennio (compito svolto, invero, anche con la direzione dell'operosissima scuola di Gießen) collegandola — è questo il suo merito decisivo — al diffuso sostrato giusnaturalistico, recupera il tratto laico e non confessionale del pensiero lessinghiano soffermandosi, con una felice intuizione perfettamente adeguata ai nostri tempi e di cui bisogna in ogni caso essergli grati, sulle argomentazioni prodotte dal filosofo contro l'argomento, di stretta derivazione apologetica, per cui la vasta diffusione del cristianesimo sarebbe la prova più sicura della sua verità. Düsing si limita invece a un riepilogo — utile, per quanto in certi passaggi un po' troppo compilativo — delle teorie di Lessing e Herder sulle differenze semiotiche tra arti figurative e arti della parola, coronandolo con una definizione indubbiamente *plakativ* e bisognosa di ulteriori approfondimenti: «Die noch bei Lessing dominierende Wirkungsästhetik weicht [bei Herder] einer Gehaltsästhetik» (p. 77). Düsing cede in realtà alla tentazione di fare storia della letteratura sulla base di uno schema di ordine teleologico, che tende a interpretare il livello diacronico della produzione di testi come una sequenza ininterrotta di progressivi e drastici superamenti di una posizione arretrata a opera di una di avanguardia, in assenza di un più ampio movimento dialettico che configuri ogni novità formale come il risultato di un patteggiamento necessario tra innovazione e tradizione¹⁷.

MAURIZIO PIRRO

ANDREA MECACCI, *Hölderlin e i Greci*, Bologna, Pendragon, 2002, 194 p., Euro 14,00.

Il tentativo di rileggere la vicenda poetica hölderliniana a partire dal confronto con la greicità si fonda su un ben preciso approccio interpretativo che domina il panorama degli studi sul poeta tedesco¹. Sebbene il confronto tra Hölderlin e i Greci, nella sua complessa strutturazione, sia imprescindibile per comprendere la poetica e il lavoro di traduzione di Hölderlin, non è purtroppo possibile definire unidirezionalmente tale confronto a favore del classico. Se il rapporto Hölderlin-greicità fosse articolato nell'univocità di questa direzione interpretativa, si risolvesse cioè in una sorta di riverente apologia della classicità, in una lettura capace solo di percepire il potere di allusione e di soggezione che essa esercita, saremmo allora di fronte all'impossibilità di interpretare la figura poetica forse più suggestiva del controverso rapporto tra antichità e modernità.

¹⁷ Sul tema generale delle relazioni tra spazio e tempo nella produzione e nella ricezione di opere d'arte, anche in riferimento agli sviluppi tedeschi della questione, sono preziose le note recenti di C. SEGRE, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino 2003.

¹ Cfr., tra i numerosi contributi, R.H. HARRISON, *Hölderlin and Greek Literature*, Oxford 1975; G. THURMAIR, *Das Gesetz der Dichtung. Hölderlins Rezeption der griechischen Poesie*, Stuttgart 1983; P. LACOUÉ-LABARHTE, *Hölderlin et les Grecs*, in *L'imitation des modernes*, Paris 1986.

Andrea Mecacci si propone di restituire la tensione interpretativa propria del rapporto Hölderlin-classicità a partire da una duplice direzione prospettica. A ben vedere la difficoltà insita in ogni interpretazione è legata a un altro aspetto, ovvero a quello che intende pensare e al suo collegamento con il presente, con la contemporaneità. Alla luce di questo assunto il legame con l'antico, il volgersi all'indietro verso i Greci, non deve essere inteso nella direzione di un ritorno nostalgico, ma piuttosto come l'atto di un moto duplice, che guarda alla contemporaneità per interpretare il passato, e viceversa.

In questo contesto di reciprocità il rapporto fra antico e moderno si dispiega a partire dalla domanda posta dall'autore: «da dove guardare i Greci per vedere chi siamo?» (p. 28). Il confronto col mondo antico è giocato sulla possibilità di comprendere la storia da una duplice angolazione e si definisce come la formulazione sempre diversa del rapporto dinamico tra vecchio e nuovo, tra classico e contemporaneo, che trova la sua espressione più propria nel fenomeno della *poiesis*.

Articolato in quattro capitoli, preceduti da una densa introduzione, il testo presenta un percorso segnato dalle opere holderliniane come tappe di una ben precisa produzione di significato. Tale produzione si dipana lungo l'analisi delle istanze filosofiche greco-classiche, indubbiamente presenti nella poetologia holderliniana, e dell'idealismo tedesco. Se non si tratta di una lettura antiquaria, bensì autointerpretativa, coinvolgente nel suo richiamo alla tradizione in termini di *Ur-bildungslehre*, ma non limitata a questa, ecco che l'originalità di tale visione sta nell'avvalersi e nell'articolare il rapporto con la tradizione attraverso una dialettica di duplice produzione di senso, che guarda al passato a partire dal presente e il presente a partire dal passato.

L'incontro tra Hölderlin e la grecità si realizza indirettamente attraverso il filtro delle posizioni neoclassiche e romantiche da un lato, e direttamente attraverso la traduzione delle tragedie classiche, teatro di una ricerca formale e linguistica infinita, dall'altro. Come si mostra nel primo capitolo, guardare alla Grecia non significa necessariamente ricreare un ideale di classicità perduta, come nel caso del Winckelmann dei *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, né articolare la possibilità di riconciliazione tra etico ed estetico, quale si attua nello Schiller di *Über naive und sentimentalische Dichtung*; né, infine, significa la ricerca di un terreno favorevole all'elaborazione di un nuovo programma per la modernità, come emerge dall'*Über das Studium der Griechischen Poesie* di Friedrich Schlegel. Le riflessioni holderliniane tentano, invece, di conciliare e definire il rapporto tra un dire al di là di se stesso e uno scrivere concepito come sempre imperfetto, sempre in grado di dire oltre il già detto. *Hyperion* è l'esempio di una ricerca di autenticità di scrittura in cui «convivono» non solo «i due poli della storia: grecità e modernità» (p. 31), ma in cui si dà forma a una sorta di transizione tra due ben precise posizioni teoriche. *Hyperion* costituisce «il luogo di passaggio» (p. 15) di due momenti storico-biografici rappresentati dallo scritto del 1790 *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen bis zu Ende des perikleischen Zeitalters*, di stampo winckelmanniano, e *Der Gesichtspunkt, aus dem man wir das Altertum anzusehen haben*, di nove anni dopo, in cui Hölderlin assume una posizione quasi filosofica, di netta presa di distanza dal classicismo.

