

# studi germanici

(nuova serie) Anno XLV, 2, 2007

- 109. [Faint text]
- 110. [Faint text]
- 111. [Faint text]
- 112. [Faint text]
- 113. [Faint text]
- 114. [Faint text]
- 115. [Faint text]
- 116. [Faint text]
- 117. [Faint text]
- 118. [Faint text]
- 119. [Faint text]
- 120. [Faint text]
- 121. [Faint text]
- 122. [Faint text]
- 123. [Faint text]
- 124. [Faint text]
- 125. [Faint text]
- 126. [Faint text]
- 127. [Faint text]
- 128. [Faint text]
- 129. [Faint text]
- 130. [Faint text]
- 131. [Faint text]
- 132. [Faint text]
- 133. [Faint text]
- 134. [Faint text]
- 135. [Faint text]
- 136. [Faint text]
- 137. [Faint text]
- 138. [Faint text]
- 139. [Faint text]
- 140. [Faint text]
- 141. [Faint text]
- 142. [Faint text]
- 143. [Faint text]
- 144. [Faint text]
- 145. [Faint text]
- 146. [Faint text]
- 147. [Faint text]
- 148. [Faint text]
- 149. [Faint text]
- 150. [Faint text]



Studi Germanici

(nuova serie) Anno XLV, 2000



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.

- 199 WALTER HINDERER, *Der schöne Traum der Freiheit: Despotie und Menschlichkeit in Schillers Don Karlos-Drama und Verdis Oper*
- 213 GRAZIA PULVIRENTI, *L'arte della visione*
- 243 MAHMOUD AL-ALI, *Die Flucht vor der Wirklichkeit im literarischen Werk "Die Koralle" von Georg Kaiser*
- 259 MARA QUARANTOTTO, *René Schickele. Un'identità franco-tedesca fra Alsazia ed Europa*
- 279 REINHOLD GRIMM, *Prosagedichte? Zu Wegen und Abwegen jüngster deutscher Lyrik*

### note - rassegne - profili

- 289 DIETER ARENDT, *Goethe: Homunculus - der Geist "in der Flasche" oder: Ein mephistophelisches Märchen*
- 301 EMILIA FIANDRA, *Se la moda è ancora scuola. Su una recente pubblicazione di Hannelore Schläffer e i "Fashion Studies"*

### recensioni

- 311 MARIA LUISA ROLI, *Arte e scienza nella scrittura visuale di Stifter* (EMILIA FIANDRA)
- 315 *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation*, Bd. I: *Einführung und Wiener Moderne. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus*, hrsg. von Thomas Anz und Oliver Pfohlmann (GIULIA A. DISANTO)
- 320 KARL KRAUS - FRANK WEDEKIND, *Briefwechsel 1903 bis 1917*, mit einer Einführung, hrsg. und kommentiert von Mirko Nottscheid (GIANNI BERTOCCHINI)
- 325 GIANCARLO LACCHIN, *Stefan George e l'antichità. Lineamenti di una filosofia dell'arte* (MAURIZIO PIRRO)
- 328 MANFRED BELLER, *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hrsg. von Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni (NICOLETTA DACREMA)
- 333 *Collane dell'Istituto Italiano di Studi Germanici*

# DER SCHÖNE TRAUM DER FREIHEIT: DESPOTIE UND MENSCHLICHKEIT IN SCHILLERS DON KARLOS-DRAMA UND VERDIS OPER

von WALTER HINDERER

In einer bekannten Novelle versucht ein junger Künstler seinen eher unmusischen Freund für ein dramatisches Gedicht zu begeistern, das angeblich «über alle Begriffe» geht<sup>1</sup>. Er weist dabei besonders auf eine Stelle hin, in der Schiller die Trauer von König Philipp über den Verrat Marquis Posas aus der Perspektive des Hofes vorführt. Graf Lerma stürzt blaß wie eine Leiche aus dem Kabinett und der Autor stanz, «zerstückelt auf fünf, sechs Stimmen», ein bewegendes psychisches Stenogramm in die Szene, in der selbst die Sprache der Höflinge zu zerbrechen scheint und die Stichworte sich jagen, bis schließlich Graf Lerma die bestürzende Auskunft gibt: «Der König hat geweint». Thomas Mann hat noch in seinem *Versuch über Schiller* (1955) daran erinnert und beteuert: «“Don Carlos”, — wie könnte ich je die erste Sprachbegeisterung meiner fünfzehn Jahre vergessen, die an dem stolzen Gedicht sich entzündete!»<sup>2</sup>. Gegen alle voreilige Kritik, wie sie Nietzsches leichtfertiges Etikett vom «Moral-Trompeter von Säckingen» signalisiert<sup>3</sup>, schickt er die bewundernde Feststellung: «Das ist ein Dichter, der das Auge zu feuchten vermag, während er zugleich das Herz erbittert gegen das Unmenschliche»<sup>4</sup>.

In der Tat: bei Schiller gilt die Träne als Zeichen der Menschlichkeit. Als Don Karlos in II, 2 in einer emotionalen Aufwallung an die Liebe seines despotischen Vaters appelliert und dabei das «Auge feuchtet», rügt ihn Philipp voller Verachtung dergestalt: «Vollends Thränen? / Unwürd'ger Anblick! — Geh aus meinen Augen» (V. 1069)<sup>5</sup>. Doch der

<sup>1</sup> TH. MANN, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1963, S. 218.

<sup>2</sup> TH. MANN, *Reden und Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1960, S. 892.

<sup>3</sup> *Nietzsches Werke in drei Bänden*, hrsg. von K. Schlechta, Bd. 2, München 1960<sup>2</sup>, S. 991.

<sup>4</sup> MANN (wie Anm. 2).

<sup>5</sup> Die Zitate aus *Don-Karlos* (Letzte Ausgabe 1805) und aus *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (Erstausgabe 1783) stammen aus dem 7. Band, Teil I (Weimar 1974) und aus dem 4. Band (Weimar 1983) von *Schillers Werke*, "Nationalausgabe", begründet von J. Petersen [...], zuletzt fortgeführt und herausgegeben von N. Oellers und S. Seidel.

melancholische Prinz belehrt seinen Vater, wie sich zeigen wird, durchaus weitsichtig:

[...] Die ewige  
 Beglaubigung der Menschheit sind ja Thränen,  
 Sein Aug' ist trocken, ihn gebar kein Weib —  
 O, zwingen Sie die nie benetzten Augen  
 Noch zeitig Thränen einzulernen, sonst,  
 Sonst möchten Sie's in einer harten Stunde  
 Noch nachzuholen haben.

(V. 1079-1085)

Dieser Lernprozeß tritt ein, als Philipp nach einem unabhängigen Menschen sucht und ihn in dem Jugendfreund seines Sohnes, Marquis Posa, zu finden glaubt. Er bewundert nicht nur die Unabhängigkeit des Freiheitsideologen, sondern faßt eine echte Zuneigung zu ihm. Posa wäre zweifelsohne der Sohn gewesen, den sich Philipp an seiner Seite gewünscht hätte. Sein Verlust verwandelt den eiskalten Despoten in einen leidenden Menschen, der um Posa, der immerhin sein Vertrauen mißbraucht hatte, trauert wie Wallenstein um Max Piccolomini. In Gegenwart der intriganten militanten konservativen politischen Partei, hier repräsentiert durch Alba und Domingo, bekennt der König dergestalt ungeschützt seine Neigung zu Posa (V, 9):

Ich hab' ihn lieb gehabt, sehr lieb. Er war  
 Mir theuer wie ein Sohn. In diesem Jüngling  
 Ging mir ein neuer, schön'rer Morgen auf.  
 Wer weiß, was ich ihm aufbehalten! Er  
 War meine erste Liebe. Ganz Europa  
 Verfluche mich! Europa mag mir fluchen.  
 Von diesem hab' ich Dank verdient.

(V. 5050-5056)

Posa war für ihn der Repräsentant der Menschheit, der einzige freie Mann, der aufstand «in diesem ganzen Jahrhundert». Doch ebenso überraschend wie die Trauerarbeit erfolgt der Umschlag und kehrt der Wille zur despotischen Macht zurück. Philipp will seinen Lebensabend nützen, auf daß nach ihm, wie er programmatisch verkündet, «kein Pflanzler mehr in zehen Menschenaltern / Auf dieser Brandstatt ärnten soll» (V. 5085 f.). Da Posa der Meinung des Königs zufolge, ihn, Philipp, der Menschheit, diesem Götzen zum Opfer brachte, so will er nun die Menschheit dafür büßen lassen, und er übergibt schließlich selbst seinen Sohn «kalt und stille», wie die Regieanweisung lautet, der Inquisition (V, letzter Auftritt).

Liebe und Freundschaft als Bedingungen der Möglichkeit der humanen Totalitätsidee, wie sie seit Herder und Wieland immer wieder aufs neue propagiert wurde, haben beim jungen Schiller sowohl eine anthropologisch-psychologische als auch eine politische Bedeutung. In den *Philosophischen Briefen* bezeichnet er die Liebe als Leiter, «worauf wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit», als den «allmächtigen Magnet in der Geisterwelt»<sup>6</sup>. Liebe und Haß, Altruismus und Egoismus scheiden Schiller zufolge «die Menschheit in zwei höchstunähnliche Geschlechter, deren Grenzen *nie* ineinanderfließen. Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaats, Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung»<sup>7</sup>.

Egoismus und Herrschaft schaffen in Schillers Jugenddramen nur das Negative: es sind zerstörerische, vernichtende, aber keine schöpferischen Kräfte. Der egoistische Despot ist nicht nur einsam und ohne Tränen, sondern auch empfindungslos. Leonore bezeichnet deshalb in der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* die Fürsten als «mißrathene Projekte der wollenden und nicht könnenden Natur», als das Böse im Wertsystem der Politik (IV, 14). Das Ziel der neuen politischen Ordnung, nämlich «Freiheit zu geben durch Freiheit», ließ sich zwei Jahre vor der Französischen Revolution nur im Vorschein des Ästhetischen andeuten im ebenso fiktionalen wie anachronistischen Vorgriff auf Marquis Posas Utopie vom schönen Traum der Freiheit, in dem Bürgerglück «versöhnt mit Fürstengröße» (III, 10, V. 3151 f.) wandelt und Menschenglück aus der Fürsten "Füllhorn" strömt. Doch auch später, als nach Schillers Ansicht das Terrorregime der Revolutionäre in Frankreich den historisch günstigen Moment für eine «liberale Regierung der Vernunft» versäumt hat, betont er den notwendigen Zusammenhang anthropologischer Voraussetzungen für eine Verfassung der Freiheit. Am 13. Juli 1793 schrieb er beispielsweise, «daß derjenige noch nicht reif ist zur *bürgerlichen* Freiheit, dem noch so viel zur *menschlichen* fehlt»<sup>8</sup>. Allerdings gehört dies bereits zu den Grundüberzeugungen Posas, der in seinem berühmten Entwurf eines sanfteren menschlicheren Jahrhunderts den König er-

<sup>6</sup> Schillers Werke, "Nationalausgabe", Bd. 20 = *Philosophische Schriften. Erster Teil*, Weimar 1962, S. 124.

<sup>7</sup> *Ebd.*, S. 123.

<sup>8</sup> FR. SCHILLER, *Briefe. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von F. Jonas, Bd. 3, Stuttgart-Leipzig-Berlin-Wien 1892-1896, S. 333.

mahnt, endlich die unnatürliche Selbstvergötterung aufzugeben und ein «Muster Des Ewigen und Wahren» (V. 3206 f.) zu werden.

Posa ist Menschenkenner genug, um nicht zu bemerken, daß seine Repliken nicht ohne Wirkung bleiben und er verstärkt noch den rhetorischen Einsatz seines Plädoyers, indem er nicht nur Gedankenfreiheit fordert, sondern auch die Wiederherstellung des «verlorenen Adel[s]» der Menschheit (V. 3240 f.). Des Königs bisherige Bemühungen, «für die Ewigkeit zu pflanzen», interpretiert Posa wagemutig als Todesaktionen und er wertet sie dergestalt ab: «Ein so erzwungnes Werk / Wird seines Schöpfers Geist nicht überdauern» (V. 3180 f.). Als Philipp, in Posas Anblick verloren, wie die Regieanweisung festhält, dem politischen Schwärmer verspricht, daß er unter seinen «Augen / Fortfahren» dürfe, «Mensch zu sein», klärt der Marquis sofort das Mißverständnis auf. Nicht seine Sache wolle er führen, sondern die seiner Mitbürger, also aller Untertanen. Wenn auch der König hier Posa «mit gemildertem Ernst» belehrt, daß dieser anders denken werde, würde er den «Menschen erst» kennen wie er, Philipp. Wie diese Menschenkenntnis in Wirklichkeit aussehen soll, daran wird der 90jährige blinde Kardinal Großinquisitor seinen grauen Schüler in der vorletzten Szene erinnern (V, 10) und *a tergo* das Böse im politischen Wertsystem dieser Herrschaft dergestalt artikulieren:

Wozu Menschen? Menschen sind  
Für Sie nur Zahlen, weiter nichts. Muß ich  
Die Elemente der Monarchenkunst  
Mit meinem grauen Schüler überhören?  
Der Erde Gott verlange zu bedürfen,  
Was ihm verweigert werden kann — Wenn Sie  
Um Mitgefühl wimmern, haben Sie  
Der Welt nicht Ihres gleichen zugestanden?  
Und welche Rechte, möcht' ich wissen, haben  
Sie aufzuweisen über Ihres gleichen?

(V. 5226-5234)

Die menschenverachtende Ideologie des Großinquisitors verweist auf jene «verwüstete Schöpfung», auf die «Ruhe eines Kirchhofs», die Schiller anthropologisch mit dem Haß und dem Egoismus totalitärer Herrschaft verbindet. Kein Wunder, daß er nach seinen eigenen Worten «in der Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit» rächen «und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger» stellen will<sup>9</sup>. In

<sup>9</sup> Brief Schillers an Reinwald vom 14. April 1783, *ebd.*, Bd. 1, S. 115.

der Tat gehört der Auftritt des blinden Großinquisitors zu den eindrucksvollsten Szenen sowohl von Schillers dramatischem Gedicht als auch von Verdis Oper. Obwohl der Komponist aus verständlichen Gründen auf die zitierte Replik des Großinquisitors verzichtet, gestaltet er mit seiner genialen musikalischen Affektregie diese Szene, die Verdi bezeichnenderweise auf die bewegende Arie Philipps (IV, 1) folgen läßt, zu einem mindestens ebenso erschütternden Alptraum.

Die radikale Replik des Großinquisitors steht im direkten Gegensatz zum positiven Konzept der Freiheit und der Menschheitsidee Marquis Posas. Bereits in der ersten Szene des Dramas enthüllt Schiller die Vorgänge eines politischen Machtkampfes zwischen der menschenfeindlichen Partei der traditionellen Herrschaft und den Aposteln menschlicher Vernunft und Freiheit, zu denen neben Karlos und Posa eben auch die Königin gehört. Man erfährt von Intrigen, Verleumdungen und geheimen Überwachungen. Der Beichtvater des Königs, Domingo, und Herzog Alba wollen die Neuerer, Karlos und Elisabeth, unschädlich machen. Sie nähren außerdem die nicht gerade überzeugend motivierte Leidenschaft des Königs für Prinzessin Eboli, um mit dieser «Bundsverwandtinn» (II, 10, V. 2067) die politisch verdächtige Königin aus dem Feld zu räumen. Domingo überschätzt bei seinen Überlegungen allerdings die politischen Energien des Königssohnes. Der «kühne Riesegeist», der angeblich ihrer «Staatskunst Linien» zu durchreißen droht (V. 2033 f.), ist eben nicht Don Karlos, sondern Marquis Posa, der zum gefährlichsten politischen Gegenspieler von Alba und Domingo wird, was der Inquisition, die als eine Art Überdiktatur über dem weltlichen Despoten schwebt, nicht verborgen bleibt.

Daß sich Menschenliebe und Herrschsucht ausschließen, hat Schiller früh theoretisch und dramatisch beschrieben und dargestellt. In der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* brachte beispielsweise Leonore, die Frau des Protagonisten, den Sachverhalt auf diesen pointierten Nenner: «Liebe hat Thränen und kann Thränen verstehen; Herrschsucht hat eherne Augen, worinn ewig nie die Empfindung perlt [...] Herrschsucht zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus» (IV, 14). Obwohl in *Don Karlos* die Inthronisierung der neuen Philosophie vom Menschen scheitert und am Ende Destruktion und das rasselnde Kettenhaus der Inquisition zu herrschen scheinen, stanzen Liebe und Freundschaft und ihr Einsatz für den höheren Zweck ein hoffnungsvolles Gegenkonzept in die Szene, einen dramatischen Appell gegen die repressive Welt totalitärer Herrschaft von Staat und Kirche. Nicht von ungefähr ist die «heitere menschliche Philosophie» als Wille und Vorstellung



Schiller zufolge eine «Geburt der Freundschaft»<sup>10</sup>. Unter beiden Freunden, Karlos und Posa, bildete sich «ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist»<sup>11</sup>. Die Freundschaft, so weiß es der achte *Brief über Don Karlos*, bringt «die erste Blüte» im Wesen des Prinzen hervor, ist seine *erste Liebe*, wie auch dessen Erinnerung an die episodisch überlieferte Selbstopferung für Posa in ihrer Knabenzeit nahelegt. In der Freundschaft drängt Schiller in der Tat, wie er im vierten *Brief über Don Karlos* näher begründet, eine «alles umfassende Philanthropie, in einen einzigen Feuerstrahl» zusammen<sup>12</sup>. Im Drama lebt bereits nach dem ersten Zusammentreffen von Karlos und Posa der jugendliche Freundschaftsbund wieder auf, obgleich Posa sowohl die Liebes- als auch die Freundschaftsgefühle für den höheren Zweck der Menschheitsidee einsetzen will. Eine Zeitlang sieht es sogar aus, als bilde sich Posa ein, er könne sein Ziel schneller über König Philipp erreichen als über seinen Freund Karlos, den außerdem mehr seine Leidenschaft zu seiner Stiefmutter als das politische Schicksal Flanderns zu beschäftigen scheint.

Wie dem auch sei: Liebe und Freundschaft bezeichnet Schiller im achten *Brief über Don Karlos* als die «sogenannte Einheit des Stücks» und er führt aus: «Von jener handeln die drei ersten Akte, von dieser die zwei übrigen, aber keine von beiden beschäftigt das Ganze. Die Freundschaft opfert sich auf, und die Liebe wird aufgeopfert; aber weder diese noch jene ist es, der dieses Opfer von der andern gebracht wird»<sup>13</sup>. Es muß also, so argumentiert Schiller, «noch etwas Drittes vorhanden sein, das verschieden ist von Freundschaft und Liebe, für welches beide gewirkt haben und welchem beide aufgeopfert worden». Was ist nun dieses Dritte? Schiller bezeichnet es als einen «Lieblingsgegenstand» seines Jahrzehnts, nämlich die «Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität, [...] die höchstmögliche Freiheit der *Individuen* bei des Staats höchster Blüte, kurz, [...] den vollendetsten Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben liegt»<sup>14</sup>.

Den Repräsentanten eines Zukunftsmodells, das zwei Jahre vor der Französischen Revolution eine aufgeklärte, humane Regierung und

<sup>10</sup> Achter *Brief über Don Karlos*, in FR. SCHILLER, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, hrsg. von P.-A. Alt u.a., München 2004, S. 252.

<sup>11</sup> *Ebd.*, S. 253.

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 241.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 251.

<sup>14</sup> *Ebd.*

Gesellschaft idealisch gegen das menschenfeindliche System Philipps und der Kirche stellte, versah Schiller mit einem mehrschichtigen Charakter. Der König nennt Posa zwar in dem zentralen Dialog, in dem sich Philipp von seinem Gesprächspartner durchaus beeindruckt zeigt, nichtsdestoweniger einen sonderbaren Schwärmer (III, 10, V. 3215), aber er bezeichnet ihn dann auch wieder als einen Menschenkenner. Mit anderen Worten: trotz seiner idealistischen Vorstellungen, die Posa mit Enthusiasmus vorträgt, scheint er offensichtlich nach der Meinung des Königs auch Eigenschaften zu besitzen, wie sie beispielsweise der Jesuit Balthasar Gracián, der immerhin zwei Schriften 1642 dem Infanten Don Karlos gewidmet hatte, in seinem Fürstenspiegel *El Político* (1640) vom *homo politicus* gefordert hatte, nämlich Menschenkenntnis, Realitätssinn, rhetorische und psychologische Qualitäten und Begabung fürs Rollenspiel.

Schon unter diesem Aspekt wird es verständlich, daß König Philipp in Schillers Drama sich auf Anhieb für Marquis Posa interessiert, während er seinen Sohn in II, 2 als Träumer abtut, als einen Kranken, der «guter Pflege» und des Arztes bedürfe, als unreifen Jüngling. Don Karlos ist wahrscheinlich der passivste Jugendheld Schillers, bei dem in der Tat der Liebeskummer eine Persönlichkeitsveränderung bewirkt zu haben scheint, wie Posa auch sofort bei ihrer Wiederbegegnung feststellt. Die Liebe zu seiner Stiefmutter hatte er dergestalt verabsolutiert, daß er alle früheren ehrgeizigen politischen Pläne, an die ihn Posa dann auch sofort erinnert, verdrängt. Kein Wunder, daß in Schillers dramatischem Gedicht trotz der positiven Veränderung von Karlos am Schluß des Stücks der Hauptakzent auf den Charakteren Posas und Philipps liegt. Sie bestimmen zeitweise die dramatische Handlung, wenn sich auch am Ende enthüllt, daß sie ebenfalls nur Rollen in einem politischen Spiel sind, das im Grunde von der allmächtigen Kirche dirigiert wird. Bemerkenswerterweise hat Schiller sogar in seiner Vorrede zum Teilabdruck seines *Don Karlos* in seiner Zeitschrift «Rheinische Thalia» (1785 und 1786) programmatisch festgestellt: «Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es — wie mich deucht — durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem gibt, ruht vielleicht das ganze Gewicht der Tragödie»<sup>15</sup>.

Giuseppe Verdi scheint das ähnlich gesehen zu haben, denn nicht von ungefähr komponierte er für König Philipp eine seiner ergreifendsten Arien, die Schillers Portrait noch vertieft. Es kann keine Frage sein,

<sup>15</sup> In *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller "Don Carlos"*, hrsg. von K. Pörnbacher, Stuttgart 1976, S. 142.

daß trotz der übergeordneten Instanz der Inquisition bei Schiller und Verdi der König zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung wird. In der Person Philipps laufen die Fäden vom Liebes-, Familien- und Staatsdrama zusammen. Verwandelt sich der angeblich gefühlskalte egoistische Monarch, motiviert zunächst durch die Eifersucht, dann durch seine Trauer um den Marquis, in einen empfindsamen Menschen, so entwickelt sich der offensichtliche politische Idealist und Altruist Posa zu einem exzessiven Rollenspieler und Manipulator. Damit gelingt Schiller eine scharfsinnige Kritik am dogmatischen Idealismus, die er pointiert im elften *Brief über Don Karlos* dergestalt zusammenfaßt: «Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjekts willen handelt»<sup>16</sup>. Wie Schillers Räuber Moor und Fiesco ist auch Posa nicht frei vom Durst nach Erhabenheit, nach Größe und Selbstbewunderung, was sogar an einer Stelle die Königin notiert (IV, 21, V. 4384-4390). Der Idealist macht sich in seiner Handlungsweise gerade jener Übergriffe schuldig, die er den menschenverachtenden Machtpolitikern anlastet und die zur sträflichen «*Gewalttätigkeit* gegen fremde Freiheit» führen. Nicht von ungefähr fordert Schiller nach den Erfahrungen der Französischen Revolution im vierten *Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen* vom Staatskünstler, daß dieser «nicht bloß subjektiv, und für einen täuschenden Effekt in den Sinnen, sondern objektiv und für das innre Wesen» die «Eigenthümlichkeit und Persönlichkeit» seines Gegenstandes schonen soll<sup>17</sup>.

In seinem Stück *Don Karlos* projiziert Schiller zweifelsohne seine politischen Hoffnungen einer bürgerlichen Emanzipation ebenso in die vorrevolutionäre Atmosphäre des 18. Jahrhunderts wie auf Ereignisse des 17. Jahrhunderts, wobei er bewußt Fiktion und Geschichte vermischt. Auch seine wichtigste Quelle war bekanntlich eine mehr oder weniger historische Novelle, *Histoire de Dom Karlos*, des Abbé de St. Réal, der Schiller viele Einzelheiten entnahm, aber je nach Bedarf umformte und veränderte, um seine Philosophie der Freiheit mit ästhetischen Mitteln darstellen zu können. Eben diese Philosophie dürfte es neben der literarischen Qualität des Dramas gewesen sein, daß Schiller früh zu einem Lieblingsautor Verdis wurde, obwohl er die Werke des Deutschen nur in Übersetzungen lesen konnte. Gerade in der «angespannten politischen Situation im italienischen Risorgimento, auf die Verdi», wie Tino

<sup>16</sup> Elfter *Brief über Don Karlos*, in SCHILLER (wie Anm. 10), S. 259.

<sup>17</sup> *Schillers Werke* (wie Anm. 6), S. 317.

Drenger anmerkt, «emotional und ästhetisch reagierte», wurden für ihn diese Freiheitsideale zu einem zentralen Anliegen<sup>18</sup>. Nicht von ungefähr legte Verdi auch besonderen Wert auf die adäquate musikalische Umsetzung der entscheidenden politischen Szenen mit Marquis Posa und König Philipp und dem Großinquisitor. Die erste Szene bezeichnet er sogar in einem Brief vom 28. September 1882 als «die schwierigste und heikelste». Man kann nur bewundern, wie es Verdi gelang, durch die musikalische Hervorhebung einzelner Worte («parola scenica») die ebenso dramatischen wie politischen Inhalte von Schillers Dialogen hörbar und erlebbar zu machen<sup>19</sup>.

Mag auch in der Oper «der direkt präsentierte, melodische Ausdruck das bevorzugte Mittel der Darbietung» sein, wie Leo Karl Gerhartz ausführt<sup>20</sup>, und die «gegensätzlichen Beziehungen von Wort und Ton zur Szene [...] neben inhaltlichen auch technisch-strukturelle Aspekte» haben, so hat andererseits kein Komponist, Richard Wagner ausgenommen, «die enge Bindung der Oper an das Theater so bewußt erkannt» wie eben Giuseppe Verdi<sup>21</sup>. Deshalb läßt sich durch einen Textvergleich auch zeigen, daß es Verdi bei den erwähnten Schlüsselszenen «weniger auf die Musik als auf den dramatischen Inhalt ankam»<sup>22</sup>. So wie Schiller mit *Don Karlos*, zum Teil angeregt durch die mündlichen und schriftlichen Hinweise Christoph Martin Wielands (vornehmlich die *Briefe an einen jungen Dichter*, 1782-1784), sich von seiner Jugendproduktion verabschiedete und neue Möglichkeiten ästhetischer Gestaltung entdeckte, so findet Verdi mit seiner Oper *Don Carlos* fast gleichzeitig wie Wagner zu einer neuartigen Musikdramaturgie, auf die nicht von ungefähr Georges Bizet bei der Uraufführung am 11. März 1867 negativ reagiert hat: «Verdi ist nicht mehr italienisch; er will den Wagner spielen»<sup>23</sup>. Dieter Borchmeyer machte in der Tat in einem relevanten Beitrag zum Thema deutlich, wie Verdi in der musikalischen Umsetzung der zentralen Szenen mit «dialogisch-diskursiven Elementen», sei es

<sup>18</sup> T. DRENGER, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern*, Eisenach 1996, S. 257.

<sup>19</sup> Vgl. dazu allgemein C. DAHLHAUS, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg 1983, S. 243 ff.

<sup>20</sup> L.K. GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin 1968, S. 301 f.

<sup>21</sup> *Ebd.*, S. 325.

<sup>22</sup> Vgl. DRENGER (wie Anm. 18), S. 259 f.

<sup>23</sup> Zitiert in der Einleitung von D. HOLLAND zu G. VERDI, *Don Carlos*, Stuttgart 1982, S. 4.

Posas (Rodrigo) Auftritt mit dem König oder die Abrechnung des Großinquisitors mit seinem ehemaligen Schüler Philipp, «die Grenzen der herkömmlichen Affektdramaturgie» überschreitet und «— vom Komponisten ungeahnt — in die Nähe des Musikdramas Wagnerscher Prägung» rückt<sup>24</sup>.

Giuseppe Verdis Oper war in der Tat eine Art Gegenentwurf zur "Grand Opéra" im Stile Meyerbeers. Sie bot weder den erwarteten kulinarischen Stimmenprunk noch einen amüsanten Melodienreigen, vielmehr eine komplexe charakterisierende Tonsprache. Um so erstaunlicher ist es, daß es Verdi in Paris immerhin auf mehrere Aufführungen gebracht hat und seine Oper beispielsweise von Théophile Gautier folgendermaßen einsichtig beurteilt wurde:

Bei der ersten Aufführung hat die Musik des "Don Carlos" das Publikum mehr überrascht als bezaubert: Die beherrschende Kraft, die den Untergrund von Verdis Genie bildet, erscheint hier in ihrer mächtigen Einfachheit, aber unterstützt durch eine außergewöhnliche Entfaltung der harmonischen Mittel, ausgesuchter Klangwirkungen und neuer melodischer Formen<sup>25</sup>.

Vier Jahre nach der Uraufführung distanziert sich Verdi deutlich von dem kulinarischen Musikgeschmack seiner Zeit in einem Brief an seinen Freund Cesare de Sanctis: «Es ist eine lange Oper, das ist wahr. Aber sie muß so sein. Es handelt sich nicht darum, mit Stimmen zu prunken, noch Zeit zu lassen, die Beine einer Ballerina zu zeigen»<sup>26</sup>.

Andererseits war der Vorwurf zum Libretto schließlich ein langes Drama, dessen Ideengehalt Verdi, wie ich im Gegensatz zu manchen Interpreten behaupten möchte, bei der Übertragung in seine palettenreiche Tonsprache bewahren wollte, was selbstverständlich keineswegs bedeutete, daß er nicht auch einschneidende gattungsbedingte Veränderungen, Kürzungen und Auslassungen vornahm. Zog sich die Arbeit Schillers schon über gut vier Jahre hin und erfuhr sie mehrere Revisionen, so benötigte Verdi — nicht zuletzt auch wegen der wechselnden Librettisten — sogar zwanzig Jahre und sieben Fassungen, um den musikalischen Anforderungen der literarischen Vorlage gerecht zu werden. Mochten auch manche Kürzungen, wie Ursula Günther erläutert, aus

<sup>24</sup> D. BORCHMEYER, *Schiller und Verdi oder die Geburt des Dramas aus dem Geiste der Oper*, in *Verdi und die deutsche Literatur*, hrsg. von D. Goldin Folena und W. Osthoff, Laaber 2002, S. 21-37 (hier S. 26).

<sup>25</sup> Zitiert in der Einleitung von HOLLAND (wie Anm. 23), S. 4.

<sup>26</sup> Zitiert nach U. GÜNTHER, *Die vollständige Ausgabe des Don Carlos von Giuseppe Verdi*, Milano 1974, S. 23.

Rücksichtnahme auf den Geschmack der Zeit, «auf die höfischen Sitten und auf die bürgerliche Moral»<sup>27</sup>, erfolgt sein, viele der Ergänzungen und Auslassungen scheinen mir auch durch medienpezifische Überlegungen motiviert zu sein. Die Intrigen Albas und Domingos einschließlich der Indienstnahme der Prinzessin Eboli für die militante repressive Partei wären beispielsweise nicht nur für das Opernpublikum zu kompliziert geworden, sie wären auch musikalisch kaum adäquat umzusetzen gewesen. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, daß das französische Original und die maßgebliche Fassung der Oper als ersten Akt eine Art Vorspiel enthielt, welches auf geradezu romantische Weise ein Liebesgeständnis zwischen Elisabeth von Valois und dem Infanten vorführt. Dieses Vorspiel fehlt bei Schiller, der den melancholisch-depressiven Zustand des Prinzen in der Exposition signalisiert und die Motive dafür dann schrittweise nachholt. Leo Karl Gerhartz führt solche Entscheidungen auf den «Unterschied zwischen der sprachlich-analytischen Expositionsmethode des Dramas auf der einen und dem musikalisch präsentierten Introduktionsverfahren der Oper auf der anderen Seite»<sup>28</sup> zurück. Mit anderen Worten: die Oper tendiert schon gattungsmäßig dazu, «auch die Vorgeschichte zu einem Teil des unmittelbar vorgestellten anschaulichen Bühnenspiels zu machen»<sup>29</sup>.

Carl Dahlhaus argumentiert in diesem Zusammenhang gerade umgekehrt. Für ihn ist die Oper ein Drama der absoluten Gegenwart; deshalb erscheint aus seiner Perspektive «die Vorgeschichte als lästige Erläuterung der szenischen Vorgänge, die rasch abgetan werden sollte»<sup>30</sup>. Das mag aber eher für das Drama als für die Oper zutreffen, obwohl auch der Dramatiker sein Geschäft primär in der Vergegenwärtigung des Vergangenen sieht. Wenn jedoch Gerhartz behauptet, daß die Oper nicht komprimiert, sondern ausbreitet, so läßt sich das durch einen Vergleich von Schillers *Don Karlos* mit dem Libretto Verdis (wobei es nicht einmal darauf ankommt, welche der Fassungen man heranzieht) leicht widerlegen. Ursula Günther hat in ihrer zweisprachigen *Vollständigen Ausgabe des Don Carlos von Giuseppe Verdi* die Vorzüge des Vorspiels treffend auf folgenden Punkt gebracht: es «läßt den politischen Hintergrund des Dramas von Anfang an deutlich hervortreten und macht verständlich,

<sup>27</sup> *Ebd.*, S. 12.

<sup>28</sup> GERHARTZ (wie Anm. 20), S. 303.

<sup>29</sup> *Ebd.*

<sup>30</sup> DAHLHAUS (wie Anm. 19), S. 27.

warum Elisabeth später trotz ihrer Liebe zu Don Carlos in die Heirat mit dessen Vater Philipp einwilligt»<sup>31</sup>.

Gewiß, viele der eingefügten Szenen (wie der Prolog und das Auto-dafé-Bild) stammen aus dem 1846 in Paris uraufgeführten Don-Carlos-Drama von Eugène Cormon<sup>32</sup>, aber Verdi hat der Übernahme dieser Teile durch seinen Librettisten Camille du Locle bestimmt zugestimmt, wenn nicht sogar angeregt. Der politisch-soziale Aspekt von Schillers Drama mit der Glorifizierung der Freiheitsidee wurde durch Einfügungen und Verknappung keineswegs abgeschwächt, sondern eher noch verstärkt. Die Verstärkung geschieht nicht zuletzt durch charakterisierende musikalische Leitmotive und sowohl durch versteckte als auch einprägsame Tonarten, wie sie von Tino Drenger im Hinblick auf das Liebesthema, das schon im Anfang in der Des-Dur-Tonart steht und sowohl arios als auch instrumental hörbar gemacht wird, aber auch im Zusammenhang der Todesthematik analysiert worden sind<sup>33</sup>. Verdi codiert musikalisch durchaus romantisch die Liebesbeziehung und wertet dadurch die Figur des Infanten auf, der bei Schiller eher neurotische Züge erhält. Den Freundschaftsbund zwischen Carlos und Rodrigo (Posa) inszeniert Verdi musikalisch hinreißend mit parallelen Triolen. In dem Duett läßt sich eindringlich nachvollziehen, wie das Thema von Freundschaft und Liebe mit der Freiheitsidee verbunden ist. Daß sich auch in Verdis Oper Freundschaft aufopfert (Rodrigo/Posa) und die Liebe aufgeopfert wird (Elisabeth/Carlos), wie Schiller in seinen Briefen über *Don Karlos* kommentiert, bleibt als Drittes auch hier nur übrig: die Sehnsucht nach Freiheit und die «Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität»<sup>34</sup>.

Die Frage allerdings bleibt, ob der verhängnisvolle Schluß von Drama und Oper — beide enden mit dem Sieg der Despotie und der Inquisition — überhaupt Raum für ein Prinzip Hoffnung läßt. Die Antwort zielt nicht zuletzt auf die Bedingung der Möglichkeit von Tragödie, die seit Christoph Martin Wielands *Versuch über das deutsche Singspiel* (1775), Hermann Hettners *Das moderne Drama* (1851) und Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871) im Hinblick auf das literarische Drama nicht selten negativ beantwortet wird. Wenn sich Wieland eine Wiedergeburt der Tragödie durch die Opern Christoph Willibald Glucks erhofft, so Hettner und Nietzsche

<sup>31</sup> GÜNTHER (wie Anm. 26), S. 9.

<sup>32</sup> Vgl. dazu DRENGER (wie Anm. 18), S. 260.

<sup>33</sup> *Ebd.*, S. 267-299.

<sup>34</sup> *Achter Brief über Don Karlos*. Zitiert nach SCHILLER (wie Anm. 10), S. 251.

durch das Musiktheater Richard Wagners. Zumindest der Zeitgenosse Friedrich Nietzsche hätte in diesem Zusammenhang Verdis Leistung auf dem Gebiet der Literaturoper und des Musikdramas würdigen können. Der nicht übertrieben musikalische Lieblingsdichter Verdis, aber in Sachen Tragödie unbedingt sachkundige ästhetische Theoretiker Friedrich Schiller hätte wahrscheinlich auf Anhieb die Verdienste der Oper *Don Carlos* auch im Hinblick auf die tragische Wirkung erkannt und gewürdigt. Selbst in dem zweiundzwanzigsten *Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* könnte man dazu — mit anachronistischer Auslegung freilich — ein paar Winke finden. Ich denke an folgende Stelle:

Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie, in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Schillers Werke (wie Anm. 6), S. 381.



Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts ist eine Epoche, die sich durch eine große Vielfalt an Genres und Themen auszeichnet. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts dominierte die Romane, die oft die gesellschaftlichen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts reflektierten. Autoren wie Goethe und Schlegel schrieben Romane, die die Entwicklung der deutschen Nation und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft thematisierten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewann die Lyrik an Bedeutung, insbesondere die Lyrik der Romantiker wie Novalis und Schlegel, die die Sehnsucht nach dem Unendlichen und die Verbindung von Natur und Mensch thematisierten. Die Lyrik des 19. Jahrhunderts ist durch ihre hohe sprachliche Qualität und ihre tiefen philosophischen Fragen gekennzeichnet.

Die Lyrik des 19. Jahrhunderts ist eine Epoche, die sich durch eine große Vielfalt an Genres und Themen auszeichnet. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts dominierte die Lyrik der Romantiker, die die Sehnsucht nach dem Unendlichen und die Verbindung von Natur und Mensch thematisierten. Autoren wie Novalis und Schlegel schrieben Lyrik, die die Entwicklung der deutschen Nation und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft thematisierten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewann die Lyrik der Realisten an Bedeutung, die die soziale Realität des 19. Jahrhunderts reflektierten. Autoren wie Heine und Büchner schrieben Lyrik, die die Entwicklung der deutschen Nation und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft thematisierten.

Die Lyrik des 19. Jahrhunderts ist eine Epoche, die sich durch eine große Vielfalt an Genres und Themen auszeichnet. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts dominierte die Lyrik der Romantiker, die die Sehnsucht nach dem Unendlichen und die Verbindung von Natur und Mensch thematisierten. Autoren wie Novalis und Schlegel schrieben Lyrik, die die Entwicklung der deutschen Nation und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft thematisierten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewann die Lyrik der Realisten an Bedeutung, die die soziale Realität des 19. Jahrhunderts reflektierten. Autoren wie Heine und Büchner schrieben Lyrik, die die Entwicklung der deutschen Nation und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft thematisierten.

Die Lyrik des 19. Jahrhunderts ist eine Epoche, die sich durch eine große Vielfalt an Genres und Themen auszeichnet. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts dominierte die Lyrik der Romantiker, die die Sehnsucht nach dem Unendlichen und die Verbindung von Natur und Mensch thematisierten. Autoren wie Novalis und Schlegel schrieben Lyrik, die die Entwicklung der deutschen Nation und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft thematisierten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewann die Lyrik der Realisten an Bedeutung, die die soziale Realität des 19. Jahrhunderts reflektierten. Autoren wie Heine und Büchner schrieben Lyrik, die die Entwicklung der deutschen Nation und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft thematisierten.

## L'ARTE DELLA VISIONE \*

di GRAZIA PULVIRENTI

Alles was ist, ist, Sein und Bedeutung ist eins,  
folgich ist alles Seiende Symbol.

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen* 1893

I problemi della visione affascinarono Hofmannsthal fin dalla giovinezza. In tutta l'opera e in particolar modo nei *Briefe des Zurückgekehrten*<sup>1</sup> (1907) affiora la riflessione sull'immagine nel suo nesso fra visibilità e invisibile, come tramite di un trasferimento di esperienze della visione di mondi percepiti attraverso l'elaborazione soggettiva del dato esterno, ovvero colti dallo sguardo nello spazio dell'interiorità. Secondo le parole dell'allora amico Harry Graf Kessler, per Hofmannsthal i «wunderbarste Momente» erano quelli della visione:

Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn immer, wenn sich im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Anderer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könne, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner, als es je in einer Dichtung gelingen könne<sup>2</sup>.

La scrittura di Hofmannsthal è fortemente caratterizzata dallo sforzo di trasferire sulla pagina questi momenti "meravigliosi" di irruzione di immagini visionarie, fantastiche, oniriche, immagini afferrate nello spazio della visione interiore. La sua riflessione poetologica sulla visione si inserisce nel dibattito del tempo sulla psicologia della percezione e sulla «sinnesphysiologische Schule», da Johannes Müller a Hermann Helmholtz a

\* Questo testo è un'anticipazione di uno studio su Hofmannsthal dal titolo *La farfalla accecata. Strutture dell'immaginario nell'opera di Hugo von Hofmannsthal* in corso di stampa presso Bruno Mondadori.

<sup>1</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, a cura di R. Hirsch, C. Köttelwesch et alii, Frankfurt a.M. 1975 ss., vol. XXXI = *Erfundene Gespräche und Briefe*, a cura di E. Ritter, 1991, pp. 151-174, qui p. 157. In seguito si rimanda a questo volume con la sigla SW XXXI, EGB.

<sup>2</sup> H. GRAF KESSLER, resoconto del 5 maggio 1908, in *Das Tagebuch. 1880-1937*, a cura di R.S. Kamzelak e J. Schuster, Stuttgart 2004 ss., vol. 4 = 1906-1914, 2005.

Wilhelm Wundt. Influenzato dalla lettura di Schopenhauer e di Nietzsche, oltre che di Ernst Mach, Hofmannsthal si sofferma sul problema dell'insorgenza delle immagini fantastiche inconscie. Come ha anche evidenziato Ursula Renner<sup>3</sup>, la valenza simbolica della scrittura viene implicata dalle peculiarità dell'atto della visione, il cui carattere segnico appare nella trattazione dello stesso Helmholtz, che sistematizza le teorie sulla fisiologia della visione e sull'insorgenza dei processi fantastici del maestro Johannes Müller<sup>4</sup>, indicato nella biografia su Kant di Houston Steward Chamberlain, presente nella biblioteca hofmannsthaliana, come «den grössten Physiologen des 19. Jahrhunderts»<sup>5</sup>:

Insofern die Qualität unserer Empfindung uns von der Eigentümlichkeit der äußeren Einwirkung, durch welche sie erregt ist, eine Nachricht gibt, kann sie als ein Zeichen derselben gelten, aber nicht als ein Abbild. [...] Ein Zeichen [...] braucht gar keine Art der Ähnlichkeit mit dem zu haben, dessen Zeichen es ist<sup>6</sup>.

Nel dibattito del tempo sulla fisiologia della visione si determinano significative svolte, rispetto alle conoscenze precedenti, che paiono influenzare il pensiero di Hofmannsthal in merito al significato della visione come momento cruciale di un processo simbolico finalizzato a una più vasta operazione di semantizzazione. Il nucleo della problematica nasce da un incontro fra le teorie di Schopenhauer, di Nietzsche e dell'ottica fisiologica di Johannes Müller, recepita per il tramite di Helmholtz (citati entrambi in Chamberlain). Da una annotazione del 12-14 luglio 1891<sup>7</sup> apprendiamo della familiarità di Hofmannsthal con lo scritto di

<sup>3</sup> U. RENNER, «Die Zauberschrift der Bilder». *Bildende Kunst in Hofmannsthal's Texten*, Freiburg 2000, p. 69.

<sup>4</sup> J. MÜLLER, *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes der Menschen und Tiere nebst einem Versuch über die Bewegungen der Augen und über den menschlichen Blick*, Leipzig 1826; *Über die phantastischen Gesichterscheinungen. Eine physiologische Untersuchung mit einer physiologischen Urkunde des Aristoteles über den Traum, den Philosophen und Aerzten gewidmet*, Coblenz 1826; *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, 2 voll., Coblenz 1840.

<sup>5</sup> H.S. CHAMBERLAIN, *Immanuel Kant. Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk*, München 1905, p. 117. Chamberlain si sofferma in un'esposizione di alcuni snodi salienti delle teorie di Müller e Helmholtz sulla visione nel capitolo *Leonardo. Begriff und Anschauung. Mit einem Exkurs über physikalische Optik und Farbenlehre* (pp. 87-171).

<sup>6</sup> H. HELMHOLTZ, *Die Tatsachen in der Wahrnehmung/Zählen und Messen erkenntnistheoretisch betrachtet* (ristampa anastatica delle edizioni Berlin 1879 e Leipzig 1887), Darmstadt 1959, p. 18.

<sup>7</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1891*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di B. Schoeller con la consulenza di R. Hirsch, Frankfurt a.M. 1979-1980, vol. *Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen (1925-1929)*, 1980, pp. 336-337. Questo volume verrà indicato con la sigla RA III.

Schopenhauer *Versuch über das Geistersehen*<sup>8</sup>. Di qualche giorno prima (6-11 luglio) è l'appunto in merito alla sua lettura di *Menschliches, Allzumenschliches*. Nel testo nietzscheano, il *corpus* dei *Traum-Aphorismen* verte sul nesso fra percezione e sua riproduzione sul piano della figurazione, in una rimeditazione del discorso percettologico e fisiologico di Hermann Helmholtz e delle teorie animistico-antropologiche di Edward B. Tylor<sup>9</sup>, come rivela il discorso intorno al sogno<sup>10</sup>. Alle teorie di Helmholtz risale la teorizzazione di una scissura fra oggetto e apparato sensoriale dell'uomo, che elabora uno stimolo a cui non corrisponde una realtà effettiva, in una impressione che costituisce di per sé un atto interpretativo di natura simbolica, o comunque semiotica:

Die Qualität der Sinnesempfindung ist also keineswegs identisch mit der Qualität des Objekts, durch welche sie hervorgerufen wird, sondern sie ist in physischer Beziehung nur eine Wirkung der äußeren Qualität auf einen besonderen Nervenapparat, und für unsere Vorstellungen ist die Qualität der Empfindung gleichsam nur ein Symbol, ein Erkennungszeichen für die objektive Qualität<sup>11</sup>.

L'atto percettivo si configura esso stesso come atto semiotico, in cui il nesso con la realtà fattuale viene dissolto dall'atto dell'interpretazione e della semiosi del soggetto percipiente attraverso un nesso analogico. La natura dell'operazione è inconscia e si conclude nell'azione proiettiva dell'impressione sensoriale interna all'io in un oggetto esterno. Le immagini create dalla mente sono dunque di natura fantasmatica, secondo un principio antropologico atavico, di cui Nietzsche nei *Traum-Aphorismen* di *Menschliches, Allzumenschliches* scrive, facendo riferimento alle teorie di Tylor sull'immaginazione primitiva e sull'animismo, interpretando tale principio come espressione di una funzionalità cerebrale compromessa dall'oblio, presupposto necessario per il processo di elaborazione fantastica. Nel dodicesimo aforisma *Traum und Cultur* si legge:

Die Gehirnfunction, welche durch den Schlaf am meisten beeinträchtigt wird, ist das Gedächtniss [...]. Willkürlich und verworren, wie es ist, verwechselt es fortwährend

<sup>8</sup> A. SCHOPENHAUER, *Versuch über das Geistersehen*, in *Sämtliche Werke*, a cura di W. von Löhneysen, 5 voll., Darmstadt 1976-1989, qui vol. 4, 1989, pp. 273-372.

<sup>9</sup> E.B. TYLOR, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*, London 1871; trad. ted. di J.W. Spengeler e Fr. Poske, con la revisione dell'autore, *Die Anfänge der Kultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte*, 2 voll., Leipzig 1873.

<sup>10</sup> HUBERT TREIBER ha studiato l'influsso di queste opere in Nietzsche: *Zur "Logik des Traumes" bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus "Menschliches, Allzumenschliches"*, in «Nietzsche Studien», 23 (1994), pp. 1-41.

<sup>11</sup> H. HELMHOLTZ, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867, p. 194.

die Dinge auf Grund der flüchtigsten Aehnlichkeiten: aber mit der selben Willkür und Verworrenheit dichteten die Völker ihre Mythologien [...]. Die vollkommene Deutlichkeit aller Traum-Vorstellungen, welche den unbedingten Glauben an ihre Realität zur Voraussetzung hat, erinnert uns wieder an Zustände früherer Menschheit, in der die Hallucination ausserordentlich häufig war und mitunter ganze Gemeinden, ganze Völker gleichzeitig ergriff. Also: im Schlaf und Traum machen wir das Pensum früheren Menschenthums noch einmal durch<sup>12</sup>.