Al centro dello sviluppo del pensiero poetologico (e filosofico) di Hölderlin stanno i poli "moderno" e "antico": l'idealismo tedesco da un lato, e la filosofia

greca di Platone ed Eraclito dall'altro. L'articolazione incrociata di queste posizioni si delinea, come mostra efficacemente l'A., nel tentativo di sviluppare sul piano filosofico della domanda sull'uomo quello più prettamente poetologico, che si identifica nella ricerca di una forma d'espressione in grado, almeno, di accennare alla complessità della situazione umana. La ricostruzione di un senso, anche linguistico, che riesca a conciliare sfera teoretica e pratica è collocata nella dimensione estetica. Qui l'eredità platonica è esplicitamente applicata alla problematica hölderliniana sotto una duplice prospettiva: nella concezione della bellezza (*Fedro*) e dell'amore (*Simposio*) quali emergono nei due dialoghi platonici. Hölderlin crede nella bellezza come intima fusione delle due prospettive, altrimenti separate: «verità e bontà sono intimamente fuse soltanto nella bellezza» (p. 37). E ancora in *Hyperion*: «il nome di ciò che è uno e tutto? Il suo nome è bellezza» (p. 39). Attraverso l'esperienza amorosa, attraverso il personaggio di Diotima nell'*Hyperion*, si ricostituisce quell'armonia (ἁρμονία) spezzata che già il mito platonico dell'androgino accennava nel *Simposio*. In Hölderlin l'amore diviene il medio dell'esperienza del tutto, di quell'«uno scisso in se stesso», dell'ἓν διαφέρον ἑαυτῷ, di cui il poeta parla anche in una lettera del febbraio 1796 a Niethemmer. Nella stessa lettera si trova il riferimento all'altra figura concettuale fondamentale, intorno a cui si articolano le riflessioni dei frammenti estetici: Eraclito. Il filosofo greco non è solo un punto di riferimento teorico centrale, in quanto rappresenta per Hölderlin il mondo arcaico in quello classico, «la scoperta di una greicità più originaria dentro la stessa greicità» (p. 41), ma apre anche alla possibilità di considerare la storia come orizzonte della *poiesis*, di vedere l'individualità del poeta in un orizzonte storico particolare, attraverso la categoria eraclitea della lotta (πόλεμος). Ecco che le due categorie mitiche di ἁρμονία e πόλεμος rappresentano la visione duale, pseudo-dialettica del mondo, la correlazione di due poli il cui fulcro è costituito dal bello. L'esperienza estetica rimane la dimensione in cui si realizza l'accordo tra mondo e Dio: «Il bello è la modalità di comunicazione tra il divino e l'umano, così come il tragico lo sarà attraverso la nozione di "cesura"» (p. 46). L'arte è per Hölderlin il modo di pensare il divino, nella poesia si realizza quell'armonica disunità, l'armonicamente opposto che Eraclito intravedeva nel λόγος.

Il rapporto dialettico tra poesia e filosofia è ripensato da Hölderlin a partire dalla posizione platonica sulla διαφορά tra poesia e filosofia (*Repubblica* 607b). Nel secondo capitolo l'A. articola le linee di questo tentativo metateorico di «pensare le parole» (p. 57), delinea tematicamente il passaggio dall'analisi della composizione della tragedia, quale Hölderlin conduce nel *Grund zu Empedokles*, alla riflessione sull'essenza del tragico, oggetto del lungo frammento *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (1799-1800). La centralità di questo frammento è sottolineata da Mecacci nella misura in cui esso «ripropone la possibilità, o l'impossibilità, di individuazione di un confine, di una differenza, una διαφορά, tra pensiero e poesia» (p. 58). Tale frammento è il luogo in cui Hölderlin affronta la questione della non autoreferenzialità della *poiesis*, della possibilità che essa venga «rinvenuta all'interno di ogni prassi umana, e [di] come il poetico ne possa rappresentare un orizzonte di senso» (p. 59). Si incrociano qui, e si specificano, antico e moderno nella misura in cui Hölderlin rielabora il pensiero eracliteo attraverso la terminologia e la filosofia di Fichte. L'ἓν διαφέρον ἑαυτῷ di *Hyperion* è applicato nel frammento in que-

stione al rapporto tra spirito e materia, la quale è il luogo di autoriproduzione per eccellenza dell'io poetico. La soggettività è concepibile come unità, come *identisches Ein*, nell'armonica unione delle differenze. È in gioco, in altre parole, la radicalizzazione della scissione eraclitea degli opposti, che si differenzia dalla soluzione idealistica, in cui le differenze specifiche vengono superate anziché conservate in un 'tragico' equilibrio.