La creazione fantastica origina in quello stadio di coscienza prelogico che è proprio delle civiltà primitive, dimensione che l'uomo moderno rivive nello stato onirico:

Aber wir Alle gleichen im Traume diesem Wilden; das schlechte Wiedererkennen und irrthümliche Gleichsetzen ist der Grund des schlechten Schliessens, dessen wir uns im Traume schuldig machen: so dass wir, bei deutlicher Vergegenwärtigung eines Traumes, vor uns erschrecken, weil wir so viel Narrheit in uns bergen<sup>13</sup>.

Entrando nel merito della produzione di immagini ipnagogiche nella fase del dormiveglia, Nietzsche si sofferma su alcuni accadimenti, onde ribadire la scaturigine prelogica dell'immaginazione fantastica:

Schliessen wir die Augen, so produciert das Gehirn eine Menge von Lichteindrücken und Farben, wahrscheinlich als eine Art Nachspiel und Echo aller jener Lichtwirkungen, welche am Tage auf dasselbe eindringen. Nun verarbeitet aber der Verstand (mit der Phantasie im Bunde) diese an sich formlosen Farbenspiele sofort zu bestimmten Figuren, Gestalten, Landschaften, belebten Gruppen. Der eigentliche Vorgang dabei ist wiederum eine Art Schluss von der Wirkung auf die Ursache: indem der Geist fragt: woher diese Lichteindrücke und Farben, supponirt er als Ursachen jene Figuren, Gestalten [...]. Hier also schiebt ihm die Phantasie fortwährend Bilder vor, indem sie an die Gesichtseindrücke des Tages sich in ihrer Production anlehnt, und gerade so macht es die Traumphantasie: — das heisst die vermeintliche Ursache wird aus der Wirkung erschlossen und nach der Wirkung vorgestellt: alles diess mit ausserordentlicher Schnelligkeit, so dass hier wie beim Taschenspieler eine Verwirrung des Urtheils entstehen und ein Nacheinander sich wie etwas Gleichzeitiges, selbst wie ein umgedrehtes Nacheinander ausnehmen kann. — Wir können aus diesen Vorgängen entnehmen, wie spät das schärfere logische Denken, das Strengnehmen von Ursache und Wirkung, entwickelt worden ist, wenn unsere Vernunft- und Verstandesfunctionen jetzt noch unwillkürlich nach jenen primitiven Formen des Schliessens zurückgreifen und wir ziemlich die Hälfte unseres Lebens in diesem Zustande leben. — Auch der Dichter, der Künstler schiebt seinen Stimmungen und Zuständen Ursachen unter, welche durchaus

<sup>12</sup> FR. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin-New York 1967 ss., vol. IV/2, 1967, p. 28 s. (si rimanda a questa edizione con la sigla KG).

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 28.

nicht die wahren sind; er erinnert insofern an älteres Menschenthum und kann uns zum Verständnisse desselben verhelfen<sup>14</sup>.

Evidente è secondo Nietzsche la natura fisiologica ed endogena della produzione di immagini, scaturente da un processo di visualizzazione di luce e colori di natura mentale, conseguenza e rielaborazione degli stimoli visivi recepiti nella veglia, o anche di accadimenti fisiologici dell'apparato visivo in assenza di stimoli esterni. Ora, credo sia importante rilevare non tanto una presunta dimensione patologica<sup>15</sup> dell'invenzione fantastica<sup>16</sup>, quanto la definizione di uno spazio dell'immaginario a partire da una dimensione prelogica di analogie simboliche.

Rilevante è l'indagine del complesso dell'immaginario nella sua globalità come dispositivo di una nuova visione, ma anche come realizzazione di nuove forme della figurazione innescate da diverse prospettive dello sguardo. Il complesso della visione, come processo attraverso cui emerge una scrittura dell'invisibile, si radica in un capovolgimento delle modalità della visione, a partire dall'introiezione dell'atto della visione e dall'accentuazione della soggettività nell'appercezione. Questi elementi si inscrivono nel dibattito del tempo, dall'accentuazione della soggettività nella visione in Mach, alla riflessione di Chamberlain, che collega il discorso intorno alla visione leonardesca (centrale in quegli anni per il rilievo dato, come per esempio da Mach, a quella « neuerfundene Art des Schauens »<sup>17</sup>, che muove dalla visione della macchia e dell'indistinto come stimolo per una poetica dell'indefinito), agli studi di fisiologia della visione, fino all'accentuazione di un processo di capovolgimento dei termini della visione nella riflessione di Galton, citata da Bahr, in una sin-

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 30 (corsivi nell'originale).

<sup>15</sup> Cfr. per una tale tesi S. SCHNEIDER, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006, in particolare i paragrafi "Vernetzungen. Innere und äußere Bilder" e "Peripherisches Sehen", pp. 36-43.

<sup>16</sup> In tal senso mi pare che Nietzsche non riconduca la creazione fantastica di immagini a una disfunzione patologica. Nei *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874* (KG III/4, 1978, p. 33) si trova una significativa precisazione in merito: «Es ist jedenfalls etwas Künstlerisches, dieses Erzeugen von Formen, bei denen dann der Erinnerung etwas einfällt: diese Form hebt sie heraus und verstärkt sie dadurch. Denken ist ein Herausheben. Es ist viel mehr von Bilderreihen im Gehirn, als zum Denken verbraucht wird: der Intellekt wählt schnell ähnliche Bilder: das Gewählte erzeugt wieder eine ganze Fülle von Bildern: schnell aber wählt er wieder eines davon usw. Das bewußte Denken ist nur ein Herauswählen von Vorstellungen. Es ist ein langer Weg bis zur Abstraktion. 1) Die Kraft, die die Bilderfülle erzeugt 2) die Kraft, welche das Ähnliche auswählt und betont. Fieberkranke an Wänden und Tapeten verfahren so, nur projiciren die Gesunden die Tapeten mit».

<sup>17</sup> E. MACH, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886, pp. 84-85.

golare commistione di fisiologia ottica, visione mistica, teoria estetica. In tal senso, la riflessione in atto in quegli anni, da Schopenhauer (*Versuch über das Geistersehen*) a Nietzsche, dalla ripresa del pensiero di Purkinje a Müller, da Helmholtz a Wundt, a Galton ecc., comporta una concentrazione sulle immagini mentali («mental imagery» scrive Galton) e sul processo della visione come profondamente connesso all'atto poetico, come si vedrà attraverso la lettura dei *Briefe des Zurückgekehrten*. Si crea una sorta di corto circuito simbolico nel doppio movimento che conduce dall'insorgenza dell'immagine nello spazio della visione interiore alla sua elaborazione nel linguaggio visivo o verbale, o nel trasferimento dell'*enargeia* del visivo sul piano del verbale: «Wir malen nie ein Ding, sondern immer den Eindruck, den ein Ding in uns macht: das Bild eines Bildes»<sup>18</sup>. Questo processo di *mise en abîme* dell'immagine da parte di Hofmannsthal è estremamente significativo di quel processo innescato mediante la trasformazione del codice stesso che replica il paradosso che è alla base di ogni processo di creazione dell'immagine: il rendere visibile nell'immagine ciò che non è generato da alcuna percezione sensoriale del mondo esterno<sup>19</sup>. L'emergere del paradosso dell'immagine figurativa nella scrittura ha luogo in un processo di fluidificazione e cinesi, di dissoluzione e movimento, a partire dalle sfere del pensiero prelogico, alogico, irrazionale, quel primigenio potenziale creativo dell'essere da cui scaturisce la trasgressione fantastica in virtù di collegamenti simbolici e metaforici: «... dann ahnt man überall Symbol. Auszuruhen vermag die Seele nur im Gleichnis: Dann klingt Mirandas Wort süß wie Glocken herüber»<sup>20</sup>. La presenza dell'immagine si inscena a partire dall'assenza:

Was in der ikonischen Differenz sichtbar wird, der Gehalt, den sie hervorruft, meint etwas Abwesendes. Was immer zum Beispiel vorzeitliche Figuranten bedeutet haben, ob sie Realitäten nachgeformt haben, oder aus Phantasien entsprungen waren: das Bildwerk zeigt sie als Andere. Jedes Bild deutet, indem es stilisiert, und keines schafft Präsenz ohne den unvermeidlichen Schatten der Abwesenheit<sup>21</sup>.

Il contrasto che attraversa l'immagine nel suo oscillare fra dimensione esterna della visione e processo interiore, oggettivo e soggettivo, assenza e presenza, evidenza e cancellazione, la sua instabilità, fluidità, inaffer-

<sup>18</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1891*, RA III, p. 332.

<sup>19</sup> H. BELTING, *Vorwort zu einer Anthropologie des Bildes*, in *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflektion*, a cura di H. Belting e D. Kamper, München 2000, pp. 7-10, qui p. 8.

<sup>20</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1894*, RA III, p. 382.

<sup>21</sup> G. BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, pp. 38-39.

rabilità apre nell'immaginario hofmannsthaliano uno squarcio da cui irrompe per brevi istanti, in incandescenze e folgorazioni, l'invisibile, senso celato colto da una nuova visione del mondo. La scrittura si fa visione, derealizza l'oggetto afferrato dallo sguardo ponendolo su un piano più vero di esistenza. L'esistenza fantastica dell'immaginario, dell'onirico, del visionario.

In tale processo una funzione di primo piano è assolta dal colore. Il colore che irrompe nella pagina di Hofmannsthal pare corrispondere a quelle modalità descritte da Jean-Jacques Wunenburger a proposito delle dinamiche di colori e forme in certe opere pittoriche, come per esempio nel caso del colorismo di Fra' Angelico, di Carpaccio o di Cézanne. Wunenburger parla del «translucide» nel caso dei primi due, come della qualità pittorica che consente alle loro visioni dipinte, di natura propriamente «imaginal», di creare un «ordre ontologique immatériel»<sup>22</sup>. Per adottare la terminologia cara ai francesi, potremmo dire che Hofmannsthal adopera il colore come strumento dell'immaginale, nella creazione di immagini di accentuata componente visuale. Il problema non credo sia quello di una assimilazione, né di una trasposizione o traduzione dell'immagine viva sul piano linguistico, come sostiene Schneider. Piuttosto riporrei l'intera questione a partire dall'entità ibrida definita da Mitchell «image/text», con la quale egli intende «a wedge to pry open the heterogeneity of media and of specific representations»<sup>23</sup>:

In short, all arts are "composite" arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes<sup>24</sup>.

La tecnica di Hofmannsthal non mira a superare il discrimine, la scissura fra il linguaggio verbale e visuale, trasferendo nella forma della precisione distintiva verbale la «stumme Sprache der Farben», come scrive Sabine Schneider:

Es geht also darum, ob die simultane stumme Sprache der Farben mit der sukzessiven Wortsprache zu vermitteln sei, ob sich "etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares" in den diskreten Einheiten sprachlicher Distinktionen zergliedern lasse<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> J.-J. WUNENBURGER, *La vie des images*, Grenoble 2002, p. 20.

<sup>23</sup> W.J.TH. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London 1994 (1995<sup>2</sup>), p. 100.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 94-95.

<sup>25</sup> S. SCHNEIDER, «Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig». *Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal*, in *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder*



Per Hofmannsthal il problema non consiste nel rendere l'effetto cromatico tramite la parola, ma nell'ampliare le sfere significative del verbale, creando così un testo verbo-iconico, mediante la resa di qualità di un diverso *medium*, come il linguaggio figurativo<sup>26</sup>. Nel caso del colore esso contribuisce a una nuova impaginazione della testualità mediante i valori dell'autoreferenzialità e dell'indefinitezza, della fluttuazione e della variabilità cromatica, dell'indistinto, della contiguità e della simultaneità, spingendo quindi il verbale verso le soglie dell'indefinito e del dinamico, a partire dalla differenza mediale fra i diversi codici, esaltata ai primi del Novecento:

Se il segno vuol dire qualcosa solo in quanto si profila su altri segni, il suo senso è tutto inserito nel linguaggio, la parola opera sempre su uno sfondo di parola, non è mai altro che una piega nell'immenso tessuto del parlare. [...] Il linguaggio non presuppone una sua tavola di corrispondenza ma svela da sé i suoi segreti [...] è interamente atto di mostrare<sup>27</sup>.

In tale contesto si assiste al contraddittorio fenomeno che vede da una parte ipostatizzare le specificità dei diversi codici e dall'altra acuirsi una forma di deriva dei linguaggi intorno alla sperimentazione dei fenomeni liminari<sup>28</sup>, ma pur sempre all'interno di uno spazio cifrato di parole, che intreccia fra loro in maniera nuova i segni, in uno scambio di strategie della semiosi. Nel caso specifico del colore esso contribuisce in primo luogo al processo di dinamizzazione dell'immagine, in quanto elemento amorfo, cinetico esso stesso come si evince dal caso delle immagini proiettate sulla superficie della parete nell'immagine metaforica del carcere o dell'ospedale in *Die Bühne als Traumbild* (1903), testo dotato, come molti altri, di una precipua valenza poetologica:

Da ist die Mauer des Gefängnishofes, da ist die getünchte Wand der Hospitalskapelle; und auf ihr ein Hauch, eine fliegende Röte, ein schwellendes Gelb, ein Gelb als bräche es durch die Wände von Topas, dann ein Purpur, ein Violett, ein ver-

*in der Literatur um 1900*, a cura di H. Pfothauer, W. Riedel e S. Schneider, Würzburg 2005, pp. 77-102, qui p. 88.

<sup>26</sup> Si vedano a proposito della funzione svolta dalle opere figurative le interessanti osservazioni di Ursula Renner, che ha dedicato un illuminante studio ai rapporti fra i testi di Hofmannsthal e le arti figurative: «Die Bildmedien werden dabei als Zeichenspender entdeckt, die der sprachlichen Repräsentation, der Textoberfläche, zu einem freieren Spiel der Signifikanten verhelfen können, d.h. zu einer Metaphorik, die etwas von der sinnlichen Erfahrung des Schauens und der visuellen Lust vermittelt» (U. RENNER, *op. cit.*, p. 37).

<sup>27</sup> M. MERLEAU PONTY, *Segni*, Milano 1967, pp. 67-68 (*Signes*, Paris 1960).

<sup>28</sup> Cfr. H. PFOTENHAUER - W. RIEDEL - S. SCHNEIDER, *Einleitung*, in *Poetik der Evidenz*, cit., pp. VII-XVII.

hauchendes Violett, ein Dunkeln. Und er, der hinüberstarrt, geschmiedet in Ketten oder gebäumt auf seinem Sterbekissen, er hat an dem Farbwechseln jener getünchten Wand mehr Herrlichkeit als zehntausend Gesunde, die von Waldesklippen die Sonne sinken sehen und Bucht und Tal aufglühen sehen in Purpur, Gelb und versinken in Nacht<sup>29</sup>.

Il muro ricorda la parete della caverna platonica, sulla quale si proietta l'ombra. Come lí anche qui, nella segregazione dal mondo, la parete è superficie di proiezione, non di ombre in questo caso, ma dello spettacolo della luce, che pantografa sul muro la visione endogena. L'elemento della luce è determinante se ricollegiamo il brano qui citato al precedente dello stesso scritto in cui Hofmannsthal spiega quale debba essere l'attitudine mentale e psichica dello scenografo nell'uso della luce e lo scopo che deve perseguire mediante l'elemento illuminotecnico. La modalità della disposizione e dell'uso della luce proiettata sulla scena, questo in breve il nucleo delle indicazioni date da Hofmannsthal al suo ideale scenografo, deve muovere da un presupposto visionario per ambire a suscitare un effetto di meraviglia nello spettatore. L'effetto della luce dei proiettori artificiali sulla scena appare come una proiezione di visioni endogene, che si hanno nel dormiveglia, in uno stato liminare, alterato, della coscienza, come quella, indotta oltre che dal dormiveglia, dalla malattia o da una lunga prigionia; la luce si fa sorgente di proiezione di una fantasmagoria di sapore astratto di macchie coloristiche dinamiche, come in un'anticipazione delle moderne tecniche di animazione. Nessuno dei colori è dato come macchia di superficie statica, ogni colore è connotato da un aggettivo o un verbo dinamico: «fliegende Röte», «ein schwellendes Gelb» e una rapida successione mutevole dal giallo al porpora a un «verhauchendes Violett», fino all'oscurità, resa anch'essa mediante il passaggio implicato dalla sostantivazione del verbo «dunkeln». Su questa superficie di proiezione, metafora della pagina che supporta una scrittura mutevole e cangiante, dinamica e indefinita, animata dal principio della trasformazione, si palesa il mistero dell'arte nella sua infinita potenzialità, rispetto a cui il mondo fattuale appare come una spoglia e deludente realtà. In tal senso il colore, come nella migliore tradizione pittorica dell'epoca, da Van Gogh a Cézanne, è strumento per la creazione di quella che Dagonet ha definito come «Sovrarealtà»<sup>30</sup>. A proposito dell'uso non-mimetico del colore egli precisa che esso «ci dà una

<sup>29</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Bühne als Traumbild* (1903), in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. 8: *Reden und Aufsätze I* (1891-1913), 1979, pp. 490-494, qui p. 492. In seguito si rimanda a questo volume con l'abbreviazione RA I.

<sup>30</sup> F. DAGONET, *Écriture et iconographie*, Paris 1973, p. 72.

Sovrarealtà ben piú estesa del nostro mondo empirico, asservito alla monocromia e alle convenzioni naturalistiche»<sup>31</sup>. La creazione di immagini di una Sovrarealtà è centrale nella fantasmagoria, anch'essa enucleata in virtù del colore sul crinale fra visione, allucinazione e *ékphrasis* nel brano dedicato a Benvenuto Cellini in *Über Charaktere im Roman und im Drama* del 1902, dove non a caso il discorso immaginario fra Balzac e Hammer-Purgstall verte sull'insoddisfazione del poeta nei confronti della parola:

Benvenuto Cellini liegt im tiefsten Verlies der Engelsburg; er hat ein gebrochenes Bein, die Zähne fallen ihm aus den Kiefern, man läßt ihn seit Tagen ohne Nahrung; er meint zu sterben: da verdichten sich seine qualvollen Delirien zu einem schönen tröstenden Traum, er sieht die Sonne, aber ohne blendende Strahlen, als ein Bad des reinsten Goldes. Ihre Mitte bläht sich auf und strebt in die Höhe: es erzeugt sich daraus ein Christus am Kreuz aus derselben Materie, dem Kruzifix zur Seite eine schöne Heilige Jungfrau in der gefälligsten Stellung und gleichsam lächelnd. Zu beiden Seiten zwei herrliche Engel, aus dem gleichen Material. Alles das sah er wirklich und dankte beständig Gott mit lauter Stimme. Er lag in der Agonie, aber er war der größte Goldschmied seines Jahrhunderts, und die Vision, in der ihm der Himmel seine Agonie versüßte, war die Vision einer Goldschmiedearbeit. Auf der Schwelle des Todes hingekrümmt, waren seine Träume aus keinem anderen Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten<sup>32</sup>.

Ancora una volta una superficie di proiezione sulla quale si stagliano immagini oniriche che scaturiscono dalle trasformazioni dinamiche della luce, quel sole che, per virtù d'analogia, assume la consistenza dell'oro, da cui il cesellatore è avvezzo trarre immagini. Le immagini scaturiscono dalla massa dorata che pare animata da una propria volontà nella definizione delle figure sacre che si succedono in questa che potremmo definire una teofania pittorica. Al tempo stesso, il testo si sofferma su un particolare, quello della materia da cui nasce la visione, che è la materia che, se da una parte è quella che piú di ogni altro minerale è contiguamente vicina alla luce, è anche quella che è piú propria a Cellini. Si configura cioè una riflessione sul materiale della creazione artistica, da cui anche Hofmannsthal vuole trarre le immagini che squarcino lo spazio del reale, come accade nella visione dell'agonizzante Cellini. Anche qui Hofmannsthal, per creare visioni con la parola, mette in gioco una strategia del contrasto basata sullo scarto: fra l'asse dell'orizzontalità («Benvenuto Cellini liegt im tiefsten Verlies») del corpo agonizzante e la

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902), SW XXXI, EBG, pp. 27-39, qui p. 33 s.

verticalità della visione («Ihre Mitte bläht sich auf und strebt in die Höhe»); fra la miseria della corporeità, ferita e sofferente (la gamba spezzata, i denti caduti, il corpo emaciato dal digiuno) e la meraviglia dell'invisibile evocato dalle immagini sacre; fra l'oscurità della prigione sotterranea e la luminosità abbagliante dell'immagine. In tal modo riesce a far emergere la visione direttamente dall'immagine psichica e la libertà creativa si configura a partire dal motivo antitetico della prigionia, motivo ricorrente nella riflessione hofmannsthaliana di quegli anni, non a caso in relazione con quello della libertà visionaria<sup>33</sup>.

Attraverso l'esperienza del colore nei *Briefe des Zurückgekehrten* Hofmannsthal compie il suo più spericolato esperimento, che potremmo definire di una scrittura estatica della visione come figurazione dei meccanismi della fantasia immaginativa: l'atto della visione non è premessa di una raffigurazione, ma viene introiettato e inscenato nella scrittura come processo percettivo e poetico a un tempo. La soggettiva appercezione del colore nella realtà e nella pittura si unifica paradossalmente con una poiesi che, tramite la *performance* coloristica, è in grado di sfondare i contorni e i confini della figurazione per far emergere l'evento estatico, in un segno che, nella sua fluidità, impermanenza e imprecisione, determina lo sconfinamento fra rappresentazione e rappresentato, artificio e vita reale. Hofmannsthal realizza nella scrittura qui sperimentata, e implicitamente teorizzata sul piano poetologico, l'aporetica coincidenza, postulata nell'ambito della fenomenologia (sui rapporti fra Hofmannsthal e Husserl torneremo), fra la realtà fattuale e il mondo irreali, ma al tempo stesso realmente esistente, mediato da un segno, con le sue peculiari coordinate spaziali e temporali del tutto altre rispetto a quelle del reale. La scrittura di Hofmannsthal squarcia qui lo spazio dello «Zwischen», quel "framezzo" dell'immagine, in cui l'irrealtà assume aporeticamente realtà concreta, in virtù del segno potenziato della parola che, nel suo disancoramento da ogni stabilità ed evidenza univoca, permette l'oscillazione paradossale in cui avviene il passaggio. Il segno, parola o supporto nelle arti figurative, perde la sua opacità, traspare e riluce mostrato nel suo agire, operando un intreccio di quelli che Husserl definisce piani inten-

<sup>33</sup> Si pensi agli appunti autobiografici, lì dove si legge: «Die Wege der Menschen. — Ein Gefangener, Festgehaltener, der in schlaflosen Nächten überdachte, wie alle Menschen unaufhörlich in Bewegung sind, auf eine Stadt zu, in der Stadt auf ein Haus, auf ein Gesicht zu, wieder hinweg, einen neuen Weg und so fort ohne Ende. Die Wege der Menschen müßten im Kopf dieses Schlaflosen seltsame Figuren bilden, aus verschlungenen, verkreuzten, in sich zurückkehrenden Linien» (H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1906*, RA III, p. 475).

zionali fra reale e *factum*<sup>34</sup>. Il riflesso sull'acqua, o il gioco di rifrazioni coloristiche cangianti sull'acqua, centrali nella *climax* retorica dei *Briefe*, permettono quel rimando reciproco tra il reale e l'irreale, nell'intersecarsi di una percezione affettiva e di una presentificazione immaginaria. La "scrittura della visione" diviene il *medium* che tiene insieme il reale e l'irreale, la cui struttura trascendentale è rappresentata appunto dalla presentificazione attivata dall'immaginazione e dalla fantasia. L'immagine agita dalla parola si rivela elemento di un aporetico sconfinamento, dove il mondo immaginario deborda in quello reale, e viceversa, capovolgendo l'uno nell'altro, sicché il protagonista diviene, in una *mise en abîme* della visione, io doppio sia dell'autore, che dello spettatore dei dipinti e del fruitore del testo, nel gioco di ribaltamento della prospettiva dello sguardo<sup>35</sup>.

I due fronti indagati da Husserl, la rappresentazione percettiva e quella di fantasia, con il loro carattere insieme di irrealtà e di percezione reale, il collidere di un oggetto concreto e un elemento fittizio<sup>36</sup>, vengono unificati da Hofmannsthal nella straordinaria esperienza di una scrittura che, come un sofisticato esercizio di stile, in quel processo da lui stesso definito del «Transponieren»<sup>37</sup>, si dissolve per far emergere da sé il processo stesso della sua genesi dal potenziale dell'immaginazione fantastica<sup>38</sup>. Alla fine, il cerchio si chiude circoscrivendo lo spazio della diffe-

<sup>34</sup> E. HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Den Haag-Boston-London 1980 ("Husserliana", vol. XXIII), p. 46.

<sup>35</sup> Si veda anche E. FINK, *Beiträge zu einer phänomenologischen Analyse der psychischen Phänomene, die unter den vieldeutigen Titeln «Sich denken, als ob», «Sich etwas bloß vorstellen», «Phantasieren» befaßt werden*, Halle 1930; ID., *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», XI (1930), pp. 239-309.

<sup>36</sup> E. HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, cit., p. 47 e 54.

<sup>37</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1895*, RA III, p. 400.