La difficoltà tematica si ripercuote sulla forma linguistica e sullo stile del frammento *Über die Verfabrungsweise des poetischen Geistes* (1799-1800), il quale presenta una terminologia fortemente fichtiana che va a interessare la trama eraclitea. La costituzione dell'io, di quella soggettività che in Hölderlin si nutre dell'eredità greca e della filosofia idealistica, avviene all'interno di una contestualità non teoretica, ma storica, in un'"anima collettiva" (*gemeinschaftliche Seele*). Tale concetto costituisce, insieme a "tutte le cose" (*allem*) e "ciascuna" (*jedem*), la «reinterpretazione della trama dialettica di Eraclito di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ (il comune), $\kappa\omicron\upsilon\nu\acute{o}\nu$ (l'universale) e $\acute{\upsilon}\nu\delta\iota\omicron\nu$ (il particolare)» (p. 67). In questo livello collettivo l'A. mette in risalto come la soggettività del poeta emergerà attraverso un sentire non teoretico ma "patetico", nella condizione della *Fühlbarkeit*. Nella processualità del divenire, nella duplicità dialettica di reale e possibile Hölderlin sperimenta «in un linguaggio autenticamente tragico» (p. 73) il farsi del soggetto poeta. La coppia eraclitea degli opposti dolorosa diventa in Hölderlin «la struttura archetipa del tragico» (p. 74).

Il corso della produzione poetica, nella sua infinita processualità storica, riconosce «l'esperienza dell'unità del mondo» «nell'esperienza della sua scissione» (p. 76). La conciliazione tra spirito e materia, il percorso dello stesso io poetico, identifica la costruzione del senso con il proprio costruire, in uno svolgersi che non arriva a una fine e che si nutre del proprio vissuto storico. Similmente a quanto Rilke esprime nelle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, il poeta non è l'espressione di una condizione fissa, di una datità, ma di un percorso di esperienze che egli "patisce", che percepisce nella condizione della *Fühlbarkeit* hölderliniana. La particolarità della posizione del poeta, a metà tra materia e spirito, è quella di "essere tra": pensare il poeta è pensare un 'frammezzo', uno *Zwischen* tra mondo spirituale e materia.

Il terzo capitolo si occupa più specificamente dei problemi legati all'esercizio della traduzione che impegna Hölderlin in una ben determinata ricerca linguistica. Il linguaggio è qui visto come il prodotto di una riflessione creativa. La particolarità della ricerca linguistica hölderliniana risiede, come è noto, nel calco del greco, in quell'aderenza mimetica formale che segna l'allontanamento dal senso classico. Questo è il fulcro per ripensare l'essenza della poesia alla luce della distanza/aderenza con Pindaro. Ripensare tale essenza muove dalla domanda di come «pensare le parole», titolo del secondo capitolo, che va qui a innestarsi nel *logos* vero e proprio, in quelle modalità articolate dalla possibilità di «dire i pensieri». Tali modalità interrogano da vicino il *kairos*, l'evento linguistico poetico. Esso si configura non tanto come la mediazione tra cose e nomi, quanto piuttosto, alla maniera platonica, come mediazione linguistica *tout court*, come la possibilità di dire la relazione tra le cose, la capacità di evocarne la presenza. Nel linguaggio poetico si realizza quell'esigenza umana troppo umana di «far vivere il pensiero dentro le parole e nel pensiero la vita di queste parole» (p. 113).

La ricerca linguistica hölderliniana è impersonata, per così dire, dalla traduzione, in particolare degli inni pindarici. La duplice posizione di Pindaro, del compito poetico della sua produzione da un lato, e l'innovativa struttura dei suoi inni dall'altro, rappresentano il senso più profondo della ricerca hölderliniana in questa direzione. La struttura paratattica della frase rimanda a quell'unica possibilità linguistica, verrebbe da dire nietzscheanamente, di indicare le cose senza poterle dire. A questo si accompagna il non facile compito del traduttore, che è quello di spiegare nella modalità del calco linguistico una duplice consapevolezza, connotazione fondamentale del difficile rapporto tra due lingue (il greco antico e il tedesco): la loro distanza geografica e la loro lontananza storica.

Da questo gioco tra antico e moderno, dallo scambio fallimentare tra linguaggio e senso nasce la riflessione dell'ultimo Hölderlin sul tragico, di cui Mecacci si occupa nell'ultimo capitolo del libro. Nelle traduzioni delle tragedie sofoclee emerge non tanto una precisione filologica, quanto piuttosto il raggiungimento di «uno dei grandi obiettivi della modernità, correggere i greci» (p. 137). Questo obiettivo comporta anche uno slittamento temporale nella considerazione della classicità che viene (verrebbe anche qui da dire: nietzscheanamente) anticipata. Al posto di un appiattimento di sapore neoclassicistico, che si incarna nella possibilità di vedere archetipicamente la classicità, Hölderlin dà voce ai Greci attraverso una pluralità di senso che colora la nitidezza sterile del neo-classico.

Le traduzioni delle tragedie di Sofocle sono il fulcro di una produzione tragica che si identifica nel blocco dell'*Empedocle*. Il fenomeno del tragico è analizzato in modo pluriprospectivo dall'autore; esso è vincolato alla dimensione mitica, in particolare alla centralità ermeneutica di Dioniso, il dio della rivelazione e del nascondimento. La difficoltà della tragedia moderna è legata a problematiche stilistiche e tecnico-poetiche che hanno il loro centro nella sfera della divinità; Hölderlin individua il momento più alto delle tragedie classiche nella cesura che identifica col rovesciamento di senso, con quell'evento che segna l'accadere della verità, l'attimo di «dissoluzione» che si identifica con l'intervento della parola divina. La cesura permetteva alla tragedia il suo sussistere in quanto «legge capace di misurare nel trasporto tragico l'alternanza tra sentimento e ragione, tra pensiero e passione» (p. 156).

Mettere a fuoco il compito della poesia e della teoria poetica hölderliniana significa, dunque, sottoporre al centro della ricerca l'*Anspruch* del riferimento al modello greco nei termini di una tensione tra antico e moderno che caratterizza la nascita della contemporaneità. Questa ricerca di senso a cavallo tra passato e presente, che dà vita a un'ermeneutica della *poiesis*, costituisce il processo di auto-comprensione della modernità, come soggetto e oggetto dell'interpretazione nel contesto storico e culturale entro cui noi stessi ci muoviamo.

ANNA MARIA LOSSI

GIULIO SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino, Einaudi, 2001, 398 p., Euro 19,43.

Nel delineare la biografia intellettuale di Walter Benjamin, Giulio Schiavoni si confronta non solo con le singolari 'avventure' dei manoscritti e della loro pubblicazione, ma anche con le varie fasi della ricezione della sua opera. Il critico berlinese si trova al crocevia di alcune correnti di pensiero fondamentali nel suo secolo, e la sua riflessione sul Moderno, di conseguenza, ha un forte carattere interdisciplinare. I vari tentativi di vincolare Benjamin a un singolo ambito culturale sono superati oggi dal riconoscimento dell'intertestualità presente nelle sue opere: intertestualità intesa non già come puro gusto per la citazione, bensì come tentativo di dare forma a un linguaggio capace di esprimere anche materialmente l'intreccio di discipline e immagini allotrie di una *Kulturwissenschaft* che Benjamin sembra aver 'anticipato' o forse addirittura fondato come scienza, attualizzando i modelli che gli provenivano dall'età barocca.

Benjamin veniva frequentemente citato, accanto a Marx e Mao, dal movimento studentesco del Sessantotto, così come poi negli anni Settanta — e non sempre a proposito — nella pubblicistica più diversa, per tornare infine a perdersi nell'oblio di una filologia accademica all'inizio degli anni Ottanta. La 'moda Benjamin', paradossalmente, non ha favorito lo studio del pensiero di questo autore, e la sua 'facile' citazione ha suscitato anzi, spesso, non poca ironia. Schiavoni ricorda ad esempio una caustica frase di Cesare Cases rivolta nel 1987 contro il "benjaminismo": «Si legge nel *Talmud* che il Messia arriverà (in Italia, naturalmente) solo nel momento esatto in cui sarà adeguatamente tradotta [in italiano, s'intende] l'ultima parola scritta da Benjamin» (p. XII). Nonostante i sessanta anni dalla morte di Benjamin (settembre 1940) e l'anniversario della sua nascita (1892) abbiano offerto l'occasione per mostre fotografiche e convegni internazionali, l'opera di Walter Benjamin non è più al centro delle mode culturali e il suo pensiero ha recuperato quel carattere 'marginale' che aveva avuto durante la vita dell'autore. Forse proprio in questo momento di 'quiete' attorno a Benjamin, finalmente libero dalle frettolose interpretazioni e dalle citazioni fuori luogo, è il caso di porsi qualche domanda circa la sua possibile 'attualità' (che è stata per decenni un'ossessione della critica letteraria tedesca), nel tentativo di tracciare un bilancio relativo all'influenza da lui esercitata sulla letteratura tedesca. La distanza — non solo cronologica — dalla 'moda-Benjamin', che imperversava in Germania (ma anche in Italia) tra gli anni Sessanta e Settanta, ci consente di ridimensionare molte questioni avvertite allora come vitali: questioni di 'schieramento politico' e di altro tipo, che — viste in una dimensione storica, sia pure solo di storia culturale — hanno perso ormai la loro importanza al fine di una collocazione epocale dell'opera benjaminiana.

Il libro di Schiavoni, che ripercorre le tappe del percorso intellettuale del nostro autore, permette quella che potrebbe essere definita — nel senso letterale del termine — una resa dei conti, una valutazione conclusiva sul significato dell'opera di Benjamin. Il suo pensiero prende le mosse da un confronto serrato con il Moderno e con il Novecento: «Il secolo non ha saputo rispondere con un nuovo ordine sociale alle nuove possibilità tecniche. A prendere il sopravvento sono state quelle fallaci mediazioni tra vecchio e nuovo che costituiscono il nucleo delle sue fantasmagorie. Il mondo dominato da queste fantasmagorie è — per usare l'espres-

sione di Baudelaire — la modernità»¹ — scrive in un *Exposé* del *Passagenwerk* nel 1939. Il secolo appena trascorso induce a tracciare un bilancio culturale nel tentativo di individuare i pensatori che lo hanno, per qualche verso, caratterizzato. Spesso in passato — come si è detto — ci si è posti la domanda (in parte retorica) sull'attualità del pensiero benjaminiano — non senza un riferimento ambiguo al concetto di *Jetzt-Zeit*, su cui si fonda la sua visione della storia. Ora, proprio in sede di consuntivo, il significato del critico berlinese appare fondamentale in tutte le sue sfaccettature. Il difetto principale della maggior parte degli studi su Benjamin è — sia detto incidentalmente — quello di cercare di imitare il suo stile allusivo e 'obliquo' senza assumerne però quella radicalità di posizioni che conferisce forza espressiva (egli avrebbe detto "allegorica") alla sua singolare *expositio*. Schiavoni si sottrae a questa tentazione e scrive in maniera limpida, accompagnando il lettore per i labirinti del pensiero benjaminiano senza lasciare angoli inesplorati.

All'inizio del nuovo millennio, le furibonde polemiche degli anni Settanta sull'edizione delle *Gesammelte Schriften*, l'utilizzazione politica del suo pensiero, la collocazione disciplinare e persino la questione dell'attualità perdono dunque la loro importanza per dar luogo, appunto, al bilancio (*Was bleibt?*) che — benjaminianamente — può essere visto come il rovesciamento della domanda sull'attualità stessa. Giacché la vera questione di ogni studio sul nostro autore è stata quella di trovare un filo rosso, un elemento unitario, una linea di attraversamento della sua opera, così complessa, così frammentaria, così poliedrica. Alla fine del millennio — o, più modestamente, alla fine del Novecento — il pensiero benjaminiano ha mostrato una sorprendente vitalità. Nel settembre del 2000 si è costituita a Port Bou — a 60 anni dalla sua tragica morte — una "Internationale Walter Benjamin Gesellschaft" che, in un convegno a Barcellona, ha subito tentato di individuare l'«eredità» del pensiero benjaminiano nel momento presente.