<sup>38</sup> L'interpretazione, qui proposta, giunge a esiti opposti a quelli dello studio di Sabine Schneider, che scrive in merito ai *Briefe des Zurückgekehrten* di un «Drama des Verstumms»: «Die Sprache des Zurückgekehrten steht vor dem selben Dilemma, das sie in einer Metaphorik der Verflüssigung und Erstarrung, in komparativischem Redegestus und in Selbstdementi der eigenen Rede ausagiert. Doch rückt diese Rhetorik des Unsäglichen in der Hyperbolik der (im Modus der Negation) aufgewendeten Bilder, in der Atemlosigkeit der parallel aufgereihten Attribuierungen und der affektiven Aufladung, mit der sie sich selbst ins Wort fällt, das Sprachgeschehen selbst in den Vordergrund. Anstatt den problematischen Schwellenort unsichtbar zu machen, stellt sie ihn aus und inszeniert ein Drama des Verstumms» (S. SCHNEIDER, *Die Verheißung der Bilder*, cit., p. 226). Allo stesso modo, pur concordando con l'ipotesi di una «Gestaltfindung im Amorphen» (p. 220), non condivido le conclusioni a cui giunge sull'uso del colore come «Kampf um die Sichtbarkeit» (*ibidem*), sulla «Wiedergewinnung der Gestalt» come

renza, dello scontro e del conflitto: lo sguardo verso l'esterno viene riflesso, come attraverso uno specchio, nell'interno, lì dove si produce la rappresentazione del mondo percepito, recuperando in forma simbolica al proprio io il senso e il segno di un destino, che ormai non è che dettato dagli straordinari e pericolosi meccanismi della psiche.

Le lettere fittizie prendono avvio dall'intreccio fra la problematica esistenziale, che si iscrive nella crisi di fine secolo, un'attardata forma di pessimismo culturale, e le questioni poetologiche che travagliano Hofmannsthal in questa delicata fase. Il problema dello smarrimento della «Wucht des Daseins», della filosofia vitalistica — «Schenkt mir erst Leben, dann will ich euch auch eine Kultur daraus schaffen!»<sup>39</sup> incitava Nietzsche nella seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen* — non è infatti isolabile, come accade in alcuni studi<sup>40</sup>, da aspetti antropologici. E non sorprende ritrovare ancora una volta il dramma dell'io in relazione al problema del segno anticipato negli scritti di Nietzsche:

[...] wir sind ohne Bildung, noch mehr, wir sind zum Leben, zum richtigen und einfachen Sehen und Hören, zum glücklichen Ergreifen des Nächsten und Natürlichen verdorben und haben bis jetzt noch nicht einmal das Fundament einer Cultur,

superamento della «Auflösung» (p. 224) e sulla corporeità come spazio in cui viene trasferita da Hofmannsthal l'esperienza mistica, dal momento che, come risulta evidente dalla lettura degli scritti dei mistici, fra tutti si pensi a quelli di Santa Teresa d'Avila, il *raptus* mistico ha sempre comportato un'alterazione della fisiologia evidenziata nella scrittura. La corporeità è centrale in Hofmannsthal per via del discorso in atto sui processi percettivi e della visione, ma appare in una metaforica aporetica, contrastante con la fisiologia del tempo, e mirante a postulare forme di sconfinamento fra i diversi piani evenemenziali. Per contro, l'accurata lettura fornita da URSULA RENNER («Die Zauberschrift der Bilder». *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, cit., pp. 387-455) mi pare tocchi con grande precisione gli snodi fondamentali del testo hofmannsthaliano in merito al problema della visione e della figurazione, in una prospettiva che lo inserisce nel dibattito del tempo sulle questioni dello sguardo: «Es ist jener Umschlag von einer ohnmächtigen Semiose, in der die Zeichen als zerbrochen oder leer empfunden werden, zu einer erlösten Semantik» (*ivi*, p. 408). In particolar modo sul problema della visione la Renner, rifacendosi alle teorie della Gestalt e agli scritti di Ehrenfels, scrive: «Dieses "Sehen" d.h. das Überführen einer optischen Wahrnehmung farbiger Flächen in "Interpretation" ist ein kreativer Akt des Betrachters, der hier dem künstlerischen an diese Seite gestellt wird» (*ibidem*).

<sup>39</sup> FR. NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, KG III/1, 1972, p. 325.

<sup>40</sup> Si veda sempre l'interpretazione della Schneider, mentre, per contro, trovo assai efficace la lettura degli aspetti antropologici della problematica semiotica hofmannsthaliana effettuata da WOLFGANG RIEDEL nel suo «Homo Natura». *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin-New York 1996 e da ROLF-PETER JANZ, con specifico riferimento ai *Briefe: Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals «Briefen des Zurückgekehrten»*, in *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses 2003*, a cura di U.J. Beil et al., São Paulo 2005, pp. 562-567.

weil wir selbst davon nicht überzeugt sind, ein wahrhaftiges Leben in uns zu haben. Zerbröckelt und auseinandergefallen, im Ganzen in ein Inneres und ein Aeusseres halb mechanisch zerlegt, mit Begriffen wie mit Drachenzähnen übersät, Begriffs-Drachen erzeugend, dazu an der Krankheit der Worte leidend und ohne Vertrauen zu jeder eignen Empfindung, die noch nicht mit Worten abgestempelt ist: als eine solche unlebendige und doch unheimlich regsame Begriffs- und Wort-Fabrik habe ich vielleicht noch das Recht, von mir zu sagen cogito, ergo sum, nicht aber vivo, ergo cogito. Das leere "Sein", nicht das volle und grüne "Leben" ist mir gewährleistet; meine ursprüngliche Empfindung verbürgt mir nur, dass ich ein denkendes, nicht dass ich ein lebendiges Wesen, dass ich kein animal, sondern höchstens ein cogital bin<sup>41</sup>.

L'idealizzazione di una cultura e di una tipologia antropologica premoderna, con il ricorso a un repertorio di stilemi tipici dell'esotismo di fine secolo (l'intensità fisiognomica del volto di «eines indianischen Halbbluts» o di «eines chinesischen Lastträgers») <sup>42</sup> nasce dal disagio nei confronti della *Zivilisation*, innescato dalla delusione, espressa nei toni dell'*Hyperion* holderliniano, nei confronti della realtà tedesca riscoperta dal viaggiatore, autore delle lettere, da 18 anni lontano dall'Europa: «Hier ist es nicht heimlich» <sup>43</sup>. L'esperienza tedesca conferma la crisi identitaria del protagonista, ribadita nell'idealizzazione di una totalità ormai irrimediabilmente perduta nella civiltà moderna <sup>44</sup>, ma continuamente evocata attraverso il *Leitmotiv* costituito da una frase mediata da Lichtenberg e citata anche da Nietzsche (in origine di Addison): «The whole man must move at once» <sup>45</sup>. Nella crisi dell'io lacerato e alienato della modernità, lo smarrimento di senso e di energia vitale vengono compensati dall'esperienza di rari istanti, improvvisi e indicibili, di unione con il tutto, esperienza presente anche in *Ein Brief*, nel motivo di un «ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen» <sup>46</sup>, inesprimibile se non in quel segno fluido ipotizzato nello stesso scritto e introdotto da una singolare metaforica della corporeità presente in entrambi i testi, una corporeità che perde consistenza e solida concretezza per divenire essa stessa un'amorfa materia dinamica, dotata di quegli stessi principî di liquidità con cui viene caratterizzato il colore:

<sup>41</sup> FR. NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, KG III/1, pp. 324-325.

<sup>42</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 157.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>44</sup> Sul problema della totalità nel Novecento mi permetto di rimandare al mio *FragmentenSchrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne*, Würzburg 2008.

<sup>45</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 152.

<sup>46</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Ein Brief*, SW XXXI, EGB, p. 51.

Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, wüfde Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fiberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbar flüssiger, glühender ist als Worte<sup>47</sup>.

Premessa del naufragio epistemologico e "fisiologico" che consente l'approdo a una terra dell'indistinto e della fusione, la terra di una «merkwürdige Unbestimmtheit»<sup>48</sup>, in cui i dati attinenti all'antropologia, all'ottica, alla fisiologia e alla fisica del tempo vengono abbandonati come relitti inutili, è l'esperienza tragica di una crisi estrema del soggetto, crisi rappresentata attraverso la visione. Lo sguardo scopre l'insensatezza della visione stessa: il mondo circostante, mondo di cose, di oggetti, di forme concrete e tangibili si rivela privo di vita, privo di forma significativa, di sostanza. Le cose appaiono nella realtà fattuale svuotate di senso e relazione, donde lo sconcerto, la nausea provata nei confronti dei singoli oggetti della visione. Il percepito provoca la vertigine non solo per la mancanza di rapporto con il soggetto, in una estrema radicalizzazione del problema della scissura fra io e mondo. Il dato nuovo, il dato che inquieta e segna il confine, il baratro della visione disturbata del protagonista, registrata nelle lettere, è la perdita di senso delle cose sul piano della loro visibilità, nella superficie della loro presenza, nella forza di presentificazione degli oggetti. La natura viva delle cose che si disfa allo sguardo dello spettatore del mondo viene riscattata in tutta la sua sofferente, drammatica e sconcertante presenza nella realtà dipinta dei quadri dell'esposizione, il cui resoconto viene affidato al brano estrapolato dal contesto delle lettere nel progetto novellistico non portato a termine, con il titolo *Die Farben*, come sostituzione del precedente e significativo titolo con cui il brano era stato pubblicato una prima volta, *Das Erlebnis des Sehens*. La visione dei dipinti ha peculiarità completamente diverse: si tratta di una visione dall'interno, una visione che, caratterizzandosi come «ästhetisches Erlebnis», si realizza a partire dallo spostamento dell'io «in das Innere des Objekts», come accade, secondo Robert Vischer, nel processo onirico<sup>49</sup>. Così Hofmannsthal:

Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vor

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>48</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefe 1890-1901*, Berlin 1935, pp. 169-170.

<sup>49</sup> R. VISCHER, *Das ästhetische Objekt und die reine Form*, in *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle/Saale 1927, p. 48.



Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß: nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an<sup>50</sup>.

Il protagonista da una parte nega la possibilità di una scrittura efrastica, dall'altra recupera al codice verbale l'*enargeia* e il potere di presentificazione dei dipinti osservati, rendendo valori visuali a partire non da una loro emulazione nella parola, ma da una frattura che si apre nel mondo della visione squarciato dalla parola: la parola ingloba la visione, nello sforzo di giungere a una scrittura in grado di rendere l'atto stesso della visione come indissolubile da quello poetico, nella sua oscillazione fra soggetto e oggetto, fra cancellazione e manifestazione, fra forma e astrazione. Si tratta di una scrittura che "presenta" il processo stesso della visione come atto di trasformazione e creazione, nelle sue componenti emotive e nelle sue ripercussioni psichiche, attingendo a quel *reservoir* dell'immaginazione creatrice, in cui, come postulato da Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches*), la fantasia è all'opera nella produzione delle immagini. Una scrittura della visione, della fantasia e dell'immaginazione, una scrittura dell'invisibile. L'occhio è l'organo in cui visione e creazione fantastica si incontrano:

Die Phantasieerzeugung kann man im Auge beobachten. Ähnlichkeit führt zur kecksten Fortbildung; aber auch ganz andre Verhältnisse, Contrast den Contrast, und unaufhörlich. Hier sieht man die außerordentliche Produktivität des Intellects. Es ist ein Bilderleben<sup>51</sup>.

In tal senso credo sia determinante lo sforzo di inglobare il processo della visione nel nuovo linguaggio, che Hofmannsthal cerca di sperimentare a partire dall'assolutizzazione e dalla fluidificazione dei valori coloristici, dalla dimensione della contraddizione e dell'antitesi, all'interno di un segno che non ambisce più a rendere, per virtù di descrizione, la parvenza degli oggetti della visione, ma faccia esplodere dal suo stesso interno la verità del contrasto che anima la vita e ne determina le manifestazioni. Proprio in ciò Hofmannsthal riscatta quel principio di *enargeia*, che ambisce a saldare la frattura avvertita in maniera sempre più drammatica fra esperienza e segno. Il segno del contrasto, della contraddizione, lascia trapelare paradossalmente nella sua assoluta autonomia rispetto alla realtà fattuale l'essenza più vera della vita e dell'esistenza, il

<sup>50</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

<sup>51</sup> FR. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874*, KG III/4, p. 33.

clivaggio degli opposti che si manifesta, a livello figurale, nel principio dinamico, sottraendo la percezione a una visione statica. L'occhio diviene esso stesso protagonista della visione che squarcia linearità e logica, una visione scaturente dal continuo spostamento della pupilla su un panorama fluttuante di forme in divenire, nello sfarfallio di un'immagine dinamica, che, secondo le teorie pittoriche dell'impressionismo appena trascorso, è perennemente cangiante per via di fattori esterni e interiori, determinando a sua volta un'immagine mentale che oscilla fra i due poli dell'oggetto esterno e della sua rielaborazione sul piano della percezione. I due principî che cogliamo nella tensione di una scrittura che vuol rendere l'atto stesso della visione come presentificazione dell'essere sono l'imprecisione della vista, che comporta come sua conseguenza la non-referenzialità del segno, e il principio dinamico come principio energetico del colore<sup>52</sup>, colore còlto come campo di forze attivate dai contrasti cromatici.

Il colore assolve alla funzione di "framezzo", che consente il passaggio tra sensazione percettiva e fantasma analogico della finzione, impressione e immaginazione, il capovolgimento tra l'una e l'altra dimensione del dentro e del fuori, della presentazione visiva e della presentificazione fantasticante, dell'immanenza e del passato, del "qui" e del "non qui", dell'io reale che guarda l'immagine e dell'io parte dell'orizzonte aperto dall'immagine stessa. Sulla valenza energetica del colore, Hofmannsthal aveva letto le significative osservazioni di Müller riportate nella monografia su Kant di Chamberlain, in base alle quali la luce viene considerata come «Sinnesenergie» e il colore come «Affektion des Augennerven»<sup>53</sup>. Le osservazioni di Müller esaltano l'elemento coloristico come quintessenza del processo della visione, concetto ulteriormente sviluppato

<sup>52</sup> Il valore dinamico del colore come esito di una tensione di contrasti, che è all'opera nella scrittura di Hofmannsthal, è peculiare della pittura di van Gogh, come mettono in luce le bellissime osservazioni di Georg Simmel: «Er [van Gogh] trägt in seine Bilder ein Leben, so ungestüm, vibrierend, fieberhaft, wie kein anderer Maler; und nun ist das Rätselhafte und Erschütternde, daß dies nicht (oder relativ selten) durch Darstellung und Erregung von Bewegungsvorstellungen geschieht. Äußerlich angesehen, ist in seinen meisten Landschaften und Stilleben eine einfache Zuständlichkeit [...] und doch sind sie von einer haltlos stürmenden [...] Unrast, deren Ursprung in dem ruhigen Dastehen ihres Gegenstandes eine der unheimlichsten künstlerischen Synthesen ist. Vielleicht hat gerade mit diesem immanenten Gegensatz [...] das Bewegtheitsgefühl seine äußerste, nicht mehr überbietbare Intensität erreicht» (G. SIMMEL, *Philosophische Kultur* [1911], Berlin 1986, pp. 157-158).

<sup>53</sup> J. MÜLLER, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*, cit., §§ 7, 10 e 11, pp. 6-9.

nelle osservazioni di Chamberlain, di cui lo scritto hofmannsthaliano mi pare risenta fortemente:

Alles Farben. Ihr ganzes Sehen besteht aus einem Sehen von Farben; der Begriff Licht ist ein abgezogener, er ist ein Sammelname für alle Farben. [...] Das vom Auge Wahrgenommene ist überall Farbe. Und auch Weiss und Schwarz — wenn gleich der sorgsam Beobachtende genötigt ist, sie für ein Besonderes zu halten, das er den übrigen Farben nicht ohne weiteres gleichsetzen kann, und wenn auch die optische Analyse uns lehrt, dass keinerlei aktives Licht sie beherbergt — wird doch jeder unbefangene denkende Mensch als ein den Farben Verwandtes, als etwas Positives betrachten. Weiss ist genau ebenso sehr wie schwarz eine *privatione de colori*; physikalisch entsteht es durch jedes genaue Gemisch von zwei antagonistischen Farben, z.B. von Gelb und Blau oder von Rot und Grün, weil für das Auge der eine Eindruck den andern aufhebt. Ein absolut Farbloses vermögen wir uns nicht einmal in Gedanken vorzustellen: es wäre das Unsichtbare schlechtweg. Nun dürfen Sie nicht glauben, ich wäre bestrebt, das Licht für ein Hirngespinnst zu erklären. Das wäre purer Sophismus. [...] ebenso abstrahiere ich aus den Empfindungen meines Auges, welche allesamt — weil eben jegliche Affektion des Augennerven Farbe ist — keine andere Gestalt haben, noch jemals haben können als die der Farbe, den allgemeinen Begriff des "Lichtes". [...] der Begriff Licht ist ein aus den Wahrnehmungen der Farben abgeleiteter Gedanke. Und glauben Sie nicht, das seien Tüfteleien; vielmehr handelt es sich um einen wirklichen Unterschied, um einen Unterschied, den die geringste Überlegung klar erfassen lässt, und der — klar gefasst — allein schon genügen würde, die ewige Konfusion zwischen der mathematischen Optik der Physiker und der auf genauer Beobachtung unserer Gesichtswahrnehmungen ruhenden Farbenlehre Goethe's unmöglich zu machen. [...] Die Vorstellung "Farbe" besitzt eben gar kein begriffliches Element; es ist physiologisch gesprochen — reine Sinnesenergie, und — philosophisch gesprochen — Empfindung und empirische Anschauung. Dagegen ist Licht ein Begriff; hier denkt der Verstand nach über das, was die Sinnlichkeit ihm an Stoff zugeführt hat; und darum ist der Umkreis dieses Begriffes ein unsicherer und schwankender; es liegt ja bei uns, ihn zu erweitern oder zu verengern. Wenn Sie, verehrte Freunde, gefragt würden, Sie würden Licht und Sichtbarkeit für gleichbedeutend halten, und Goethe's überraschende Behauptung: «das Licht und das Auge sind eins und dasselbe», würde Sie bald wie eine heilsame Wahrheit anmuten; doch unserer Physik ist, wie Sie gesehen haben, die Vorstellung eines unsichtbaren Lichtes — also eines nächtlichen Tages — geläufig, und die Wissenschaft befindet sich augenblicklich an einem Wendepunkt, wo zu dieser Begriffserweiterung eine neue allmählich hinzukommt, und nicht bloss unsichtbare Sichtbarkeit, sondern auch Licht, welches überhaupt nicht Licht ist, in den Kreis aufgenommen wird. Denn auf dem notwendigen Wege zu einer einzigen allgemeinen Bewegungslehre sind wir bereits so weit, die Erscheinungen des Lichtes mit denen der Elektrizität, des Magnetismus und anderer Molekularphänomene zu einer einheitlichen Vorstellung zusammenzufassen. So neu und modern ist ja dieser Gedanke nicht, wie die Herren Zeitungsschreiber, von denen die heutige Welt ihre Bildung zu holen pflegt, sich einbilden. Fast liesse er sich in Plato's *Timaios* als Keim nachweisen, und jedenfalls schwebt er Descartes schon vor, wenn auch die elektrischen Phänomene damals zu wenig bekannt waren, um mehr als allgemeine Vorahnungen aufsteigen zu lassen. Herder macht in

Kap. II des 5. Buches seiner *Ideen* mystische Andeutungen über die Identität von «Licht, Äther, Lebenswärme», Andeutungen, die wissenschaftlich ohne Wert sind, jedoch zeigen, wie nahe der Gedanke lag. Kant aber schreibt schon in einer frühen Schrift (1763): «Man präsumiert mit grossem Grunde, dass die Ausdehnung der Körper durch die Wärme, das Licht, die elektrische Kraft, die Gewitter, vielleicht auch die magnetische Kraft vielerlei Erscheinungen einer und ebenderselben wirk-samen Materie, die in allen Räumen ausgebreitet ist, nämlich des Äthers sei...» [*Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes*, 4, II]. Und in seinem letzten, unvollendet gebliebenen Werke hatte er der heutigen Theorie durch die hypothetische Annahme seines «Wärme- oder Lichtstoffes» als eines «allgemein Beweglichen, *primitive movens*», schon sehr genau vorgearbeitet. [Auch Goethe hat die Vermutung ausgesprochen, es dürfte «das selbe Eins sein», das sich bald als Licht, bald als Magnetismus, bald als Elektrizität, bald «als Chemismus» zeigt; ich habe ihn nur darum im Text nicht citiert, weil der von Riemer mitgeteilte Wortlaut zweifelhaft erscheint (*Briefe von und an Goethe*, etc., S. 302)]. Heute ist diese Auffassung nicht mehr abzuweisen. Und ob wir dann das Licht als eine «eigen-tümliche Bewegungsform» der elektrischen Wellen, oder die Elektrizität als eine «eigentümliche Bewegungsform» des Lichtäthers ansprechen, das ist bonnet blanc, blanc bonnet und wird durch praktische Rücksichten oder Willkür entschieden. Der Begriff Licht wird entweder so ausgedehnt werden, dass die Sichtbarkeit nur eine Abart unter seinen vielen anderen ausmacht, oder so eingeschränkt, dass es selbst nur einen besonderen Fall innerhalb eines grösseren Komplexes molekularer Bewegungserscheinungen bildet. Wogegen Rot, Grün, Blau, Gelb, Orange, Violett, Braun, Schwarz, Weiss usw. in Ewigkeit bleiben, was sie seit Ewigkeit sind: einer-seits ein völlig Objektives, eine von einem Verstande erfasste Wahrnehmung, welche kein Denken je erzeugen könnte, sondern einzig die tatsächliche Empfindung, ver-ursacht durch den Gegenstand, — und zugleich doch insofern das ganz und gar Subjektive, als die Farbe (im Gegensatz zum Licht) ganz in meinem Auge liegt, und ein Ausdruck meines rein persönlichen Verhältnisses zu dem Gegenstand ist. Wäh-rend also das «Licht» die Elastizität alles Gedachten besitzt, ist die «Farbe» ein unverrückbares Phänomen, fest eingekeilt zwischen Objekt und Subjekt, alle will-kürliche Behandlung spröde abwehrend<sup>54</sup>.

A Hofmannsthal, informato sulla riflessione scientifica del tempo, inter-essano alcuni spunti, come il risalto dato nella stessa opera di Cham-berlain all'impressione soggettiva suscitata dall'immagine nella mente, alla trasformazione psichica che la visione determina nell'individuo, e all'ener-gia creatrice innescata nella mente, che a sua volta influenzando sul piano esistenziale, è in grado di trasformare il destino dell'individuo:

Diese [die Bilder] da scheinen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst rechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen — dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche

<sup>54</sup> H.S. CHAMBERLAIN, *op. cit.*, dal capitolo «Leonardo», pp. 136-140.

Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte — das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor!<sup>55</sup>

Da Helmholtz a Mach, l'accento si era spostato sull'indagine della dimensione soggettiva della percezione, sulla sua autonomia rispetto all'oggetto e sulla natura arbitraria dell'immagine mentale, nel suo nesso con simbolo e metafora come strumenti di una sua eventuale traslitterazione verbale<sup>56</sup>.

Quale elemento in grado di veicolare le trasformazioni psichiche ed emotive dell'io si configura il colore per via della sua natura asemantica, delle sue interne oscillazioni, finalizzate a suscitare effetti patemici e alchimie psichiche nello spettatore:

So soll ich dir von den Farben reden? Das ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange<sup>57</sup>.

Il blu è connotato a partire da un superlativo che ne rende la forza, l'energia, «stärkstes», e da un altro aggettivo che non è specificamente pertinente alla sfera coloristica, quell'«incredibile» che opera un passaggio verso dell'irreale. Il verde, raffigurato a partire dal dato surreale di una pietra fusa, come fosse metallo, è visibile, nello spazio della scrittura, mediante il movimento della sua liquefazione, suscitando ancora una volta un'impressione irreale, soggettiva, non mediabile da un raffronto con il reale. Il giallo è inafferrabile esso stesso nel suo tendere verso il colore arancio, nel suo cangiare, nel suo coloristico sfuggire. Ecco che tramite i colori, rappresentati come massa materica amorfa, viene suscitata la dimensione dell'artificio, che riesce a far convivere, nel suo dina-

<sup>55</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

<sup>56</sup> «Wenn zwischen der Vorstellung in dem Kopf eines Menschen A und dem vorgestellten Ding irgend eine Art von Ähnlichkeit und Übereinstimmung wäre, so würde eine zweite Intelligenz B, welche beide das Ding und seine Vorstellung im Kopf von A sich nach den gleichen Gesetzen vorstellte, irgend eine Ähnlichkeit zwischen ihnen finden oder doch wenigstens denken können. Denn Gleiches in gleicher Weise abgebildet (vorgestellt) müsste doch gleiche Bilder (Vorstellungen) geben. Nun frage ich, welche Ähnlichkeit soll man sich denken zwischen dem Proceß im Gehirn, welcher die Vorstellung eines Tisches begleitet, und dem Tische selbst. Soll man sich die Gestalt des Tisches von elektrischen Strömen nachgezeichnet denken, und wenn der Vorstellende sich vorstellte, daß er um den Tisch herumgehe, soll dazu auch noch ein Mensch mittels elektrischer Ströme gezeichnet werden?» (H. HELMHOLTZ, *Handbuch der physiologischen Optik*, cit., p. 443).