La parte più vitale e feconda delle teorie di Benjamin è costituita dalla riflessione sulla comunicazione culturale, cioè sul fatto che il Moderno si esprime attraverso 'immagini' e che la sua cultura si configura come un *Bildraum*. Benjamin aspira a ricostruire l'origine dell'epoca moderna nelle sue forme storiche, economiche, sociali, politiche, ma anche — se non soprattutto — in quelle culturali. Egli scrive esplicitamente che lo storico deve diventare interprete dei sogni. In questo senso la sua propensione a collocarsi negli spazi interdisciplinari diventa un presupposto imprescindibile per poter compiere qualsiasi analisi epocale, e priva di significato risulta la pretesa di relegarlo in uno solo dei molteplici ambiti in cui di volta in volta spazia. Il serbatoio di immagini che popolano i sogni dei singoli è il *Bildraum* e da qui egli trae le immagini per le sue allegorie, legate soprattutto all'esperienza del Moderno nella grande metropoli. Tutte le riflessioni su Parigi capitale del XIX secolo così come gli studi su Baudelaire, sulla perdita dell'aura e sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte sono alla base delle teorie estetiche, ma soprattutto della prassi artistica di ogni avanguardia contemporanea. Allo stesso modo la realtà virtuale — nelle sue implicazioni comunicative come in quelle artistiche (la 'videoarte') e persino banalmente commerciali — sembra la conferma della teoria benjaminiana. In altri termini, la sua analisi delle caratteristiche comunicative del

¹ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, Torino 1986, p. 22.

Moderno — si pensi in particolare al *Passagenwerk* — hanno colto, fin dal loro sorgere, fenomeni significativi di cui noi oggi vediamo le ultime conseguenze. La realtà virtuale, il bazar di internet, può essere definita la nuova configurazione dei *passages* — dove tutte le immagini sono reificate nella loro qualità di merci. Il merito del critico berlinese è stato quello di aver compreso una serie di tendenze proprio nel momento in cui esse erano appena *in nuce*, e non è un caso che gran parte della sua attività euristica sia rivolta a indagare le origini del Moderno stesso. Oggi queste tendenze si sono sviluppate appieno, raggiungendo la loro fase matura, in alcuni casi estrema. Nel caleidoscopio del pensiero di Benjamin emergono così alcuni aspetti di grande attualità, che trovano riscontro nella produzione artistica e filosofica contemporanea. La distinzione tra tempo storico e tempo messianico apre la strada a una riflessione sul senso della storia e del progresso. La teoria dell'arte e del bello nell'arte — dal barocco all'avanguardia — è una fonte inesauribile di spunti che vanno anche al di là degli stessi scritti benjaminiani. La teoria della comunicazione, infine, e l'attenzione riservata allo spazio immaginativo quale vero fondamento comunicativo del Moderno, sono un riferimento imprescindibile per ogni intervento sulla realtà virtuale e sulla comunicazione di massa, e circoscrivono forse il campo in cui il pensiero benjaminiano potrà dare i risultati più stimolanti e innovativi.

L'altra forte indicazione che ci lascia Walter Benjamin — anch'essa sottolineata al convegno di Barcellona — è strettamente connessa alla prima e riguarda il ruolo dell'intellettuale, la sua funzione di 'traduttore', figura che mette in comunicazione ambiti e aree culturali diversi: la sua opera non è che un gigantesco tentativo di mediazione tra la cultura tedesca e quella francese, tra ebraismo e cultura tedesca, tra teologia e politica. L'analisi benjaminiana del Moderno non solo supera le barriere nazionali e le settorializzazioni disciplinari, ma anticipa ciò che oggi viene definito 'comunicazione interculturale', prospettando — di fatto — quella multiculturalità sotto il cui segno si è inaugurato il nuovo millennio.

La problematica ricerca di un'identità ha conferito al pensiero di Benjamin i tratti di un'ellisse dai molteplici fuochi. Il critico berlinese ha lasciato dietro di sé un'opera in gran parte costituita solo da frammenti. Tuttavia il suo percorso eccentrico ha chiarito aspetti di molti problemi oggi più che mai attuali. La radicalità del suo pensiero gli ha consentito di tratteggiare tematiche che in più di un senso rappresentano una soluzione per il futuro. Egli ha corso consapevolmente il rischio di essere frainteso e quindi di ridurre la comunicabilità del suo linguaggio, tuttavia ci ha fornito una serie di elementi che ci consentono di capire meglio il processo di globalizzazione in atto. Non ha senso, oggi, barricarsi nell'autorappresentazione della propria cultura alla ricerca di un'identità 'campanilistica' e di una irraggiungibile 'purezza' etnica. I linguaggi e le immagini del futuro, su cui si baserà lo sviluppo dei prossimi decenni, scaturiranno dall'incontro di culture diverse. Compito dell'intellettuale moderno è proprio quello di trovare linguaggi e immagini di una comunicazione interculturale, vale a dire saper assumere la funzione di 'interfaccia' (per usare il linguaggio dell'informatica), di interprete, così da essere in grado di svolgere quello stesso ruolo che Benjamin affida alla figura dell'angelo.

Forse la 'filologia benjaminiana' non è più di moda nemmeno nelle università, eppure molto della produzione artistica, della comunicazione, dell'architettura, dell'urbanistica, del cinema di oggi sarebbe impensabile senza Benjamin. Ai tanti paradossi che hanno caratterizzato la sua vita e la sua opera possiamo aggiungere anche

quello relativo all'utilizzazione del suo pensiero, la tanto ricercata 'attualità'; parecchie sue affermazioni, che all'epoca sembravano eccentriche ed ermetiche, si sono rivelate esatte, tanto da essere entrate a far parte del patrimonio comune della cultura contemporanea, diventando il presupposto di ulteriori analisi del Moderno e facendo di Benjamin un pensatore che ha davvero impresso il suo marchio sulla modernità. Per riprendere la famosa immagine della carta assorbente², possiamo dire che la cultura contemporanea (nei suoi vari settori) ha assorbito e rielaborato — attualizzandole — le sue riflessioni. Da intellettuale emarginato che operava frammentariamente su materiali 'minori', Benjamin è divenuto un punto di riferimento del pensiero novecentesco, determinando uno di quei paradossi nella storia della cultura che tanto gli piacevano.

Schiavoni ripercorre l'itinerario intellettuale del critico berlinese, fornendo un'ampia panoramica del complesso caleidoscopio che è il suo pensiero e tenendo conto della ricerca internazionale, attraverso un confronto serrato con gli studi e le interpretazioni che ne hanno contrassegnato le tappe fondamentali. Il merito principale di questo libro sta proprio nel suo carattere di consuntivo, di bilancio alle soglie del nuovo millennio. Dopo i convegni 'storici' che hanno segnato un punto fermo negli studi benjaminiani (studi di cui qui si trovano abbondanti tracce: Parigi 1986, Roma 1991, Osnabrück 1994, Barcellona 2000) l'A. rilancia una riflessione sul valore dell'opera di Benjamin, indicando anche nuove prospettive di ricerca volte a indagarne quei pochi aspetti che non sono stati ancora sufficientemente approfonditi. Il pensiero benjaminiano, che si era eclissato quasi avesse esaurito la sua spinta innovativa, riemerge invece con rinnovata vitalità come base teorica in grado di dare significato a una serie di fenomeni culturali e di interpretare i nuovi sviluppi della comunicazione. Il filo conduttore della lettura proposta da Schiavoni — la cui rilevanza teorica e filosofica su questo specifico terreno risulta evidente — è la ricerca della felicità come momento centrale nella filosofia di Benjamin (non una felicità 'materiale', ovviamente, ma una felicità 'metafisica'). Di qui il titolo del libro: «L'opera di Benjamin, che ha saputo "attraversare" culture, città e ambiti diversi del sapere varcando frontiere, creando spazi di libertà e coinvolgendosi in una sorta di dislocazione continua, resta di fatto una testimonianza preziosa e una non vacua miniera di folgorazioni e di sollecitazioni conoscitive per chiunque voglia confrontarsi con la modernità nelle sue ambivalenze. Essa lo è anche per la forza con cui ha saputo riproporre — nel secolo che si è chiuso — la *questione della felicità*. A permeare gli scritti di Walter Benjamin trasformandoli in un'avventura dell'intelletto e del cuore è proprio un lancinante desiderio di felicità: quella felicità dalla quale si sapeva escluso e che egli ha tuttavia continuamente rincorso nella sua esistenza di ebreo privo di una "patria" in cui potersi riconoscere, nella sua esistenza tutta giocata sul rischio, sulla provvisorietà e sullo sradicamento e sempre oltraggiata dalla sventura e dalla incompiutezza» (p. XIII). Tale prospettiva di ricerca consente di 'sopportare' le contraddizioni presenti nelle sue pagine e di coniugare, in una visione unitaria e coerente, tanto l'aspetto teologico che quello politico — ma qui la dualità si potrebbe estendere all'elemento comunicativo e a quello artistico, allo specifico

² «Il mio pensiero sta alla teologia come la carta assorbente all'inchiostro. Ne è completamente imbevuto» (*ivi*, p. 611).

e al multiculturale, al letterario e al sociologico, nella *unendliche Verdoppelung* del suo pensiero.

Schiavoni si è ritagliato alcune strategie di lettura preferenziali che costituiscono l'aspetto piú originale della sua analisi: gli anni di formazione, l'esperienza con Gustav Wyneken e l'attenzione alla pedagogia, le 'micronarrazioni', il collezionismo e l'interesse per i giocattoli, i suoi studi sul mito e su Bachofen come tentativo di strappare al fascismo un terreno culturale. «Evidente è», scrive l'A., «che, per certi versi, Bachofen viene a costituire per il saggista berlinese una sorta di proprio sosia nel passato, entro un fenomeno di autoproiezione (in quanto autore "mis en ban par la science officielle", GS, II/3, 967), configurandosi come un estroso "viaggiatore solitario" accostabile — *ante litteram* — al *flâneur*» (p. 288). Nell'approfondimento di tali aspetti Schiavoni attinge largamente alle posizioni di Furio Jesi, al quale, tra l'altro, è legato da una 'affinità elettiva' che rende questa parte del libro particolarmente stimolante.

L'A. ricostruisce anche i complessi rapporti intellettuali che hanno avuto un influsso determinante sullo sviluppo del pensiero di Benjamin: da quello, difficile, con Adorno e la Scuola di Francoforte all'amicizia con Gershom Scholem, dal legame con Asja Lacis al sodalizio con Bertolt Brecht (figure, queste ultime, che hanno svolto un ruolo centrale nella elaborazione della sua teoria del teatro e dell'arte). Il bilancio tracciato nel libro archivia, per così dire, questioni molto dibattute negli scorsi decenni e in parte le ridimensiona. La natura politica dell'opera benjaminiana viene ricondotta all'impostazione critico-culturale del suo pensiero, e la sua concezione della storia e del progresso è messa in relazione con la sua visione teologica. «Questa teologia», scrive ancora l'A., «non ha nulla in comune con le accezioni cristiano-cattoliche, ma risente dello sfondo dell'ebraismo eterodosso e non vuole essere estranea al significato secolarizzato marxiano (la "secolarizzazione del tempo messianico" attuata da Marx nell'immagine della "società senza classi")» (p. 377). Il tanto spesso citato saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* viene ricollocato all'interno del dibattito sulla funzione dell'arte e della letteratura: «I limiti piú evidenti di questo saggio, il fatto cioè che Benjamin resti legato all'utopia di una socializzazione degli strumenti percettivi e nutra una fiducia estrema nelle capacità innovative degli strumenti tecnologici, sono quelli che Benjamin condivide con molti movimenti degli anni Venti e Trenta, dal neoplasticismo al costruttivismo e al Bauhaus, e con personalità come il primo Lukács (per il quale il cinema può rendere poetica la macchina) o Bertolt Brecht, che nel 1927 — in un clima quasi di esaltazione impressionistica per le macchine — è convinto che "sarà l'uomo a modificarle", non loro a modificare lui. [...] *L'Opera d'arte benjaminiana* resta, in tal senso, la testimonianza delle illusioni di una generazione che ha mostrato nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa un'apertura che il gruppo della "Zeitschrift für Sozialforschung" non fu disposto ad accettare» (p. 277 s.).