<sup>57</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

mico trasformarsi, la natura altra del segno con la vera essenza dell'essere, la sua impermanenza, la sua inafferrabilità. L'artificiosità segnica del colore, che è colore e non altro, recupera a dispetto di ogni paradosso, in virtù del suo potere energetico, le cose del mondo, per farle rinascere come oggetto pittorico, come cosa dipinta, carica di quella verità che il mondo moderno ad esse sottrae — si ricordi a tal proposito la riflessione rilkiana in merito agli oggetti snaturati e inanimati del mondo moderno. Così scrive Hofmannsthal:

Wie kann ich es dir nahebringen, daß hier [in den Gemälden] jedes Wesen [...] sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähendes Nichts für immer verdeckte<sup>58</sup>.

Nella realtà segnica dell'arte, nella sua artificiosità, il reale rinasce, non epurato dalle sue contraddizioni, ma con tutta la sua carica drammatica, con la pienezza delle sue antitesi, con quel segno di morte, che la sua presenza artistica fa dimenticare, pur recandone indissolubile la traccia come sua invisibile ma presente segnatura. Poiché in ciò è la verità, nietzscheanamente svelata nella memoria inscritta nel segno della contraddizione che si fa visione coloristica:

[...] der mit dieser Vision sich selbst antwortet auf den Starrkrampf der fürchterlichen Zweifel, konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, eins und alles im zehntausendsten Teil der Zeit, als ich da die Worte hinschreibe [...]<sup>59</sup>.

La percezione della polarità di contrasti, che culmina nel motivo dell'uno-tutto, simbolo di una totalità dell'essere priva di lacerazione e contrasti, è epifania, *Erlebnis* profondo dell'Io, frutto del potere di presentificazione del colore, che proprio in virtù della sua autoreferenzialità diviene segno significante dell'essere, dell'immateriale psichico:

Und nun konnte ich von Bild zu Bild, ein Etwas fühlen, konnte das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen, wie ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach und wie die Farben eine um der andern willen lebten und wie eine, geheimnisvollmächtig, die andern alle trug [...]<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 169 s.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

L'esperienza della fruizione estetica, al centro di questo testo, si colloca all'insegna di un elemento significativo, la cancellazione dell'*ékphrasis*, intesa in senso classico, fino alla negazione di una riproduzione fedelmente iconica dell'immagine con la fotografia:

Ich konnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie dir schicken, aber was könnten sie dir geben — was könnten dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermutlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir. [...] Aber was nützt dir das?<sup>61</sup>

Alla parola viene affidato lo spazio fra le immagini, definito a partire dalle categorie dell'energia, del movimento e della contemporaneità della presenza di molteplici oggetti della visione. La simultaneità delle immagini abolisce la successione temporale della scrittura, crea una concomitanza appercettiva del molteplice che prefigura la fluttuazione dei contorni e delle linee, la dissoluzione stessa dell'immagine, la sua liquefazione in una sorta di magma coloristico che dà vita a una realtà potenziata dell'essere: questa si manifesta attraverso le facoltà espressive immediate e asemantiche di una forma-colore, non definita e indefinibile, còlta nel suo divenire. La scrittura si apre a una singolare simultaneità della visione e all'immanenza della fruizione estetica inscenata introiettando l'immagine cancellata, facendo esplodere dalla sua dissoluzione la potenzialità inesauribile delle sue forze primarie.

Sul piano psichico la contemplazione delle opere, che solo verso la fine del testo si rivelano di van Gogh, anche se prima ne era stato fornito un indizio nell'elencazione dei motivi, provoca una trasformazione, un potenziamento della percezione di sé, un accrescimento e una sorta di ampliamento della stessa sfera percettiva, determinata da quella «heimliche bildende Kraft» che si accende nel momento della fruizione. L'interesse di Hofmannsthal si concentra proprio sull'aspetto percettivo-cognitivo della fruizione estetica, inscenata dalla scrittura, fino a una *mise en abîme* del motivo della scrittura/visione attraverso l'immagine di Krishna. In tal senso è significativo ricordare la lettera di Husserl a Hofmannsthal (12 gennaio 1907), in cui il filosofo accosta l'approccio fenomenologico alle modalità della visione artistica, evidenziando la vicinanza dei processi descritti da Hofmannsthal in *Der Dichter und diese Zeit* alla fenomenologia:

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 169.

Das phänomenologische Schauen ist also nahe verwandt dem ästhetischen Schauen in "reiner Kunst"; nur freilich ist es nicht ein Schauen um ästhetisch zu genießen, vielmehr daraufhin wieder zu forschen, zu erkennen [...]. *Der Künstler*, der die Welt "beobachtet", um aus ihr für seine Zwecke Natur- und Menschen "kenntnis" zu gewinnen, verhält sich zu ihr ähnlich wie der *Phänomenologe*. Also: *nicht* als beobachtender Naturforscher und Psychologe, nicht als practischer Menschenbeobachter, als ob er auf Natur- u. Menschenkunde ausginge. Ihm wird die Welt indem er sie betrachtet zum Phänomen, ihre Existenz ist ihm gleichgültig, genau so wie dem Philosophen (in der Vernunftkritik). Nur daß er nicht darauf ausgeht, wie diesem den "Sinn" des Weltphänomens zu ergründen und in Begriffe zu fassen, sondern es sich intuitiv zuzueignen, um daraus Fülle und Gebilde, Materialien für schöpferische ästhetische Gestaltungen zu sammeln<sup>62</sup>.

Tornando al problema della visione nei *Briefe*, in prima istanza l'autore — mediante il doppio artificio retorico della propria incapacità a giudicare e intervenire nel dibattito del tempo sui processi della conoscenza («Wäre ich einer eurer gebildeten Menschen, wären mir eure Wissenschaften, die nichts sein können als wunderbare, alles sagende Sprachen, nicht eine verschlossene Welt, wäre ich nicht ein geistiger Krüppel [...]») e dell'ironia rispetto alla spiegazione scientifica dell'illuminazione di Krishna a lui riferita («Ein heftiger optischer Eindruck ohne allen höheren Inhalt») — fa piazza pulita della logica dei concetti e del pensiero scienziato, ribadendo l'impossibilità, mediante tali strumenti, di comprendere ed esprimere fino in fondo la verità della conoscenza. Non a caso Hofmannsthal ricorre a un verbo singolare in tale contesto: «hinüberfließen», uno scorrere oltre. Uno scorrere oltre del linguaggio: «besäße ich eine Sprache, in die innere wortlose Gewißheiten hinüberzuffließen vermöchten!»<sup>64</sup>. Il linguaggio di cui scrive Hofmannsthal non è mero strumento comunicativo, ma ha una precipua valenza conoscitiva, scaturente da una sua partecipazione all'essenza delle cose, come era nella filosofia romantica, da cui esso deriva, heideggerianamente, la proprietà di fondare il senso. Si tratta di una sorta di esperienza totalizzante dell'io, coinvolto in un unico atto di rivelazione e semiosi nell'artificio artistico di secondo grado del segno. Un'esperienza ontofanica e poetica. Il sincretismo di tali atti si fonda sulla compresenza di due elementi di segno

<sup>62</sup> La lettera che segue un incontro fra Husserl e Hofmannsthal avvenuto a Göttingen nell'autunno 1906 è riportata da RUDOLF HIRSCH nel suo studio dal titolo *Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal*, in C.J. FRIEDRICH - B. REIFENBERG, *Sprache und Politik. Dolf Sternberger zum 70. Geburtstag*, Heidelberg 1968, pp. 108-115, qui p. 113.

<sup>63</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 172.

<sup>64</sup> *Ibidem*.



antitetico. Il primo è di natura percettiva, si tratta della visione («ein Schauen»), che con suggestivo chiasma non procede dall'io, ma si impone sull'io, promanando dal mondo esterno: «ein Schauen ist es, nichts weiter, und jetzt zum ersten Male trifft es mich [...]»<sup>65</sup>. Il secondo è il potere conoscitivo conferito dall'esperienza estetica, dalla presentificazione del senso segreto delle cose nell'atto della loro percezione a partire dalla loro qualità coloristica: il colore, derealizzandole, le trasforma in segni costituiti dal materiale informe e cangiante che viene attribuito loro da una visione che restituisce lo sguardo delle cose sul soggetto a partire dalla cancellazione dell'immagine proiettata sulla rétina, in una dissoluzione dei contorni, in una fluttuazione dinamica della visione, in una cancellazione di ogni consistenza e definizione. Il mondo ridotto a impressione visiva, quell'impressione visiva cangiante e mutevole, influenzata da mille fattori atmosferici e luministici, come avevano insegnato gli impressionisti, e da altrettanti fattori psichici, secondo l'empirio-criticismo di Mach, "liquefatto" in una massa coloristica, essa stessa dinamica e inafferrabile se non mediante immagini in grado di rendere conto dei suoi svariati processi di trasformazione, rivela il proprio mistero, «ihr wortloses, abgründtiefes Geheimnis». E questo evento epifanico non si verifica nella passività del soggetto percipiente, ma presuppone, dopo l'azione su lui svolta dalla "visione" che proviene dalle cose, un atto soggettivo di decifrazione, che si iscrive nella corporeità potenziata dalla percezione estetica: «ist die Kraft nicht in mir, fühle ich sie nicht in meiner Brust als ein Schwellen, eine Fülle, eine fremde, erhabene, entzückende Gegenwart, bei mir, in mir, an der Stelle, wo das Blut kommt und geht?»<sup>66</sup>. Il dato rilevante è che nell'esperienza del «ganz Anderes» auspicata da Hofmannsthal, ed enunciata dal protagonista dei *Briefe*, è data l'abolizione della frattura fra il momento della visione e il momento della poiesi, in una esperienza totalizzante innescata proprio dal colore come tramite dell'essenza, come manifestazione del mistero e presentificazione di esso nell'immagine percepita. Questa determina l'immediato slittamento dell'atto percettivo in quello poetico di una immagine vivificante per l'essere, immagine che, nella sua inafferrabilità, esiste nella psiche dell'artista e si fa poiesi nel momento in cui questi riesce a restituirla nella sua liquidità, nella sua evanescenza e fluttuazione, nel suo dinamico divenire. Solo in tal senso lo scrittore/protagonista non rimane

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 172 s.

prigioniero di quella trappola linguistica che, alla stregua del dramma della parola inscenato dal precedente *Ein Brief*, incatena la parola nell'univocità di un segno troppo definito per dire la molteplicità e quel principio di trasformazione che è distintivo di ogni autentica esperienza estetica:

[...] So geht's mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, daß es mich trüge, unter mir geht's dahin und läßt mich auf dem gleichen Fleck<sup>67</sup>.

Tramite dell'esperienza "inaudita" che segue è un'ulteriore immagine acquorea, l'immagine dinamica e cangiante della distesa marina in tempesta con il suo colore imprecisato e imprecisabile, determinato di volta in volta da una molteplicità di fattori:

Diese Farbe, die ein Grau war und ein fahles Braun und eine Finsternis und ein Schaum, in der ein Abgrund war und ein Dahinstürzen, ein Tod und ein Leben, ein Grausen und eine Wollust — warum wühlte sich hier vor meinen schauenden Augen, vor meiner entzückenden Brust mein ganzes Leben mir entgegen, Vergangenheit, Zukunft, aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart, und warum war dieser ungeheure Augenblick, dies heilige Genießen meiner selbst und zugleich der Welt, die sich mir auftat, als wäre die Brust ihr aufgegangen, warum war dies Doppelte, dies Verschlungene, dies Außen und Innen, dies ineinanderschlagende Du an mein Schauen geknüpft?<sup>68</sup>

Nella visione si palesa il segno di una realtà che rivela il suo segreto nel campo di tensione energetico innescato dagli opposti, dai contrasti che pervadono il mondo esterno, fino a determinare una paradossale unificazione di io e mondo, soggetto e oggetto. Ciò costituisce la *climax* del processo della visione totalizzante che balugina in quelle immagini dell'acqua affidate alla compresenza di colori che inscenano, nella *performance* messa in atto dalla parola, la dinamica della vita naturale e quella della psiche, essa stessa cangiante e inafferrabile, che schiuma e si agita come la superficie increspata del mare, con cui è messa in rapporto per via dell'uso di verbi afferenti alla stessa area semantica, come lo «Schwellen» dell'animo nella «erhabene, entzückende Gegenwart», che anticipa «die Farbe der aufschäumenden Wellen», «die wandelnde Welle, die sich [...] herwälzte» «aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart»<sup>69</sup>. Il colore, come si è visto, consente di entrare in rapporto con l'essenza

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

del reale, mediante l'occhio che lo percepisce, la cui centralità nei processi percettivi e artistici era stata sottolineata da Nietzsche:

Bilder in menschlichen Augen! Das beherrscht alles menschliche Wesen: vom Auge aus! Subjekt! das Ohr hört den Klang! Eine ganz andere wunderbare Conception derselben Welt. Auf der Ungenauigkeit des Sehens beruht die Kunst<sup>70</sup>.

Ecco che questo stralcio nietzscheano, che riletto attraverso la prospettiva della neurofisiologia odierna evidenzia come le difficoltà di riconoscimento del cervello attivino la forza immaginativa, ci aiuta a comprendere le peculiarità della visione dei *Briefe*: si tratta di una visione parziale e sfocata del reale — l'imprecisione della vista di cui scrive Nietzsche — che muove da una lacuna, quella del contorno e della forma definita, sollecitando in tal modo una reazione emotiva e psichica che si riassume nella manifestazione epifanica dell'essere. Ma tale visione avviene solo nel momento in cui si fa poiesi, in un segno in grado di far emergere l'invisibile del reale nella visibilità di astratte forme-colori, immagini in divenire, la cui *enargeia*, proprio poiché privata del loro nesso con la realtà fattuale, diviene tramite di presentificazione dell'essere, in un suo trasferimento dal mondo fenomenico a quello artistico per via della mediazione «allomatica» operata dalla peculiare modalità della visione. L'occhio che sfoca l'oggetto della visione, la vista imprecisa, sottraendo alle cose la loro definizione, restituisce loro il segreto, la rete invisibile di nessi e relazioni, di compresenza degli opposti, di collisione dei contrari. Tutto ciò accade in virtù di una semiosi che introietta la percezione, nell'astrazione di un segno-colore, di un segno-forma in movimento, di un segno in grado di rendere precipuamente la realtà emotiva e psichica del soggetto in immagini della sua percezione estatica dell'istante illuminato e illuminante: qui l'essere si rivela sul piano di figure mentali mediante la componente coloristica e dinamica che rivive nella scrittura. La scrittura si rivela in grado di accogliere l'imprecisione della visione, la soggettività e l'oggettività, il principio individuale e la totalità, in un gioco<sup>71</sup> dei contrasti che è gioco di colori e forme prive di valenze semantiche codificate, come l'immagine dell'amorfo per eccellenza, le onde del mare che definiscono «die Höhle aus dem Wasser», quella caverna fatta di nulla, e inesistente nel reale, che è il luogo-non luogo in cui si addensa

<sup>70</sup> FR. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874*, KG III/4, p. 28.

<sup>71</sup> Sul legame fra gioco, immagine e dinamismo dei contrari, presente nel pensiero fenomenologico si veda R. CELIS, *La mondanité du jeu et de l'image selon Eugen Fink*, in «Revue philosophique de Louvain», LXXVI (1978), pp. 54-66.

e si rivela il mistero del mondo e della vita individuale, «nicht nur die ganze Welt, sondern auch mein ganzes Leben».

Il colore è, come Hofmannsthal stesso afferma nel passo successivo, «Zeichen» («wo ich nur die Zeichen anstaune») della manifestazione dell'essere (la luce), che, nella *performance* coloristica inscenata dalla scrittura, diviene presentificazione dell'essere:

Venezianische Bilder. Diese Idee: daß die Farben an sich nichts sind sondern nur Medien für die Offenbarung des *durchgehenden* Lichtes. (So auch die Menschen nichts *in se.*)<sup>72</sup>.

La scrittura riesce a dire l'inesprimibile, a far emergere l'invisibile nel momento in cui essa inscena l'atto della visione in tutte le sue componenti, in primo luogo quelle psichiche ed emotive, mediante immagini capaci di rendere, nella loro natura indefinita, gli strati piú ignoti, sconosciuti della psiche, quelli dove il pensiero non può penetrare e che si manifestano nelle anamorfosi, nelle trasformazioni che l'oggetto visto subisce nell'atto della visione, atto filtrato dalle emozioni che recano poi, nella scrittura, il segno dell'immenso, dell'abissale, del tormento e della morte che il soggetto non potrebbe mai verbalizzare senza venirne annientato:

[...] wenn alles zusammengebrochen ist um dich und das Fürchterliche nirgends war ungeschehen zu machen — schlang sich da nicht aus dem Innersten des Erlebnisses die umarmende Welle und zog dich hinein, und du fandest dich einsam und dir selber unverlierbar, groß und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos, und lächelnd glücklich?<sup>73</sup>

La semiosi dell'indistinto, dello sfocato e dell'amorfo, la semiosi dell'imprecisione della visione, dell'immagine sfuggente ed effimera, sottrae al reale consistenza, all'io definizione, al loro rapporto chiarezza e univocità. Ma proprio tramite ciò riesce a rendere l'istante indicibile della rivelazione, del contatto magico fra reale e irreali, fra io e mondo, in cui, secondo l'estetica del sublime, variata nei termini della lacerazione e della crisi novecentesca, lo smarrimento dell'io, la percezione dell'abisso e dell'orrore si capovolgono in uno smemorante istante di pienezza e di rivelazione di senso nel sentimento di appartenenza dell'io al tutto:

Warum sollte nicht die stumme werbende Natur, die nichts ist als gelebtes Leben und Leben, das wieder gelebt sein will, ungeduldig der kalten Blicke, mit denen du sie triffst, dich zu seltenen Stunden in sich hineinziehen und dir zeigen, daß auch

<sup>72</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1895*, RA III, p. 409.

<sup>73</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 174.

sie in ihren Tiefen die heiligen Grotten hat, in denen du mit dir selber eins sein kannst, der draußen sich selber entfremdet war?<sup>74</sup>

Nel breve episodio dell'illuminazione di Krishna<sup>75</sup>, l'immagine della *mise en abîme* del motivo della visione — vediamo Krishna che guarda mentre il suo occhio percepisce l'immagine da cui scaturisce la sua illuminazione — veicola essa stessa il processo della "scrittura della visione": la scrittura dell'istante epifanico, la scrittura della rivelazione dell'essere che si fa manifestazione di senso al di là di ogni sistema codificato, in un segno dell'imprecisione della visione, segno dell'immaginazione fantastica, in cui la derealizzazione della visione fisiologica risulta presupposto per una scrittura di immagini che, come quelle della fantasia, convivono nella loro molteplicità, sfumando l'una dell'altra, divenendo segni astratti di una impressione della visione:

Er [Krishna] [...] hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele, [...] daß er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war es nicht mehr derselbe, der hingestürzt war<sup>76</sup>.

Una scrittura fatta di un cangiante movimento di colori, dello scambio energetico fra i colori, di per sé matericamente inesistenti, ma non per questo meno reali, del cielo e del movimento di ali in volo. Una scrittura in cui la trasformazione fantastica del reale nella percezione emotiva della visione diviene segno astratto da cui irrompe l'invisibile, colto nell'esperienza indicibile dell'epifania.

È questa la scrittura, sembra voler dimostrare Hofmannsthal attraverso la sua rappresentazione dall'interno, che consente di portare alla superficie di un segno indistinto e dai valori liquidi e sfumati la semiosi «ohne Schranken» del simbolo<sup>77</sup>, con i suoi movimenti e le sue dina-

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> L'episodio è tratto dalla monografia di FR.M. MÜLLER, *Râmakrishna. His Life and Sayings*, London 1901, presente nella biblioteca hofmannsthaliana.

<sup>76</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 172.

<sup>77</sup> L'atto simbolico è riconducibile, negli studi di Robert Vischer, all'esperienza della visione di cui si è detto e all'abolizione di distinzione fra soggetto e oggetto. Vischer fa coincidere i tre processi inscenati da Hofmannsthal nei *Briefe*: «symbolisierende [...] Tätigkeit», «merkwürdige Verschmelzung von Subjekt und Objekt», «Drang zur Vereinigung mit der Welt» (R. VISCHER, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, cit., p. 27).

miche, attraverso cui emerge il misterioso e, in fin dei conti, insondabile potere della creazione, nei *Briefe* mostrato nel suo agire poetico:

Das Schöpferische ist eine dämonische Kraft. Wir sind ihrer versichert, ohne daß sie immer bei uns wäre. Ist sie bei uns, dann ist auch Mut und eine magische Unbesiegbarkeit. Jeder hat um sich eine schöpferische Kraft als eine Atmosphäre. Sie löst alles Dunkle auf, läßt nichts Starres bestehen, anerkennt keine Grenzen. Vermöge des Schöpferischen ergibt sich jede Hemmung als ein lösbares Geheimnis. Mit seiner Atmosphäre ist das Ich ohne Schranken<sup>78</sup>.

La scrittura dei rapporti indefiniti e dinamici, delle relazioni e corrispondenze sempre cangianti e mutevoli, è scrittura della circolarità, che sospende la linearità del codice verbale, in una struttura rizomatica che consente la contemporanea presenza del diseguale:

Hofmannsthals "gesuchte Form" ist "der Kreis", nicht die "ins unendliche fort-rasende Linie" [...]. Sein ganzes Denken ist bestimmt von der Idee der "rhythmischen Wiederkehr", der "Idee des Zirkularen" [...]<sup>79</sup>.

Ed è anche scrittura del destino, scrittura che muta e fa mutare la psiche dell'uomo moderno, il cui destino, non piú dominato da forze esteriori, è iscritto nelle lettere, esse stesse mutevoli e cangianti, della sua interiorità, in quel repentino capovolgimento fra dentro e fuori che si innescava nella visione dall'interno, in cui, in una semiosi alogica, si trasmette, come accade allo stupito viaggiatore, quel «Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir»<sup>80</sup>. L'esperienza estetico-estatica della visione, che nei termini della logica può venire riassunta tramite il *tòpos* della sua indicibilità («etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares») cancella, annulla la presenza del «gräßlichen Schlund, gähendes Nichts»<sup>81</sup>, ricoprendola con la forza del colore, «ein Mächtiges, das ich nicht kenne»<sup>82</sup>. Il colore restituisce consistenza ontologica alle parvenze stravolte delle cose, determinando quel potenziamento dell'io nell'istante epifanico, quando esso viene travolto dalla «umarmende Welle»<sup>83</sup> che si leva «aus dem Innersten des Erlebnisses» e viene condotto in un non-luogo in cui, come per un effetto

<sup>78</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1909*, RA III, p. 498.

<sup>79</sup> C. BRAEGGER, *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern-München 1979, p. 81.

<sup>80</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 174.

catartico, l'individuo, che ha smarrito se stesso, si ritrova «einsam und dir selbst unverlierbar, groß und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos und lächelnd glücklich».

E questo non-luogo dell'anima è a un tempo il non-luogo in cui si rinnova l'atto creativo, per cui dal movimento ondoso (ancora una volta un'immagine acquorea) di un materiale indistinto emerge la figurazione: «in mir lag etwas, ein Gewoge, ein Chaos, ein Ungeborenes, und daraus konnten Figuren aufsteigen [...]»<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 155.

DIE FLUCHT VOR DER WIRKLICHKEIT  
IM LITERARISCHEN WERK *DIE KORALLE*  
VON GEORG KAISER

von MAHMOUD AL-ALI

Die Flucht vor der Wirklichkeit ist bei Georg Kaiser ein sehr lebendiges Thema, wie die Vision von der Erneuerung des Menschen, das er in mehreren Dramen behandelt hat. In fast allen Werken Kaisers der Frühzeit findet man bereits die Flucht vor der Wirklichkeit in eine Scheinwelt angedeutet<sup>1</sup>, allmählich entwickelt sie sich bei ihm zur einzig möglichen Auflösung des dramatischen Knotens.

Der Held in Kaisers Werken scheint seltsam schnell bereit, sein Leben mit einem weniger verantwortungsvollen zu vertauschen. Jedesmal verdrängt der Egoismus den Erneuerungsgedanken. Ein Beispiel dieser egozentrischen Menschen, die vorgeben, etwas anderes zu sein, ist jener Milliardär, den Kaiser im ersten Teil der Gas-Trilogie *Die Koralle* darstellt.

Ein Milliardär, dessen von ihm errichtetes gigantisches Werk sich andere Menschen skrupellos zunutze machen, hat sich eine merkwürdige Ausgleichsform im Gegensatz dazu geschaffen: Er erfüllt allwöchentlich Hunderten von Bedrängten ihre großen und kleinen Wünsche. An dem «offenen Donnerstag»<sup>2</sup>, hilft er allen Bedürftigen, die in ihrer Not zu ihm kommen, und spendet aus vollen Händen. «Gott selbst geht wieder unter uns»<sup>3</sup>, sagt ein schwärmerisches Fräulein von ihm. Hier ist die skrupellose Ausbeutung und dort die nicht beschränkte Mildtätigkeit. Dieser seltsame Widerspruch muß tiefe Ursachen haben. Der Milliardär stammt aus einem armen Milieu und hat in schwerster Erschütterung seiner frühesten Kindheit erleben müssen, wie seine Eltern aus Elend gräßlich zugrunde gegangen sind. Sein Vater<sup>4</sup> ist an einem Montag

<sup>1</sup> In *König Hahnrei* (1913), wo sich der neue Mensch im Gefühl der eisigen Vereinsamung aus dieser Welt, in die er ja nicht hineingehört, entfernt, bildet sie schon das Hauptproblem.

<sup>2</sup> G. KAISER, *Die Koralle*, in *Werke*, 6 Bde., hrsg. von W. Huder, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien 1971-1972, Bd. 1, S. 667.

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 656.

<sup>4</sup> Das Personenverzeichnis in dem Drama ist sehr charakteristisch und erinnert uns an jenes Wort, daß es sich überhaupt nicht um das Personenverzeichnis handle



einmal nicht mehr nach Hause zurückgekehrt. Die Maschinen in der Fabrik hatten seine Kräfte erschöpft. Die Mutter hätte den Sohn nicht ernähren können, und beging daher Selbstmord. Das hat nun lebenslang haftende Eindrücke im Kopf des Sohnes hinterlassen. Der Sohn ist noch immer auf der Flucht vor dem Entsetzen, das im Alter von acht Jahren durch ein traumatisches Kindheitserlebnis verursacht wurde<sup>5</sup>. Er flieht vor der sozialen Ungerechtigkeit in die soziale Ungerechtigkeit und vor der Technik in die Technik. Er glaubt, sich zu retten, wenn dieselbe Macht, die seinen Vater zerfetzt hat, nun von ihm beherrscht wird. Aber wer aus Angst herrscht, ist nicht frei. Der junge Fabrikant ist so etwas wie eine Schachfigur, von dem Entsetzen vor dem Elend getrieben. Die erste Konsequenz solcher Raserei ist die «brutale Unterdrückung und Ausbeutung jener, deren Schicksal er selbst entflohen ist»<sup>6</sup>:

Das Furchtbare, [...] das trieb mich zur Flucht. Es stand hinter mir, wenn ich arbeitete — [...] Es ließ mich keine Sekunde los — ich floh und floh — — — und fliehe, weil es heute noch irgendwo hinter mir dasteht! [...] Es hetzte mich vorwärts. [...] Das Werk — mit seinen Maschinen — mit seinen Menschen zwischen mich und das Furchtbare gestellt — das hat mir die erste Ruhe gegeben!<sup>7</sup>

Der Milliardär vertritt die Auffassung, daß alle modernen Menschen sich auf einer solchen Flucht befinden<sup>8</sup>. Die Gesellschaftsklassen sind, seiner Meinung nach, «kürzer oder weiter vorgekommene Flücht-

und die Gestalten nur Mittel oder Träger von Ideen seien, um ins «Menschen-unendliche» vorzudringen. Denn hier werden uns nicht Personen mit Eigennamen vorgezeigt, sondern Typen wie der Sekretär, der Milliardär, der Sohn usw. Auf diese Tendenz hatten schon zahlreiche Literaturkritiker hingewiesen. Bussmann wirft z.B. dem *Koralle*-Stück vor: «Durch das Auftreten der dramatis personae als Ideenträger und den Verlust an gesellschaftlicher Substanz läuft das Drama Gefahr, plakathaft und blutleer zu werden» (R. BUSSMANN, *Einzelner und Masse. Zum dramatischen Werk Georg Kaisers*, Kronberg/Ts. 1978, S. 309).

<sup>5</sup> Vgl. E. SCHÜRER, *Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Über Leben und Werk*, New York 1971, S. 107.

<sup>6</sup> BUSSMANN (wie Anm. 4), S. 44.

<sup>7</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 663.

<sup>8</sup> Die Figur des Milliardärs erinnert uns hier in ihrer ganzen Erbarmungslosigkeit an Wedekinds große Abenteurerfigur, den *Marquis von Keith*. Der Marquis kämpft um Anerkennung, gleichzeitig betrachtet er sich als Opfer von seinem familiären Milieu. Er flieht aus dem heulenden Elend mit allen zu Gebote stehenden Mitteln, er will aber auch nicht sehen, über wen er bei dieser Flucht hinweggeht. Keith und der Milliardär flüchten beide vor dem Elend. Aber was sie an Gütern auf dieser Flucht erlangen, hat bei ihnen keine Bedeutung. Alles zerrinnt ihnen gleichsam in den Händen. Ihre definitive Idee treibt sie weiter, sie rasten nie ein. Das Glück, das sie beide erjagen wollen, heißt die Jugenderinnerung aus dem Gedächtnis zu vertreiben (F. WEDEKIND, *Der Marquis von Keith. Schauspiel in fünf Aufzügen*, erstmals erschienen in München 1901).

linge»<sup>9</sup>. Dies ist die Weltordnung überhaupt. Für ihn ist die Weltordnung ein Chaos, vor dem er sich durch einen Geldwall und zwei Doppelgänger schützen möchte<sup>10</sup>. Dieses Chaos ist aber allgemein dominierendes Gesetz der Gesetzlosigkeit. Selbst wer sich dagegen auflehnt, wird früher oder später von ihm ergriffen; wie der Sohn und die Tochter, die aus ihrem illusionären Paradies herausgerissen werden, oder gar davon betroffen. Der hervorstechendste Wesenszug des Chaos wird vom Milliardär nachdrücklich betont:

DER HERR IN GRAU. [...] Ist das Ihre Weltordnung?

MILLIARDÄR. Nicht meine — es ist die Weltordnung.

DER HERR IN GRAU. Die Klassen sind kürzer oder weiter vorgekommene Flüchtlinge?

MILLIARDÄR. Alle sind auf der Flucht<sup>11</sup>.

Die Bewältigung des Problems, das dauernd zwischen arm und reich tobt, bedeutet in seinen Augen «Kampf eines jeden gegen jeden — schonungslos»<sup>12</sup>. Es kommt dem Milliardär jedoch nicht auf das Erreichen seines Zieles an, sondern auf die Ingangsetzung einer Bewegung, die von den Gegebenheiten des Chaos wegführt, eine Abwendung von der Wirklichkeit bedeutet:

Fortschritt — es gilt nicht: wohin — sondern: fort wovon! — [...] Woher stammen die Großen, die eine Welt erobern? Aus dem Dunkel steigen sie herauf, weil sie aus dem Dunkel kommen. Dort erlebten sie das Furchtbare — auf diese oder jene Weise<sup>13</sup>.

Wer sich die geistige Verfassung des zielstrebigem Menschen ergründen will, kann diese Erkenntnis nicht außer Acht lassen.

Werner Hecht hat in seinem Buch *Brechts Weg zum epischen Theater* kritische Anmerkungen zu Brechts Rezension gegeben. Er verwechselt

<sup>9</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 664.

<sup>10</sup> Wolfgang Paulsen sagte, die Instabilität, die Abgespaltenheit des Milliardärs seien Folgen der Konfrontierung mit dem existentiellen Nichts. Paulsen meint, die Art des Urerlebnisses, das dem Milliardär das Entsetzen einpflanzte, sei nicht von Bedeutung. Das Kind habe nicht begriffen, was passierte. Er glaubt, daß die Darstellung der Ereignisse durch den Milliardär keinen Zweifel daran läßt, daß dieser die Gründe sehr gut verstand und sich seine Philosophie daraufhin aufbaute. Die soziale Kritik in der *Koralle* ist ja nicht so bedeutend, kann aber nicht wegdiskutiert werden (W. PAULSEN, *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*. Mit einem Anhang: *Das dichterische und essayistische Werk Georg Kaisers. Eine historisch-kritische Bibliographie*, Tübingen 1960, S. 9 ff.).

<sup>11</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 664.

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 705.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 664.

aber die Stücke der Trilogie und bezieht die Allegorie nicht auf das zweite Stück der Trilogie, das Brecht rezensiert, sondern auf das erste *Die Koralle*. Hecht fügt dazu, daß der Kunstläufer der Hauptgestalt in der *Koralle*, der Milliardär sei, der sich aus Angst vor dem Kapitalismus zum Kapitalismus hinaufgearbeitet hat. Brecht interessierte sich für ihn, weil in seiner Figur der Weg des Menschen nicht von seinem individuellen Gepräge, sondern von bestimmten Umständen begründet wurde<sup>14</sup>. Der Lebensweg des reichen Fabrikanten, der durch ein traumatisches Erlebnis in seiner Jugend bestimmt ist, hat es zu Folge, daß er sich selbst durch ein strebsames und unermüdliches Arbeiten und ohne Rücksicht auf andere in die Höhe bringt. Sein Schicksal erinnert an die Generation der ersten Unternehmer im 19. Jahrhundert, die sich durch rastlosen Fleiß und harten Einsatz emporarbeiteten und mit viel Geschick eine außergewöhnliche Karriere machten<sup>15</sup>.

Den Milliardär peitschte nun das Elend und treibt ihn zum Luxus hin. Geld und Macht braucht er, um sich selbst zu überzeugen, daß der Abstand zwischen ihm und dem Elend seiner Kindheit immer größer wird<sup>16</sup>, auch wenn mehr und mehr Arbeiter im Betrieb zum Opfer fallen: «Ich will von dem Elend nichts hören, das mich an das Furchtbare zu stark erinnern kann»<sup>17</sup>. Der Milliardär gilt aber trotz allem als gut. Denn jeden Donnerstag kommen Bedürftige zu ihm in den außerordentlich dafür vorbehaltenen runden Raum, der symbolisch gestaltet und «das heiße Herz der Erde»<sup>18</sup> benannt ist. Jede Bitte um finanzielle Hilfe wird an diesem offenen Donnerstag erfüllt. An den anderen Tagen bleibt dem Milliardär der Anblick und das Leiden aller Elenden und Bedrängten entzogen. An diesem einen Wochentage aber, wie es scheint, leistet er aus vollem Herzen großzügig allen vor seiner Tür Versammelten Hilfe. Aber das ist doch nicht der Milliardär, der die Bittsteller empfängt, sondern sein psychisches Double, das ihn am offenen Donnerstag vertritt und ihn vor der Wirklichkeit schützt.

<sup>14</sup> Vgl. W. HECHT, *Brechts Weg zum epischen Theater*, Berlin 1962, S. 26 f.

<sup>15</sup> Heinrich Breloer machte im Falle der *Koralle* auf Parallelen zum Aufstieg und zu den Praktiken amerikanischer Milliardäre wie Morgan und Vanderbilt aufmerksam, die Kaiser jedoch auf persönliche Weise analysierte (H. BRELOER, *Georg Kaisers Drama "Die Koralle". Persönliche Erfahrung und ästhetische Abstraktion*. Mit einem biographischen Aufriß [= Geistes- und sozialwissenschaftliche Diss. 42], Hamburg 1977, S. 42 f.).

<sup>16</sup> Vgl. E.A. FIVIAN, *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus*, München 1947, S. 71.

<sup>17</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 663.

<sup>18</sup> *Ebd.*, S. 667.

Es gibt hier aber keine solche Reaktion der Betroffenen, da sie die Wahrheit, mit Ausnahme des Herrn im Grau, niemals zu wissen bekommen. Sie haben ihren Dank stammelnd gesprochen, betrachten den Sekretär/Milliardär als ihren Lebensretter und werden nie erfahren, daß man sie betrogen hat. Eine Drohung des Herrn im Grau, das wahre Gesicht des reichen Fabrikanten zu verraten, wird von diesem in selbstsicherer Weise mit der Bemerkung abgewiesen, es würde ihm niemand glauben<sup>19</sup>.

Die Natur kommt also dem Milliardär auf seiner Flucht vor der schrecklichen Vergangenheit zu Hilfe. Es gelingt dem Milliardär, sein Jugenderlebnis aus dem Gedächtnis zu vertreiben, und sich in ein sorgloses Leben und eine Wunschwelt hineinzuprojizieren, die durch den äußeren Doppelgänger verkörpert wird<sup>20</sup>. Damit er auch an jenen Donnerstagen nichts von Elend und Armut hören muß, die ihn an jenes Schrecken erinnern könnte, schickt sie ihm einen Doppelgänger. Das einzige, was die beiden unterscheidet und was den zwei, in das Geheimnis eingeweihten Dienern gestattet, sie auseinanderzuhalten, ist eine Koralle, die der Sekretär besitzt. Aber nicht nur den äußeren Doppelgänger hat der Milliardär gefunden, den Sekretär, sondern er will sich auch noch einen inneren Doppelgänger schaffen, seinen Sohn.

Das positive Bildkomplex der Koralle in ihrer natürlichen Umgebung wird in der Darstellung der Vergangenheit beider Individuen sichtbar. Die Jugend des Sekretärs wird mit einem See, der «klar den blauen Himmel spiegelt»<sup>21</sup>, einem glänzenden und kristallklaren «See, dem man auf den Grund sieht»<sup>22</sup>, verglichen, während der Sohn an sonnigen Küsten lebt und nicht mit dem Elend der Welt in Berührung kommt, um dem Milliardär «eine glückliche Vergangenheit»<sup>23</sup>, eine sonnige Kindheit zu schaffen. Daher läßt er den Sohn und die Tochter im Luxus aufwachsen: «es wünscht doch jeder Vater: mein Sohn soll es einmal besser haben. Das ist so der landläufige Ausdruck»<sup>24</sup>. Befragt vom theoretischen Sozialisten, dem Herrn in Grau, der eine Patentlösung bereit hält, um

<sup>19</sup> Der Milliardär verwendet den Schein direkt zur Lösung seiner Probleme: Durch die Existenz des Doubles/Sekretärs ist es ihm möglich, jeder Konfrontation mit dem sozialen Elend, aus dem Weg zu gehen (der Sekretär erscheint am "offenen Donnerstag" und an der Arbeiterversammlung).

<sup>20</sup> S. VIETTA - H.-G. KEMPER, *Expressionismus*, München 1997, S. 92.

<sup>21</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 689.

<sup>22</sup> *Ebd.*, S. 701.

<sup>23</sup> *Ebd.*

<sup>24</sup> *Ebd.*, S. 666.

den Kampf zwischen Arm und Reich zu beenden, warum er sich von diesen Doppelgängern umgeben läßt, gibt er die rätselhafte Antwort: «Vielleicht ist es meine Leidenschaft, mich auszutauschen»<sup>25</sup>.

In seiner Konfrontation mit dem Herrn in Grau legt der Milliardär seine Weltordnung weiter zusammen. Die Flucht, so erfährt man, endet einmal im Dunkel. Alle Großen, die eine Welt erobern, sind auf der Flucht vor irgendeinem Furchtbaren, flammen auf und fallen dann wieder, wie Meteore. Von diesem Gesetz gibt es aber nun eine Ausnahme; den Milliardär. Er glaubt sich von dem Meteorschicksal durch sein inneres Double, den Sohn, zu bewahren, den er von der Bekanntschaft mit der Armut fernhält und ins 'Paradies' geführt hat, «wo man sich eine glücklichere Vergangenheit schafft»<sup>26</sup>. Der Milliardär wird also nicht ins Dunkel zurückfallen, sondern im Sohn fortgesetzt, der das Entsetzen von einem Vergangenen nicht kennt.

Das Sich austauschen ist ihm daher zur Passion geworden, da er vor sich selbst flieht. Lieber der andere sein, als jenes unselige Ich mit der schrecklichen Kindheit in Schmutz und Elend. Um seine Ziele zu erreichen, geht der Milliardär schonungslos gegen die anderen vor, ohne dabei Gewissensbisse zu verspüren<sup>27</sup>. Er denkt nur an sich, «an das Reich des Instinkts und der Leidenschaft»<sup>28</sup>, ohne Rücksicht auf die anderen. Er ist ein gräßlicher Egoist, lebt in einem krampfhaft erkünstelten wertvollen Schloß. In der freiwilligen Isolation seines eigenen Bewußtseins erschwert der Milliardär die Kontaktmöglichkeit, «so daß von da aus das Mißverstehen der Umwelt zum selbstverständlichen Schicksal wird»<sup>29</sup>. Er läßt sich daher zu Ausrufen hinreißen, die der Idee der Gemeinschaft einfach ins Gesicht schlagen: «Jeder gegen jeden schonungslos!»<sup>30</sup>. Es wird deutlich, daß Kaiser hier nicht an zwei verschie-

<sup>25</sup> *Ebd.*, S. 667.

<sup>26</sup> *Ebd.*, S. 666.

<sup>27</sup> Wolfgang Fix macht diesbezüglich auf die vollständige Determiniertheit des Menschen aufmerksam, wo es ja keine Möglichkeit mehr zur Wahl gibt. «In der Welt dieses Dramas, wie wir sie bis jetzt kennen, gibt es keine Freiheit; also auch kein Gut und Böse. Wenn der Mensch nur automatisch reagiert, [...] wenn er durch die Angst determiniert wird, so kann er sich ja gar nicht entscheiden. Er ist von vornherein für alles entschuldigt; denn nicht er handelt, sondern die Weltordnung. Sie müßte an seiner Stelle angeklagt werden» (W. FIX, *Die Ironie im Drama Georg Kaisers*, Diss., Heidelberg 1951, S. 74).

<sup>28</sup> M. KUXDORF, *Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers*, Bern und Frankfurt a.M. 1971, S. 16.

<sup>29</sup> FIX (wie Anm. 27), S. 89.

<sup>30</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 705.

dene Persönlichkeiten denkt, sondern an den Sekretär als sein besseres Ich, eine Abspaltung des Menschen auf der Flucht vor sich selbst. Alles Mühsame erledigt der Sekretär; die Hoffnung auf einen gleichgesinnten Sohn, den inneren Doppelgänger, gibt dem Milliardär schließlich die notwendige Ruhe und Entspannung:

Im Sohn findet man seine Fortsetzung — während er selbst ein Anfang ist. Das ist ein Gesetz, das im Blut liegt. Ich weiß mit stärkster Gewißheit, daß es besteht! — [...] Ich habe ihn abseits geführt. [...] Die Erde hat so viele sonnige Küsten! [...] Wo man sich eine glücklichere Vergangenheit schafft<sup>31</sup>.

Der Vater hat sich aber verrechnet, denn jeder Versuch, die Tatsachen zum eigenen Vorteil umzudeuten, führt nur noch tiefer ins Unheil. Kaiser enthüllt hier «nicht nur die Qual der Armen, sondern auch die des Milliardärs. Beide sind Opfer der Armut, des Furchtbaren»<sup>32</sup>. Nun bricht der ganze Kartenhaufen des Glücks zusammen. Seine Erwartung ist nicht erfüllt worden und seine Selbstsicherheit war ein Trug. Der Sohn, der fern von dem Elend der Welt aufwächst und mit seiner Schwester von Wohlleben und Luxus umgeben ist, wird gerade dadurch ein Mitmensch. Er protestiert<sup>33</sup> gegen die Unbarmherzigkeit seines Vaters, der den Opfern des Grubenunglücks, die «wie aus Gräbern»<sup>34</sup> verstört herauskommen, nur zwei Tage Frist gibt, um in die Stollen zurückzukehren. Der Sohn tritt als 'neuer' mitfühlender Mensch in Erscheinung, der sich der Verantwortungslosigkeit seines Vaters sehr schämt; er empfindet eine solche Empörung und Wut gegen seinen Vater, daß er in einer Versammlung und latenten Streikordnung, an der er sich beteiligt, nahe daran war ihn zu töten. Später erhält er Kenntnis davon, daß er jedoch nur den Sekretär getroffen hat; denn auch Sohn und Tochter sind nicht in das Geheimnis des leiblichen Doppelgängers eingeweiht. Der Sohn bewegt sich im Gegensatz zu seiner Herkunft, und gerät damit in einen Widerspruch mit der Welt seines Vaters, mit der Welt seiner Jugend, mit den Zielen, die sein Vater verfolgt, aber auch nicht letztlich in einen

<sup>31</sup> *Ebd.*, S. 666.

<sup>32</sup> K. BEHRING, *Sprache und Aussage in der Dramatik Georg Kaisers*, Diss., Zürich und München 1958, S. 76.

<sup>33</sup> Dieser Protest gegen die Herrschaft des Geldes, gegen die Arbeitssklaverei und der Generationskonflikt sind das Thema vieler expressionistischer Stücke, wie *Von morgens bis mitternachts* (1916) von Georg Kaiser, *Der Bettler* (1912) von Reinhard Sorge, *Der Sohn* (1914) von Walter Hasenclever (1914), *Die Gewaltlosen* (1919) von Ludwig Rubiner usw.

<sup>34</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 680.

Widerspruch mit sich selbst<sup>35</sup>. Er flüchtet sich mit seiner Schwester aus dem Wohlleben und Luxus, da dies der eingehende Schematismus ihrer Kindheit ist, zu dem für sie befreienden Erlebnis der Armut und Nächstenliebe. Der Sohn will ohne Vorrechte im Werk tätig sein. Er will, was sein Vater verschuldet hat, so gut wie möglich in Ordnung bringen, will Diener an der Menschheit sein, will das Schicksal seines Nächsten zu seinem eigenen machen und so erlebt er das soziale Problem<sup>36</sup>.

Zwei Welten prallen hier aufeinander, zwischen denen es keine Verständnismöglichkeit gibt. Die reichen Fabrikanten können es nicht verstehen, daß man sich mit Matrosen und Heizern auf eine Stufe stellt. Da ihr einziges Ziel der Genuß ist, können sie auch eine Tat der Menschlichkeit nur von der Perspektive des Nervenkitzels sehen:

Das ganze Unrecht, das wir begehen, wurde mir offenbar. Wir Reichen — und die anderen, die ersticken in Qualm und Qual — und Menschen sind, wie wir. Mit keinem Funken Recht dürfen wir das — weshalb tun wir es?<sup>37</sup>

Kaiser stellt den 'alten' Vater gegen den 'neuen' Sohn. Der Zusammenprall der beiden Gegensätze ist genauso aufregend wie derjenige in Hasenclevers Drama *Der Sohn*<sup>38</sup>. Hier fühlt sich ein Einzelner verantwortlich für das Elend der Ohnmächtigen<sup>39</sup>, hier nimmt einer seine Pflicht ernst, zu helfen und zu retten: «sonst bin ich ein Mörder». Der Sohn ruft, wie schon erwähnt, auch in seiner Schwester das gleiche Erlebnis hervor. Als auf dem Luxusdampfer der Familie die Erbarmungslosigkeit sich nun auf eine empörende Weise abspielt, ein gelber Heizer am Hitzschlag zu sterben droht, wenn ihm nicht unverzüglich Kühlung gewährt wird, da befiehlt der Sohn seiner Schwester, die Hände in Eiswasser zu tauchen und auf die schweratmende Brust des armen Heizers zu legen. Sohn und Tochter sind um die Rettung des Heizers bemüht. Die Tochter, die einmal aufstampfend ausgerufen hatte: «Ich kenne nur das Verdeck!»<sup>40</sup> ist in die Welt der Elenden hinabgestiegen und pflegt

<sup>35</sup> Vgl. P. SCHLAPP, *Georg Kaisers "Gas I". Textanalyse und Konzept einer szenischen Realisation*, Frankfurt a.M.-Bern-New York 1983, S. 92.

<sup>36</sup> Vgl. L. LEWIN, *Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser*, Berlin 1926, S. 100 f.

<sup>37</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 677.

<sup>38</sup> W. HASENCLEVER, *Sämtliche Werke*, hrsg. von D. Breuer und B. Witte, 5 Bde., Mainz 1994-1997, Bd. 5.

<sup>39</sup> In *Nebeneinander* (1923) und in *Hölle, Weg und Erde* (1919) wird dieses Gefühl des Einzelnen für den Mitmenschen, ja bis zur Idee der Aufopferung, zum Hauptthema.

<sup>40</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 670.

mit ihren Händen des vom Hitzschlag Getroffenen. Und so verwandelt sich diese luxusgewohnte Tochter in diesem Erlebnis:

Als ich meine Hände von der kochenden Brust des gelben Heizers aufhob, waren sie gezeichnet. Das Mal ist in meinem Blut bis zum Herzen zurückgesunken. Ich habe nicht mehr eine Wahl. Ich fühle die Bestimmung. Ich unterwerfe mich auch willig<sup>41</sup>.

Der Begriff der Bestimmung, den die Tochter hier ausdrückt, ist nicht mehr in rein natürlichem und deshalb etwas verengtem Sinne gefaßt wie in der *Jüdischen Witwe* (1911), sondern ist menscheitsgeweitet. Außer dem Sohn, der sich in dieser Szene zum Menschenbruder wandelt<sup>42</sup>, hat der Milliardär auch die Tochter verloren, das Furchtbare und das Entsetzen, dem er entfloh, und vor dem er seine Kinder bewahren wollte, ist wieder über ihn hereingebrochen.