La strategia di lettura di Schiavoni, se ridimensiona la questione della perdita dell'aura e della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, recupera le teorie benjaminiane sulle figure comunicative e sulla rivoluzione della produzione artistica nell'analisi della fotografia e del film, ma soprattutto nella teoria della produzione teatrale, di cui Benjamin sottolinea il valore politico e la funzione pedagogica. L'A. recupera anche l'aspetto specificamente letterario di una parte dei testi benjaminiani, analizzando, ad esempio, *Einbahnstraße*, in cui i motivi del *flâneur*, della memoria,

della metropoli e delle grandi trasformazioni del Moderno vengono sviluppati con un linguaggio e con una struttura narrativa dalle ambizioni letterarie. Il contributo piú originale del lavoro di Schiavoni consiste forse nell'aver attirato l'attenzione del lettore sulle conferenze radiofoniche per ragazzi, da lui definite — con un evidente gioco di parole — «micro-narrazioni»; si tratta di una trentina di interventi tenuti da Benjamin alle emittenti di Berlino e Francoforte, e rappresentano un esempio concreto del tentativo di saggiare le potenzialità del nuovo mezzo di comunicazione e di impiegarle per quegli intenti pedagogici cosí centrali per il critico berlinese. «E tuttavia», afferma Schiavoni, «pur con la semplicità della loro scrittura, esse appaiono tutt'altro che un prodotto di "scarto" e si direbbe che non sfigurino poi nemmeno troppo rispetto a riflessioni piú elaborate, rispetto ad esempio ai saggi sul surrealismo, sul *flâneur* e sulla Parigi di Baudelaire, su Kraus e su Kafka, apparsi negli stessi anni» (p. 183). Il percorso compiuto da Schiavoni all'interno del caleidoscopio benjaminiano persegue itinerari 'marginali', facendo proprio il metodo del critico berlinese: accenna alle strategie di lettura usuali, fornisce gli strumenti per ricostruirle e valutarne i risultati, ma preferisce, a sua volta, percorrere una via eccentrica — un *Umweg* — che privilegia il motivo dell'infanzia e recupera al suo interno la visione teologica.

È evidente che la scelta di privilegiare alcune strategie di attraversamento dell'opera benjaminiana, e di archiviare questioni ritenute superate, può lasciare perplessi i 'puristi' della teologia o i 'fondamentalisti' dell'avanguardia. Il particolare interesse di Schiavoni per la sperimentazione teatrale con fini pedagogici e per la radio relativizza l'importanza dell'immagine e dell'immaginario nella teoria benjaminiana. Cosí come il suo scetticismo nei confronti dell'ingenuo entusiasmo per la tecnica e l'«utopia di una socializzazione degli strumenti percettivi» fa passare in secondo piano le implicazioni tecnico-comunicative della 'perdita dell'aura' e la centralità della figura di Baudelaire nell'analisi della metropoli, delle 'forme' della modernità e del mutato ruolo dell'intellettuale. Ma il libro non va valutato per i singoli aspetti, bensí per la sua capacità di ricostruire nell'insieme un percorso intellettuale a tutto tondo. Il grande merito dello studio di Schiavoni consiste nell'aver fornito un *pendant* creativo (le micronarrazioni) alla tanto citata teoria dei nuovi *media*, e nell'aver dato ampio spazio a un lato 'oscuro' e ancora non sufficientemente esplorato del pensiero di Benjamin, e cioè il progetto — sia pure appena abbozzato — di delineare l'«uomo-nuovo» da un punto di vista antropologico. Particolarmente apprezzabile il tentativo di individuare un filo rosso che lega i vari scritti benjaminiani nel disperato intento di definire la ricerca della «felicità». Se il Moderno ha individuato sin dall'inizio nella materialità degli oggetti il 'luogo' in cui ricercarla, il pensiero di Benjamin è infatti un grandioso tentativo — forse incompiuto, forse fallimentare — di ridefinire una prospettiva di felicità nell'epoca moderna.

MAURO PONZI

COLLANE
DELL'ISTITUTO ITALIANO DI STUDI GERMANICI

ATTI

1. *Deutsche Klassik und Revolution*, a cura di Paolo Chiarini e Walter Dietze, Roma 1981, pp. 329 (esaurito/*vergriffen*).
2. *Il teatro nella Repubblica di Weimar*, a cura di Paolo Chiarini, Roma 1984, pp. 378, Euro 15,50.
3. *Musil, nostro contemporaneo*, a cura di Paolo Chiarini, Roma 1986, pp. 315, Euro 19,65.
4. *Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune*, a cura di Paolo Chiarini e Herbert Zeman, vol. I (1450-1796), Roma 1995, pp. XVI-656 con 24 tavv., Euro 72,30.
5. *Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune*, a cura di Paolo Chiarini e Herbert Zeman, vol. II (1796-1914), Roma 2003, pp. VIII-588 con 48 tavv., Euro 72,30.