Große Angst packt den Milliardär, nachdem der Sohn und die Tochter ihn verlassen und sich von ihm losgesagt haben. Wie soll er nun die wahre Verwandlung seines Wesens erleben, die jene ihm bedeutet hätten. Soll jetzt seine Arbeit umsonst gewesen sein? Wiederum tut sich der Abgrund der Vergangenheit vor ihm auf.

Wer deckt jetzt zu, woher ich keuchend komme?! Wer hilft jetzt Berge in Abgründe stürzen — um das zu verdecken?! [...] Holt mich keiner — aus dem Dunkel meiner Vergangenheit?!<sup>43</sup>

Der Milliardär, der nicht nur die Arbeiter dazu zwingt, in der Welt der Schächte zu leben, ob sie wollen oder nicht, in die Tiefe zurückkehren, sondern auch das Leben seiner Kinder nur als Mittel zum Zweck ansieht, schreckt jetzt nicht vor einem Mord<sup>44</sup> zurück, um sich eine glückliche Jugend zu verschaffen, auch wenn es sein eigenes Leben kostet.

Wiederum setzt der Milliardär sein radikales Fluchtprogramm fort und erwartet von seiner Tochter die Zusage, daß sie den Museumdirektor heirate. Eine zweite 'Fortsetzung' scheint im Griff. Statt dessen will sie

<sup>41</sup> *Ebd.*, S. 682.

<sup>42</sup> Vgl. auch dazu die Haltung beider Kinder in *Gas I* und *Gas II* (SCHLAPP [wie Anm. 35], S. 92 f.).

<sup>43</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 688.

<sup>44</sup> Elbe weist darauf hin, «daß der Tod in Kaiserscher Sicht keineswegs als Negativum verstanden werden darf — der Tod ist durchaus nicht immer als Scheitern zu verstehen, häufig ist er — so paradox dies erscheint — erst die Realisation des Lebens, sehr deutlich so: der Tod des Milliardärs in der *Koralle*» (A.M. ELBE, *Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers*, Diss., Wiesbaden 1959, S. 199 f.).



zu den «Schwestern und Brüdern»<sup>45</sup> gehen, zu den Ärmsten, die in den Schächten ihres Vaters verunglückten. Eine Selbsttäuschung hat sich erneut herausgestellt und sich ins Gegenteil verkehrt. Aber die Angst im Milliardär ist wie ein Strom, der nicht den Berg aufwärts fließen kann; es ist ihm unmöglich, sich zu ändern. Er greift sofort zur äußersten Konsequenz und verstößt die Tochter aus dem Elternhaus. Wieder taucht die Hoffnung bei ihm auf, der Sohn könne doch noch die Wünsche des Vaters erfüllen. Es erweist sich aber wieder als ein Irrtum. Wort und Tat bewirken das Gegenteil von dem, was sie eigentlich bewirken sollen. So tobt in ihm der innere Antrieb, seine Vergangenheit abzustreifen. Vergeblich tröstet ihn der Sekretär, der versucht, den Milliardär an seine Leistung, das riesige Werk, das doch dastehe, zu erinnern. Der Milliardär würde es gern hingeben.

Die sinnlose Hetzjagd eines gequälten Menschen, der in glücklicheren Seelen auf- und untergehen will, löst im Sekretär die lebendige Erinnerung an Glanz und Helle seiner eigenen sonnigen Kindheit aus, von der sein ganzes Leben überstrahlt ist: «Ich besaß ja das größte Gut, von dem man ohne Maß zehren kann: die lebendige Erinnerung an eine glückliche Jugend»<sup>46</sup>. Die Darstellung seiner «reine[n] Vergangenheit»<sup>47</sup> zwingt den Milliardär, ihn als seinen Antipoden zu betrachten. Die sonnige Vergangenheit ist ja das, was er ein Leben lang vermißt hat. Sie ist das Stichwort, das ihn geradezu auf die ganz andere Vergangenheit des Flüchtlings hinweist, die, nach der Aussage des Museumsdirektors, «wie eine Kreuztragung lastet [...] auf uns —»<sup>48</sup>. Kurz zuvor hatte er noch ausgerufen: «Holt mich keiner — aus dem Dunkel meiner Vergangenheit?!»<sup>49</sup>. Der ahnungslose Sekretär spielt ihm die sonnige Vergangenheit vor und gibt ihm gleichsam die lebendige Erinnerung in die Hände. Das ist es, was dem Milliardär eben fehlt; er braucht nur noch zu tauschen.

Der Gedanke des Tausches taucht erneut auf, als nun der Sohn als 'inneres Double', als 'Fortsetzung' nicht mehr in Frage kommt:

Ich verschenke mein Leben für ein anderes Leben!! *Inbrünstig*. Wer leiht mir seins, das hell ist vom ersten Tage an?! — — Im Sohne finde ich es nicht mehr — hinab! — — — Wo winkt nun der Tausch, um den ich buhlte — [...] In wen gehe ich

<sup>45</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 683.

<sup>46</sup> *Ebd.*, S. 689.

<sup>47</sup> *Ebd.*

<sup>48</sup> *Ebd.*, S. 671.

<sup>49</sup> *Ebd.*, S. 688.

unter — und verliere diese Angst und tosenden Aufruhr?! — Wer hat ein Leben — glatt und gut — für meines?!!<sup>50</sup>

Mit dem ihm eigenen Wahnsinn, jede enttäuschende Erfahrung sofort wieder zu seinen Gunsten in Ordnung zu bringen, hat er nun den Selbstmord wieder von sich weggeschoben und die vorerst absurde Möglichkeit einer neuen Ichvertauschung mit einer anderen Person als dem Sohn aufgegriffen. Nur durch den Zufall, daß der Sekretär den erstrebten Tausch gleichsam offeriert, wird er realisierbar<sup>51</sup>.

Blitzschnell sieht der Milliardär deutlich, daß der Sekretär gerade besitzt, was er selbst braucht, er begeht eben aus diesem Grund den Mord an seinen Doppelgänger, nimmt ihm dessen Identitätsmerkmal, die Koralle, weg und hängt sie an die eigene Uhrkette. Die Koralle, deren sich der Milliardär nach der Ermordung des Sekretärs bemächtigt, ermöglicht ihrem Träger die Identifizierung mit der reinen Jugend des Sekretärs<sup>52</sup>. Der Milliardär und der Sekretär sind also in eine Person verschmolzen, die Identifizierung ist äußerlich rasch vollzogen. Das ist der letzte konsequente Schritt in seiner Flucht vor dem Ich. Alles tritt so ein, wie er sich wünscht. Was hilft nun aber, wenn der reiche Fabrikant nur für einen anderen gehalten wird? Er bleibt doch, wer er ist! Er muß doch offenbar im Augenblick des Mordes schon einen mehr als nur äußerlichen Tausch erwarten, denn seine letzte Aussage in dieser Situation lautet: «Sie sollen mich zu meinem Glücke zwingen — —»<sup>53</sup>. Seine Ruhe und sein innerer Frieden kann nur in einer wirklichen Überwindung seiner Jugend und durch eine Flucht «in die Existenz des Sekretärs mit reiner, unvergänglich fleckenloser Vergangenheit»<sup>54</sup> bestehen.

Im folgenden Verhör durch die Richter gelingt es dem Milliardär durch eine List, alle Einzelheiten über die glänzende Kindheit des Sekretärs zu erfahren, und er reizt dadurch, wie Kaiser selber sagte, «die Richter zu neuen Mitteln, ihn zu überführen»<sup>55</sup>. Freudig unterschreibt der Milliardär hierauf die Erklärung, daß er der Sekretär sei, der den

<sup>50</sup> *Ebd.*, S. 688 f.

<sup>51</sup> Vgl. dazu BEHRING (wie Anm. 32), S. 80.

<sup>52</sup> F. KRAUSE, *Mystik und Skepsis. Gustav Landauers Beitrag zum Literaturverständnis Georg Kaisers*, in «Orbis Litterarum», 59 (2004), S. 317-340; hier S. 330.

<sup>53</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 690.

<sup>54</sup> ELBE (wie Anm. 44), S. 149.

<sup>55</sup> Georg Kaisers Brief an Gustav Landauer vom 1. September 1917. Vgl. F. KRAUSE, *Sakramentaler Expressionismus? Zwei unveröffentlichte Briefe Georg Kaisers an Gustav Landauer*, in «Orbis Litterarum», 58 (2003), S. 149-162; hier S. 152.

Milliardär ermordet habe, um sich als Milliardär zu behaupten, obwohl die Motivierung, die den Sekretär zu solcher Tat hätte leiten können, den Richtern unklar bleibt. Daß der Mittellose aus Geldgier seinen reichen Herren bedroht, das erscheint im Verstand dieser Richter glaubhaft. Unmöglich kann der Reiche ohne Grund töten, weil man einen Grund hierfür nicht für möglich halten kann, daher gibt es keinen. Daß der Mörder daraus Vorteile zieht, ist naheliegend. Warum sollte das «im dramatischen Sinn verwirrend»<sup>56</sup> sein? Nicht folgerichtig ist das Letzte: eher wäre die Logik zu Tode gehetzt. Ob es im Leben so unlogisch zugeht wie bei Kaiser, ist zumindest zweifelhaft.

Nun muß er, als Sekretär, Sühne für die fälschlich vermutete Ermordung des reichen Fabrikanten auf sich nehmen. Alles bestärkt und bestätigt in ihm ja soeben, wonach er mit heftiger Begierde verlangt. Er scheint als der Sekretär. Der Untersuchungsrichter, der ihm die Geschichte seiner Jugend, um ihn durch Überraschung zum Eingeständnis der Identität zu bringen, als seine eigene vorhält, muß nachher zugeben: «er lebte förmlich auf, als ich ihm seine Vergangenheit erzählte!»<sup>57</sup>. Immer tiefer gerät der Reiche ja so in die ersehnte Selbsttäuschung. Das Austauschen der Koralle symbolisiert Wechsel von Realität zur Illusion, denn jetzt wird die Koralle Sinnbild eines glücklichen, sorgfreien Lebens für sonnige Jugend, in der man noch mit der Natur verbunden war. Hier wird das primitive, pflanzliche Leben vor das Leben des Geistes gestellt. Nicht der Fortschritt, sondern der Weg zurück zur niedrigsten, unbewußtesten Lebensform soll dem reichen Mann Ruhe und inneren Frieden bringen:

Wissen Sie, wie das vom Boden des Meeres wächst? Bis an die Fläche des Wassers — höher reckt sie sich nicht. [...] Was wird das beste? Nicht aufzutauchen und in den Sturm verschleppt zu werden, der an die Küsten fährt. Da brüllt Tumult und zerrt uns in die Raserei des Lebens<sup>58</sup>.

Er lehnt das Kreuz sowohl als Zeichen des Geistes als auch als Symbol der Erlösung eines individuellen, überirdischen, zukünftigen Lebens ab: «Flucht in das Himmelreich. Das wird keine Erlösung von Kreuz und Essig»<sup>59</sup>. Er flieht in das Reich der Natur, wird durch den Tod wieder eins mit ihr, wie es die Koralle war, als sie noch mit dem Korallenbaum verbunden im Meere stand. Er wirft in gewissem Sinn Gott den Apfel

<sup>56</sup> B. DIEBOLD, *Der Denkspieler Georg Kaiser*, Frankfurt a.M. 1924, S. 61.

<sup>57</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 671.

<sup>58</sup> *Ebd.*, S. 711.

<sup>59</sup> *Ebd.*, S. 710.

vom Baum der Erkenntnis vor die Füße. Der Geistliche, der an eine überirdische Zukunft, an Gott glaubt, kann den Reichen, der sein Heil in dieser Welt, in Gemeinschaft mit der Natur sucht, nicht begleiten. Walter Sokel vertritt die Meinung, daß nicht nur Georg Kaiser, sondern auch andere expressionistische Autoren wie Kasimir Edschmid, Klabund (Alfred Henschke) und Gustav Sack dieses Ideal vertreten hätten<sup>60</sup>:

Was halten Sie in der Hand? *Er hebt die Hand des Geistlichen mit dem schwarzen Kreuz hoch.* Das betäubt nur den Schmerz. *Er hält die rote Koralle in seinen beiden Händen vor seine Brust.* Das befreit vom Leid!<sup>61</sup>.

Die Koralle, die ihm das einzig Greifbare seines neuen Glückszustandes bedeutet, befreit ihn vom Elend der eigenen Kindheit, verschafft ihm das sichere Gefühl einer glänzenden Vergangenheit, an die er glauben will. Dies sei aber dem Menschen «ohne Selbstbetrug»<sup>62</sup> kaum möglich. Der reiche Fabrikant wird seine Kindheit erst im Tode los, der durch den Mord am Sekretär in dessen reine Jugend flieht: «Im Leben, denke ich, wird niemand über seinen Schatten springen»<sup>63</sup>. Er ist bereit, den Preis zu zahlen, und geht in den Tod, um ins «Paradies, das hinter uns liegt»<sup>64</sup>, zurückzugehen. Aber ist dies nun «die tiefste Wahrheit»<sup>65</sup>, die «immer nur ein einzelner»<sup>66</sup> findet, oder nur ein «Wortspiel»?<sup>67</sup>

Zum Schluß erschließt sich das tiefe und klare Bildsymbol der Koralle, die als Ausdruck der Geschützttheit, aus der er in die Ungeschützttheit gejagt worden ist, und als Ausdruck der Geborgenheit ist, der der Mensch entrissen ist. Dieses konnte aber nur durch Mittel erreicht werden, die der 'Weltordnung' angehören: Ermordung des Sekretärs, Täuschung der Richter und der Kinder.

<sup>60</sup> Vgl. W.H. SOKEL, *The Writer in Extremis*, Stanford 1959, S. 136.

<sup>61</sup> KAISER (wie Anm. 2), S. 711.

<sup>62</sup> *Ebd.*, S. 671.

<sup>63</sup> *Ebd.*

<sup>64</sup> *Ebd.*, S. 710.

<sup>65</sup> *Ebd.*

<sup>66</sup> *Ebd.*

<sup>67</sup> *Ebd.*, S. 711.

## Schlußbetrachtung

- Kaiser macht immer wieder den Versuch, hinter die Wirklichkeit, zum 'Wesen' der Dinge vorzudringen. Er verwendet das Symbol, um die Wirklichkeit zu erweitern und die Idee anzudeuten. Dabei zeigt er sich als Meister in der Verwendung der Symbolik; er versteht es, uns jedesmal die Gegensätze durch Sinnbilder darzustellen und die Hintergründe zu beleuchten. Seine zentralen Gedanken sind uns immer gegenwärtig. Seine Vorstellung von der "Erneuerung des Menschen", nicht nur in der *Koralle*, sondern auch in anderen Teilen der "Gas-Trilogie" blieb ja Vision.
- Der Milliardär als Fluchtmensch ist seinem unerbittlichen Schicksal unterworfen. Das Entsetzen, dessen Anlaß allgemein geschätzt ist, zwingt ihn dazu, sich so weit wie möglich von diesem Anlaß fernzuhalten. Seine Hoffnung, seine 'Fortsetzung' in den Kindern finden zu können, ist nicht nur daher ein Trug, weil jede Erwartung und jeder Plan schwach ist, sondern auch aus dem Grund, weil es unmöglich ist, sich anderen Menschen verständlich zu machen. Sohn und Tochter einerseits und Vater andererseits verstehen und interpretieren die 'Wahrheit' ganz verschieden.
- Die Angst vor einem Vergangenen bestimmt das Schicksal des Milliardärs, sie treibt ihn zur Flucht, zur skrupellosen Ausbeutung der anderen, zum Kampf aller gegen alle schonungslos. Diejenigen, die auf dieser Flucht sehr weit vorangekommen sind, sind die Großen, die eine Welt erobern. Sie wollen, gerade weil sie sich auf der Flucht befinden, die Armut und das Elend nicht sehen. Daher greifen sie zur Täuschung. Durch diese Täuschung erschaffen sie sich als freie Wesen. Zwang und Vergangenheit bestehen nicht mehr. Eine wirkliche Täuschung stimmt aber mit der Realität nicht überein und bleibt Illusion.

## LITERATURVERZEICHNIS

- ANTOSH, JOHN HENRY, *Georg Kaiser's Comedies of the Twenties. An Expressionist Playwright's Escape into 'Neue Sachlichkeit'*, Diss., Indiana 1977.
- ARNOLD, ARMIN (Hrsg.), *Georg Kaiser*, Stuttgart 1980.
- BEHRING, KURT, *Sprache und Aussage in der Dramatik Georg Kaisers*, Diss., Zürich und München 1958.
- BRELOER, HEINRICH, *Georg Kaisers Drama "Die Koralle". Persönliche Erfahrung und ästhetische Abstraktion. Mit einem biographischen Aufriß (= Geistes- und sozialwissenschaftliche Diss. 42)*, Hamburg 1977.
- BUSSMANN, RUDOLF, *Einzelner und Masse. Zum dramatischen Werk Georg Kaisers*, Kronberg/Ts. 1978.
- DIEBOLD, BERNHARD, *Der Denkspieler Georg Kaiser*, Frankfurt a.M. 1924.
- ELBE, ANNA MARGARETHE, *Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers*, Diss., Wiesbaden 1959.
- FIVIAN, ERICH ALBERT, *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus*, München 1947.
- FIX, WOLFGANG, *Die Ironie im Drama Georg Kaisers*, Diss., Heidelberg 1951.
- HECHT, WERNER, *Brechts Weg zum epischen Theater*, Berlin 1962, S. 26 f.
- HINCK, WALTER, *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen 1997.
- KAISER, GEORG, *Werke*, 6 Bde., hrsg. von W. Huder, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien 1971-1972.
- KRAUSE, FRANK, *Mystik und Skepsis Gustav Landauers Beitrag zum Literaturverständnis Georg Kaisers*, in «Orbis Litterarum», 59 (2004), S. 317-340.
- KRAUSE, FRANK, *Sakramentaler Expressionismus? Zwei unveröffentlichte Briefe Georg Kaisers an Gustav Landauer*, in «Orbis Litterarum», 58 (2003), S. 149-162.
- KUXDORF, MANFRED, *Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers*, Bern und Frankfurt a.M. 1971.
- LEWIN, LUDWIG, *Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser*, Berlin 1926.
- MENNEMEIER, FRANZ NORBERT, *Modernes Deutsches Drama*, 2 Bde., München 1975-1979.
- PAULSEN, WOLFGANG, *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang: Das dichterische und essayistische Werk Georg Kaisers. Eine historisch-kritische Bibliographie*, Tübingen 1960.
- SCHLAPP, PETER, *Georg Kaisers "Gas I". Textanalyse und Konzept einer szenischen Realisation*, Frankfurt a.M.-Bern-New York 1983.
- SCHÜRER, ERNST, *Verinnerlichung, Protest und Resignation. Georg Kaisers Exil*, in *Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Über Leben und Werk*, New York 1971.
- SOKEL, WALTER H., *The Writer in Extremis*, Stanford 1959, S. 136.
- VIETTA, SILVIO - KEMPER, HANS-GEORG, *Expressionismus*, München 1997.
- WEDEKIND, FRANK, *Der Marquis von Keith*, München 1901.

LITERATURE

The first of these is the book by *John H. Coatsworth*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The second is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The third is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The fourth is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The fifth is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The sixth is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The seventh is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The eighth is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The ninth is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

The tenth is the book by *Richard R. Wright*, *The American Novel* (New York, 1925). This is a study of the development of the novel in America, from the early days of the Republic to the present. It is a very interesting and well-written book, and it is one of the best of its kind.

## RENÉ SCHICKELE. UN'IDENTITÀ FRANCO-TEDESCA FRA ALSAZIA ED EUROPA

di MARA QUARANTOTTO

In Italia quello di René Schickele (1883-1940) è un nome ancora poco noto; in realtà lo scrittore e letterato alsaziano andrebbe a buon diritto annoverato tra i personaggi più significativi e interessanti della sua epoca. Uomo dalla personalità eclettica e multiforme, è stato poeta, autore di racconti e romanzi, giornalista, saggista, direttore di riviste e quotidiani. La sua variegata attività e i soggiorni nelle principali città europee — Monaco, Berlino, Parigi, Strasburgo — gli hanno permesso di stringere legami di amicizia con moltissime delle figure di spicco del panorama letterario del tempo: Paul Cassirer, Heinrich e Thomas Mann e tanti altri sono stati fedeli compagni di viaggio durante quegli anni così cruciali per lo sviluppo e il destino dell'Europa. Quest'ultima è la vera e propria parola-chiave dell'ideologia schickeliana, la quale risulta però incomprensibile nella sua essenza se non si tengono costantemente presenti due elementi essenziali per la sua *Bildung*: l'Alsazia e la famiglia. Esse hanno forgiato per sempre l'anima e la *Weltanschauung* di René Schickele, e non è possibile prescindere da queste due componenti se si vuole procedere a un'analisi raffinata e completa di questo letterato e della sua opera. Pur essendo stato a lungo lontano dalla sua terra natale, infatti, Schickele non si è mai dimenticato delle sue origini, rimanendo sempre legato al lacerato mondo alsaziano, di cui egli è specchio e simbolo.

Alternativamente parte della Germania e della Francia, che hanno costantemente combattuto per l'egemonia su questa regione piccola ma strategica, l'Alsazia è caratterizzata dallo scontro-incontro di elementi francesi e tedeschi. Nonostante sia in origine alemanna — come dimostrano non solo il dialetto che vi si parla ma anche la sua storia — i lunghi anni di dominazione francese hanno lasciato tracce profonde. Queste ultime erano riscontrabili non solo nella cultura ma anche all'interno delle stesse famiglie, costituite da membri appartenenti alle diverse etnie e molto spesso incapaci di superare questa lacerazione interna, che si rifletteva naturalmente nell'intera società alsaziana. La famiglia di Schickele simboleggia proprio questo crogiuolo franco-tedesco: il padre, un alemanno di lingua tedesca, aveva preso in moglie una francese così auten-



tica da non aver mai appreso il tedesco. Per questo motivo tra le pareti di casa il solo idioma parlato era il francese, vera e unica lingua materna di Schickele. Egli scoprirà il tedesco solo piú tardi, a scuola, ma sarà amore a prima vista. Questa scelta non gli ha però mai fatto dimenticare le sue radici alsaziane e la sua doppia origine e appartenenza. Schickele dedicherà tutta la vita all'Alsazia e al problema alsaziano rappresentando splendidamente nelle sue opere il dramma dei suoi compatrioti. Hans Boulanger e Claus Breuschheim, protagonisti della *pièce* teatrale *Hans im Schnakenloch* e della trilogia romanzesca *Das Erbe am Rhein*, incarnano l'anima di un popolo eternamente conteso da Francia e Germania ma che sente di appartenere a entrambe, tanto da non poter — o voler — decidere per l'una piuttosto che per l'altra.

L'idea fondamentale secondo la quale in ogni vero alsaziano coabitano due nature non opposte ma che si integrano l'un l'altra è uno dei *Leitmotive* dell'opera di Schickele, che intravede un'unica soluzione possibile per cicatrizzare questa lacerazione sempre piú dolorosa: non un «aut-aut» ma un «tanto-quanto» che permetta agli alsaziani di esprimere liberamente, senza timori, la propria doppia appartenenza. La missione della sua esistenza consisterà nel porre le basi per creare un equilibrio tra la natura tedesca e quella francese e contemporaneamente contribuire alla conciliazione di Francia e Germania, che l'Alsazia sola può realizzare. È questo il tema ricorrente di tutta l'opera di Schickele ma non l'unico. L'Alsazia rappresenta infatti solo una tappa — la piú importante — all'interno di un processo lungo e contorto, che conduce all'utopia dei *Vereinigten Staaten Europas*, in cui doppia appartenenza, doppia cultura, fratellanza e pacifismo hanno un ruolo decisivo.

Diversamente, però, da come spesso ripetuto e da come molti credono, il delicatissimo cammino di René Schickele verso il pacifismo è stato lungo e complesso, ricco di improvvisi cambi di posizione e di contraddizioni: un percorso tortuoso verso l'accettazione di un principio considerato un *modus vivendi*, un'arte di pensare e di sentire, non un partito politico dunque, bensí «eine geistige Verfassung»<sup>1</sup>. Si tratta di un vero e proprio sviluppo, di una maturazione che ha coinvolto non solo il letterato ma anche e soprattutto l'uomo Schickele: un'odissea spirituale tormentata che, dopo avergli fatto piú volte perdere di vista il faro in grado di guidarlo al suo ormeggio, lo ha infine condotto ad attraccare nel porto del pacifismo. Quest'odissea spirituale, provinciale ed europea, in cui si

<sup>1</sup> R. SCHICKELE, *Glossen: Zürcher Tagebuch. Pazifismus*, in «Die Weißen Blätter», a. III (1916), n. 4 (aprile), p. 83.

assiste a un fortissimo slancio verso l'universalismo e allo stesso tempo alla rivendicazione dei particolarismi, in cui l'identità nazionale viene esaltata e contemporaneamente rifiutata, in cui la celebrazione dionisiaca della vitalità contraddice la condanna dei totalitarismi, lo ha segnato per tutta la vita conferendo tratti peculiarissimi alla sua *Weltanschauung*. Alla fine del viaggio la visione pacifista ed europeista di Schickele sarà estremamente netta e tutte le opposizioni si chiariranno dando infine origine a un pensiero assolutamente non contraddittorio.