STUDI E RICERCHE

1. Gennaro Sasso, *L'illusione della dialettica. Profilo di Carlo Antoni*, Roma 1982, pp. 232, Euro 12,90.
2. Bianca Maria Bornmann, *Motivo e metafora nell'opera di Kafka*, prefazione di Paolo Chiarini, Roma 1985, pp. 198, Euro 12,40.
3. Piergiuseppe Scardigli, *Goti e Longobardi. Studi di filologia germanica*, Roma 1987, pp. 329, Euro 20,65.
4. *Caleidoscopio benjaminiano*, a cura di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, Roma 1987, pp. 421 con 8 ill., Euro 25,80.
5. *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Paolo Chiarini con la collaborazione di Bernhard Arnold Kruse, vol. I, Roma 1998, pp. X-470, Euro 51,65.
6. *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Paolo Chiarini con la collaborazione di Bernhard Arnold Kruse, vol. II, Roma 2003, pp. VIII-604 con 1 tav., Euro 51,65.

STRUMENTI PER LO STUDIO DELLE LINGUE
E LETTERATURE GERMANICHE

1. Augusto Scaffidi Abbate, *Introduzione allo studio dell'antico tedesco e dei suoi documenti letterari*, edizione elaborata da Elda Morlicchio, prefazione di Federico Albano Leoni, Roma 1989, pp. 334, Euro 18,10.

TESTI E MATERIALI

1. *Gli autografi goethiani della raccolta Pollack*, a cura di Claus Riessner, Roma 1978, pp. 139 (esaurito/*vergriffen*).
2. *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca in Italia (1966-1973)*, a cura di Carmela di Gesù, Roma 1978, pp. 321 (esaurito/*vergriffen*).

POETI E PROSATORI TEDESCHI (presso le Edizioni dell'Ateneo)

1. Bertolt Brecht, *Vita di Edoardo II d'Inghilterra*, introduzione, testo critico, versione e nota filologica a cura di Paolo Chiarini, Roma 1962, pp. LII-264, edizione in brossura Euro 20,66, in tela Euro 25,82, in pelle Euro 41,31.
2. Georg Trakl, *Opere poetiche*, introduzione, testo e versione a cura di Ida Porena, Roma 1963, pp. XXXVI-340, edizione in tela Euro 30,99, in pelle Euro 41,31.
3. Johannes von Tepl, *Il villano di Boemia*, introduzione, testo e versione a cura di Luigi Quattrocchi, Roma 1965, pp. CLXII-120 (esaurito/*vergriffen*).
4. Arthur Schnitzler, *Anatol*, introduzione, testo e versione a cura di Paolo Chiarini, Roma 1967, pp. 364 (esaurito/*vergriffen*).
5. Theodor Storm, *Liriche*, introduzione di Luciano Zagari, testo e versione a cura di Clotilde Piacentini, Roma 1969, pp. CXII-180 con 16 tavv. (esaurito/*vergriffen*).
6. Arthur Schnitzler, *Novelle*, introduzione, scelta e versione a cura di Giuseppe Farese, 2 voll., Roma 1985, pp. 565 con 6 tavv., edizione in brossura Euro 20,66.
7. Georg Heym, *Il ladro. Novelle*, introduzione di Paolo Chiarini, versione di Andrea Schanzer, Roma 1982, pp. 215, edizione in tela Euro 20,66.

I volumi possono essere richiesti presso la "Herder Editrice e Libreria", Roma.
Die Bände können bei "Herder Editrice e Libreria", Rom angefordert werden.

FUORI COLLANA (presso altri editori)

- Ernst Jünger. *Un convegno internazionale*, a cura di Paolo Chiarini, Shakespeare & Company, Napoli 1987, pp. VI-225 (esaurito/*vergriffen*).
- *Bausteine zu einem neuen Goethe*, herausgegeben von Paolo Chiarini, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1987, pp. 185 (esaurito/*vergriffen*).
- «*Immer dicht vor dem Sturze...*». *Zum Werk Robert Walsers*, herausgegeben von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1987, pp. 347 (esaurito/*vergriffen*).
- *Goethe a Roma. Disegni e acquerelli da Weimar*, a cura di Paolo Chiarini, Artemide Edizioni, Roma 1988, pp. 207, Euro 20,66.
- *Goethe in Sicilia. Disegni e acquerelli da Weimar*, a cura di Paolo Chiarini, Artemide Edizioni, Roma 1992, pp. 302, Euro 30,99.
- *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, a cura di Paolo Chiarini, Artemide Edizioni, Roma 1994, pp. 352, Euro 51,65.

Hanno collaborato

FLAVIA ARZENI

Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Roma I
Facoltà di Scienze Umanistiche - Gruppo di Lingue e Letterature Germaniche
I-00161 Roma - via Carlo Fea, 2 (Villa Mirafiori)

BRUNO BERNI

Istituto Italiano di Studi Germanici
I-00153 Roma - via Calandrelli, 25

EMILIA DI ROCCO

Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Roma I
Dipartimento di Anglistica
I-00161 Roma - via Carlo Fea, 2 - Villa Mirafiori

REINHOLD GRIMM

USA - Riverside, CA 92506 - 6315 Glen Aire Avenue

ANNA MARIA LOSSI

Università degli Studi di Pisa
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Filosofia
I-56126 Pisa - piazza Torricelli, 3/A

JAN HENDRIK METER

I-00041 Albano (RM) - via Vivaldi, 24

NORBERT MILLER

Technische Universität Berlin
Institut für Deutsche Philologie, Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaften
D-10623 Berlin - Straße des 17. Juni, 135

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

MAURO PONZI

Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Roma I
Facoltà di Scienze Umanistiche - Gruppo di Lingue e Letterature Germaniche
I-00161 Roma - via Carlo Fea, 2 - Villa Mirafiori

KOEN VANHAEGENDOREN

Universität Thessalien

Institut für Geschichte, Archäologie und Sozialanthropologie

GR-38221 Volos – Filellinon Argonauton

MARGHERITA VERSARI

Università degli Studi di Bologna

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne

I-40124 Bologna – via Cartoleria, 5