René Schickele esordisce sulla scena letteraria alsaziana durante la *Jahrhundertwende*. In quella vivace e stimolante atmosfera culturale egli pubblica in diverse riviste interventi e articoli sotto lo pseudonimo di Paul Savreux. È questo un dettaglio essenziale, che mette subito in luce la fede dello scrittore esordiente ma dalle idee già molto chiare. Con ogni probabilità, infatti, il nome Savreux è stato ispirato da La Savoureuse, il fiume che scorre nel territorio di Belfort, patria della madre. Scegliendo di far apparire le sue opere tedesche firmate da un nome francese, Schickele voleva molto probabilmente sottolineare la sua doppia appartenenza e prendeva nettamente posizione di fronte al problema alsaziano.

In questa prima fase della sua carriera la preoccupazione più urgente è il rinnovamento culturale, mentre gli aspetti politici svolgono solamente un ruolo secondario. In articoli quali *Jung-Elsaß: Revolution der Literatur* e *Noch einmal Jung-Elsaß*<sup>2</sup> Schickele afferma la necessità di una rivoluzione letteraria a opera della *Jugend* e ribadisce ripetutamente l'unicità dell'Alsazia, simboleggiata dallo scontro e dall'incontro di due lingue e due culture. La parte francese che si cela in ogni alsaziano è, agli occhi del giovane scrittore, altrettanto importante e necessaria della partecipazione alla cultura tedesca<sup>3</sup>: occorre assolutamente trovare un equilibrio tra le due componenti, ed è questo lo scopo principale della prima avventura giornalistica indipendente di Schickele.

Alla fine del 1901 fonda infatti con alcuni amici — tra questi Ernst Stadler e Otto Flake — la rivista «Der Stürmer / Halbmonatsschrift für künstlerische Renaissance im Elsaß». Si tratta di un'impresa dagli interessi prevalentemente culturali e artistici, ma non solo. Nel saggio *Rot-Weiße Zukunft* Schickele affida alla sua *Heimat* una missione elevatissima:

<sup>2</sup> R. SCHICKELE, *Jung-Elsaß - Revolution der Literatur*, in «Die Gesellschaft», a. XVII (1901), n. 2 e *Noch einmal Jung-Elsaß*, ivi, a. XVIII (1902), n. 2.

<sup>3</sup> «Wir haben trotz Allem etwas spezifisch Gallisches an uns, im tiefsten Wesen der Elsässer birgt sich ein Stück "Französentum" [...] und das ist nicht schädlich, sondern unbedingt notwendig» (R. SCHICKELE, *Jung-Elsaß - Revolution der Literatur*, cit.).

attraverso l'arte l'Alsazia deve creare una *Geistesrepublik*, i cui fondamenti devono essere la doppia cultura e la coscienza di una doppia identità. Questi concetti sono tutti racchiusi nell'espressione «geistiges Elsässertum», che ha avuto un ruolo essenziale nella vita di Schickele ed è stata splendidamente spiegata da Ernst Stadler in un saggio apparso nel 1912:

Elsässertum, das ist nicht irgend eine mehr oder weniger belanglose geografische Einreihung. Es ist «Bewusstsein einer Tradition, einer kulturellen Aufgabe, die man gerade bei uns hat verstehen lernen [...]». Elsässertum ist nicht etwas Rückständiges, landschaftlich Beschränktes, nicht Verengung des Horizontes, Provinzialismus, «Heimatkunst», sondern eine ganz bestimmte und sehr fortgeschrittene seelische Haltung, ein fester Kulturbesitz, an den romanische sowohl wie germanische Tradition wertvollste Bestandteile abgeben haben<sup>4</sup>.

Si tratta di una vera e propria dichiarazione programmatica: la missione culturale dell'Alsazia all'interno del *Reich* tedesco o, in altre parole, la mediazione tra Francia e Germania. Purtroppo l'avventura dello «Stürmer» fallisce e dopo altri due tentativi altrettanto sfortunati — quello di «Der Merker» e di «Der Stänkerer» — Schickele sprofonda in una crisi molto seria, ulteriormente aggravata da dissidi con il padre. Nel 1904 si convince della necessità di un cambiamento e decide di trasferirsi a Berlino.

La capitale del *Reich* propone un'atmosfera estremamente eccitante e Schickele vi trova molti stimoli, che contribuiscono a un celere miglioramento della sua condizione spirituale. Rapidamente trova un impiego come direttore della rivista «Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben», in cui il 26 novembre 1904 appare l'articolo *Jungelsässisches Programm*. L'intervento prende spunto da un intervento di Maurice Barrès<sup>5</sup>, con il quale Schickele polemizza, sottolineando ancora una volta che la missione dell'Alsazia è all'interno della Germania. Egli si augura la nascita di uno stato dove i nazionalismi non prendano il sopravvento — e addirittura non esistano — e dove le differenze culturali, religiose ed etniche siano rispettate. È il sogno di una nazione franco-tedesca della quale l'Alsazia dovrebbe essere il “giardino simbolico”:

Bruderherzen, eines Tages werden auch wir eine Nation sein, diesseits-jenseits des Rheins, im Norden, im Süden, eine Nation [...], und das Elsaß wird der symbolische Garten unserer Temperamente sein. [...] “Elsässer” wird ein Charakteristikum, ein

<sup>4</sup> E. STADLER, *René Schickele*, in «Die Aktion», 1912.

<sup>5</sup> Nel suo saggio *La conscience alsacienne* lo scrittore francese aveva sostenuto un attaccamento indefettibile dell'Alsazia e della Lorena alla Francia.

psychologischer Begriff für die Wesensart aller geistigen Kinder werden, die gallisches und deutsches Blut nährt. Rein geistig gedacht. Dieser Begriff "Elsässer" wird so wichtig werden<sup>6</sup>.

I *Leitmotive* che riemergono ripetutamente nell'opera saggistica compaiono naturalmente anche in quella propriamente letteraria. Protagonista del romanzo d'esordio *Der Fremde* (1907), in buona parte autobiografico, è il giovane Paul Merkel, allevato dalla madre nell'odio per i tedeschi. La tensione tra Germania e Francia — incarnata dalla madre — determina in Paul una sensazione di estraneità: egli non si sente a casa in nessun luogo rimanendo uno straniero anche nella propria patria e assurgendo così a simbolo della condizione di tutti gli alsaziani.

Nel 1909 Schickele si trasferisce a Parigi come corrispondente dei due giornali alsaziani «Nord und Süd» e «Straßburger Neue Zeitung». Durante il soggiorno nella capitale francese avviene una svolta fondamentale: la scoperta della politica. Parigi è una città viva e vibrante dove si respira un'aria febbrile di attualità e dove la massa popolare partecipa attivamente ai movimenti politici. Essa evoca in Schickele emozioni estremamente intense alle quali non può restare indifferente; si getta così anima e corpo nella sua nuova attività, grazie alla quale conosce — restandone affascinato — le personalità di Aristide Briand e di Jean Jaurès, protagonisti assoluti di due rilevanti articoli del tempo parigino<sup>7</sup>. Attratto dalle loro idee, nasce infatti pian piano in lui — e diventa sempre più urgente e impellente — una nuova esigenza: la lotta politica. L'esteta, che nei versi d'esordio aveva usato soprattutto toni *Jugendstil* e nietzscheani magnificanti la vita, si trasforma allora repentinamente in combattente, in uomo attivo che lotta per la realizzazione delle proprie idee. Comincia così l'età matura, durante la quale Schickele diviene uno dei principali esponenti dell'espressionismo. Nella raccolta *Weiß und Rot* (1910) convivono ancora elementi vecchi e nuovi, ma l'influenza dell'avanguardia espressionista si impone rapidamente ed è sintomo di un nuovo approccio alla realtà, come dimostra la forte presenza della grande città — Berlino —, uno dei *topoi* del movimento letterario in ascesa. Da quest'opera si ricava anche la conferma che l'*engagement* è il vero e proprio segno distintivo di questa fase, nella quale Schickele esprime la volontà (cfr. la lirica *Großstadtvolk*) di combattere attivamente per poter

<sup>6</sup> R. SCHICKELE, *Jungelsässisches Programm*, in «Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben», a. LXXIII (1904), n. 22, p. 690.

<sup>7</sup> Cfr. R. SCHICKELE, *Der Politiker - Briand*, in *Schreie auf dem Boulevard*, Berlin 1920, e *Ein Mann spricht zum Volk: Jaurès*, in «März», a. VII (1913), n. 1, pp. 33-37.

modificare e trasformare la realtà e permettere un rinnovamento politico. La lotta politica e sociale, la rivoluzione e il socialismo sono simboleggiati dal colore rosso, presente anche nel titolo della raccolta di poesie insieme al bianco. Anche questo particolare ha un'importanza primaria. Il bianco e il rosso si collegano sicuramente alle suggestioni mistiche e alle immagini vitalistiche, ma il loro significato si precisa se presi in considerazione insieme: essi sono infatti i colori della bandiera alsaziana e dimostrano come la sua *Heimat* sia sempre presente nello scrittore.

Nell'ambito dell'incontro con la politica va sottolineata la rilevanza della figura di Jean Jaurès. Schickele è stato infatti attento lettore e conoscitore dell'opera del politico, scrittore, filosofo, giornalista e oratore francese, al quale il letterato alsaziano si sentiva sicuramente affine: egli, figlio di madre francese e padre tedesco, si è rivisto nell'altro che, nato nel sud della Francia, si era sempre confrontato con una realtà in cui la francesizzazione cercava di cancellare ogni traccia della lingua e cultura occitaniche.

Jean Jaurès era convinto assertore della relazione tra patriottismo e internazionalismo, la quale costituisce, insieme alla dialettica Nazione-Internazionale (socialista, ben inteso), la base della maggior parte delle sue opere. Egli riteneva che l'Internazionale e la patria fossero ormai legate e che la prima rappresentasse la più alta garanzia per l'indipendenza delle nazioni. Nella sua concezione, infatti, l'internazionalismo esaltava le patrie nazionali ed era un progetto pacifista. Jean Jaurès era quindi convinto della centralità del problema della pace e in quest'ottica considerava essenziali le relazioni tra Francia e Germania: la conciliazione tra i due paesi nemici era, a suo modo di vedere, indispensabile per la creazione della pace europea, necessaria al progresso umano, e per contribuirvi essi avrebbero dovuto accantonare ogni desiderio di *revanche* dedicando tutte le loro forze ed energie a un più alto ideale di giustizia e di libertà.

Il motivo per cui la personalità e la figura di Jean Jaurès rivestono un ruolo così significativo nella vita e nell'opera di Schickele risulta ora chiaro: pacifismo e conciliazione tra Francia e Germania sono infatti temi centrali anche nella sua opera. Schickele e Jaurès considerano entrambi la questione dell'Alsazia-Lorena un problema serio in quanto essa rappresenta un motivo di perenne discordia tra Francia e Germania, e sono ben consapevoli che finché esiste questa possibile causa di conflitto non vi è alcuna *chance* di far trovare un accordo ai due Stati. Comune ai due personaggi è inoltre e soprattutto l'ideale pacifista, l'idea cioè che una

pace universale sia indispensabile e che ora sia realizzabile. Nei suoi articoli per la «Straßburger Neue Zeitung», infatti, René Schickele torna più volte su questo tema ed è d'accordo con Jaurès nel ritenere tale pace possibile soltanto dopo l'auspicata conciliazione tra Francia e Germania. Per lo scrittore alsaziano Jean Jaurès è un portatore di speranza e appare — ma non viene detto esplicitamente — come un esempio di “geistiger Politiker” in grado di realizzare la “geistige Republik”, nella quale la politica, entrando in contatto con lo Spirito, può rivitalizzare la cultura. Che Jean Jaurès sia una figura centrale per Schickele lo dimostra anche il fatto che in *Hans im Schnakenloch* egli modelli la figura del politico Cavrel su quella di Jaurès. Cavrel, dalle cui labbra esce l'espressione schickeliana «das wunderbare Land! Ein Garten – bis an den Rhein»<sup>8</sup>, pronuncia infatti un concetto che riassume perfettamente l'ideale jauresiano, secondo il quale non esisterà più nessun conflitto quando l'altro non verrà più percepito come pericolo e minaccia. Schickele continuerà la lotta per la realizzazione di questo sogno a Strasburgo, dove si trasferisce nel 1911 dopo due anni trascorsi a Parigi: sarà il nuovo direttore della «Straßburger Neue Zeitung».

Gli articoli pubblicati sul quotidiano strasburghese — sia durante il soggiorno parigino che nel periodo successivo — testimoniano un interesse mai sopito per le problematiche alsaziane *tout court*. Tra questi emerge *Pariser Brief* (21 settembre 1909) nel quale l'Alsazia viene presentata come punto di incontro tra due civiltà. Schickele auspica un riavvicinamento di Francia e Germania e ritiene che l'Alsazia possa e debba avere un ruolo attivo in quest'opera di mediazione tra i due popoli. Nel medesimo articolo mette in rilievo — e bisogna dargli atto di notevole coraggio — il profondo attaccamento degli alsaziani alla Francia, attaccamento che a suo modo di vedere non è stato scalfito dal passaggio alla Germania dopo la guerra franco-tedesca, anzi si è rinvigorito.

Il ritorno di Schickele nella sua terra natale coincide anche con lo scoppio di un accesissimo dibattito politico sulla necessità di adottare una costituzione per l'Alsazia. Essendo stato a stretto contatto con la democrazia francese, Schickele non può trattenersi dal partecipare attivamente alle discussioni in corso. Da questo momento egli si prefigge uno scopo prioritario: la democratizzazione della vita politica alsaziana, primo passo verso la democratizzazione dell'intero *Reich*. Schickele pone anche,

<sup>8</sup> Cfr. R. SCHICKELE, *Hans im Schnakenloch*, Berlin 1915 e il saggio *Der elsässische Garten*, in «Straßburger Neue Zeitung», 23 novembre 1912.

sempre piú spesso, l'accento sul problema del militarismo e dell'industria bellica. È a questo periodo che risalgono le prime affermazioni dirette sul pacifismo<sup>9</sup>; esso è considerato il tratto peculiare di ogni alsaziano, il quale in un'ipotetica guerra tra Francia e Germania sarebbe costretto a optare per uno dei due schieramenti, trovandosi di fronte a una scelta dolorosamente lacerante:

Wir Elsaß-Lothringer können aber gar nichts anders sein, als leidenschaftliche Pazifisten, wir können nie und nimmer gelten lassen, daß ein Krieg zwischen Deutschland und Frankreich unvermeidlich sei, weil dieser Krieg das Fürchterlichste wäre, was uns widerfahren könnte<sup>10</sup>.

L'esperienza strasburghese è però molto breve: nel 1912 Schickele rende nota ai suoi lettori l'intenzione di abbandonare la guida del quotidiano. Ha infatti deciso di trasferirsi a Berlino, che, rispetto a Strasburgo — dall'ambiente troppo limitato e provinciale —, rappresenta un *milieu* piú stimolante ed effervescente. In quel tempo la capitale tedesca stava vivendo una rapida trasformazione urbanistica e industriale, e una fiorente fase culturale, imponendosi come il prototipo della grande città cantata dai poeti della *Großstadtlyrik*. Nei caffè e nei circoli letterari Schickele entra in contatto con il movimento espressionista e con le personalità-guida del rinnovamento culturale in corso: Heinrich Mann, Franz Pfemfert, Franz Blei, Herwarth Walden, Else Lasker-Schüler e tanti altri. Qui egli trova, dopo una fase di serrato impegno politico, l'atmosfera giusta e il tempo necessario per concentrarsi sulla sua attività scrittoria: la vena poetica e letteraria riemerge, dando origine a uno dei periodi piú prolifici della sua esistenza, il cui frutto non è soltanto la collaborazione con riviste come «Der Sturm», «Die Aktion» e «März», ma altresí la maturazione di testi quali la raccolta di liriche *Die Leibwache* (1914)<sup>11</sup>, alcuni racconti e soprattutto il romanzo *Benkal der Frauentröster* (1913). Quest'ultimo segna una cesura stilistica rispetto a tutti gli scritti precedenti, inserendo Schickele nell'orbita dell'espressionismo, e riveste un'im-

<sup>9</sup> Cfr. R. SCHICKELE, *Unser größter Feind* e *Die Pazifisten und die auswärtige Politik*, in «Straßburger Neue Zeitung», rispettivamente 16 aprile 1912 e 20 agosto 1912.

<sup>10</sup> R. SCHICKELE, *Unser größter Feind*, cit.

<sup>11</sup> Ne fa parte *Pfingsten*, apparsa per la prima volta in «März» (numero di aprile-giugno 1913), rilevante per la presenza di due sogni schickeliani: nella prima strofa la discesa degli angeli nella città sembra poter rendere possibile una rivoluzione non violenta; dopo che nella seconda sestina erano stati superati i limiti del linguaggio permettendo la comunicazione tra animali e umani, nella terza e ultima strofa questi ultimi sono riuniti in una comunità basata sulla fraternità, anticipazione del credo della non-violenza che Schickele esprimerà piú tardi.

portanza notevole perché l'autore vi esprime un fortissimo presentimento dell'imminente conflitto mondiale.

A questi anni risale anche la serie di articoli *Die Politik der Geistigen*, apparsi in «März» nei primi mesi del 1913. In questi tre brevi contributi l'autore ritorna su un tema formulato in precedenza, l'idea, cioè, di un'élite culturale impegnata a esercitare un'influenza sulla politica: si tratta di dar vita a una *Kulturpolitik* da opporre alla *Parteipolitik*. L'intervento in prima persona degli intellettuali in politica e l'attivismo diventeranno due concetti estremamente rilevanti negli ultimi anni della Prima guerra mondiale, quando — come vedremo — si farà inesorabilmente strada nella mente di Schickele un'utopia politica e sociale che attribuirà agli intellettuali una missione di grande importanza: la creazione di una nuova comunità o almeno la collaborazione alla fondazione di un mondo senza violenza.

Il vero e proprio capolavoro di questo periodo è però una *pièce* teatrale scritta proprio in occasione dello scoppio del conflitto: ci riferiamo a *Hans im Schnakenloch*, scritto di getto in soli otto giorni e vittima di una doppia falsa lettura: in Germania, dopo esser stato messo in scena a Francoforte, Berlino e in numerosi altri teatri, viene censurato perché ritenuto filofrancese, mentre i giornali francofoni lo condannano come prodotto della propaganda tedesca.

Il personaggio al centro dell'opera — un ricco contadino — è una figura popolare alsaziana ben nota, soprattutto grazie alla celebre *pièce* dialettale di Ferdinand Bastian (1903), che riprende la versione del 1842 di Adolphe Stöber, nella quale Hans è un agiato contadino insoddisfatto. In Schickele la problematica è ben più complessa che nella versione originaria. Hans Boulanger, infatti, è un alsaziano diviso tra due mondi, personificati da altrettante donne: a Klär, la moglie tedesca, si oppone l'amante francese Louise Cavrel. La situazione peggiora allo scoppio della Guerra mondiale, che minaccia gravemente la famiglia: il fratello di Hans prende posizione per la Germania; la madre, di origine francese, prega contemporaneamente per il figlio che combatte nell'esercito tedesco e per la vittoria della Francia. Hans, convinto pacifista, non può — o non vuole — decidersi per nessuno e compie la sua scelta finale per la Francia esclusivamente per salvare il fratello prigioniero. Questa decisione è senz'altro suicida, ma la morte rappresenta l'unico modo per risolvere una questione altrimenti irrisolvibile, il solo mezzo per non dover compiere una scelta impossibile: il vero alsaziano non può non sentirsi dilaniato di fronte a una situazione che richiede un *engagement* unilaterale per la Francia o la Germania e che non prevede compromessi.



Con questa *pièce* Schickele si prefiggeva di mostrare che i popoli coinvolti nei conflitti militari sono delle vittime. Il suo eroe è però doppiamente vittima: perché non solo si trova in un paese in guerra, ma anche — e soprattutto — perché è costretto a fare propria la fede in un'unica nazione, e il nazionalismo — sia questo di matrice francese o tedesca — è estraneo a ogni vero alsaziano. Il significato pacifista dell'opera sarà ulteriormente sottolineato, nell'edizione del 1927, dalla poesia posta in apertura al testo: in *Abschwur* — pubblicata nel 1919 nei «*Weißer Blätter*» — egli afferma l'assoluto rifiuto di ogni violenza e propone l'utopia di un mondo basato sulla fratellanza.

Il momento di tali definitive prese di posizione è però ancora lontano, perché Schickele deve superare ancora un esame importante: la Guerra mondiale. La rivista «*Weißer Blätter*» — alla quale il nome di Schickele è indissolubilmente legato — è infatti il teatro di una parabola personale ricca di contraddizioni e ripensamenti, che si concluderà con l'assunzione dell'idea della non-violenza e del pacifismo a principio stesso di vita.

La prima reazione di Schickele allo scoppio del conflitto è di stordimento e disperazione, ma dopo appena quattro mesi dall'invasione della Serbia — solo un mese dopo la stesura di *Hans im Schnakenloch!* — si verifica ciò che sembra essere un cambiamento di vedute: il 28 novembre 1914 pubblica in «*März*» l'articolo *Folgen des Kriegs*, scritto in occasione della caduta al fronte di Ernst Stadler. La perdita di un caro amico, di una persona con la quale aveva condiviso moltissime esperienze e avventure sembrerebbe spingere Schickele a osservare il fenomeno con altri occhi. Adesso la causa per la quale Stadler ha combattuto e che lo ha condotto alla morte gli appare giusta e giustificabile perché porterebbe a un rinnovamento. Schickele non è il primo ad assumere un tale atteggiamento e la sua posizione si allinea a quella di molti altri intellettuali e letterati — soprattutto espressionisti — che abbracciano la causa della guerra partendo per il fronte, convinti di combattere e lottare per un fine superiore. La guerra, allora, pur restando un fenomeno abominevole ed essendo quindi qualcosa di negativo, acquista un alone di positività, perché permetterebbe di realizzare una nuova società, in cui lo spirito abbia un ruolo dominante. Anche nel *Werbeblatt* apparso per annunciare la ripresa delle pubblicazioni dei «*Weißer Blätter*» Schickele si pronuncia per un *Imperialismus des Geistes*: l'Europa è in pezzi, ma bisogna che chi non è al fronte collabori per una ricostruzione preparando il terreno per una vittoria, appunto, dello Spirito. Ciò rende agli occhi di Schickele la guerra meno negativa e lo porta a comporre liriche caratterizzate da un

vero e proprio entusiasmo bellico. Dall'altra parte, però, l'orrore della guerra resta inalterato ed emerge soprattutto nella serie delle *Glossen*, dove Schickele denuncia l'inizio di un'epoca di cannibalismo.

Questa costante oscillazione tra la condanna e la 'santificazione' della guerra oscura l'immagine del suo pacifismo. Le *Bemerkungen zu diesem Heft* (1915) sono in questo senso esemplari ma d'altra parte è anche rilevante il fatto che in questo lungo intervento lo Spirito — che tanto spazio avrà nelle successive riflessioni schickeliane — abbia un ruolo centralissimo, come forza vitale che lotta per il bene del mondo; la sua carica umana non conosce fazioni ed è perciò universale. L'uomo di cultura autentico non dovrebbe riconoscersi in alcuno schieramento politico, in alcuna ideologia, ma dovrebbe far propria la causa dello Spirito e accantonare perciò ogni fine personale, lottando per il trionfo dell'Umano. E qui si inserisce una polemica con Thomas Mann, il quale nei suoi interventi sulla guerra ne aveva proposto un'interpretazione come scontro tra *Kultur* e *Zivilisation*, parlando di una «*Synthese von Macht und Geist*» che Schickele decisamente rigetta come inammissibile. Lo Spirito non deve in nessun modo e per nessun motivo entrare in contatto con la violenza e il potere, o peggio diventarne schiavo, ma assumere comunque un ruolo guida. Gli uomini di lettere devono trasformarsi in soldati e combattere con la sola arma che possiedono, la lingua: il *Künstler* diventa allora *Geistpolitiker*.

Con il tempo la posizione di Schickele si fa sempre più chiara e meno contraddittoria e *Der Mensch im Kampf* testimonia il primo passo indietro dell'autore, che si avvia lentamente ma inesorabilmente verso una posizione *au-dessus de la mêlée*. Il percorso pacifista subisce quindi una notevole impennata: si impone cioè l'idea che la guerra non vada in alcun modo giustificata. Essa è, a suo vedere, una guerra economica in cui il soldato null'altro è se non un utensile di una fabbrica industriale. Per la prima volta, dunque, René Schickele mette in discussione la positività della guerra, e lo fa osservando che tra lo scopo dei regimi e quello dei soldati esiste un solco: i primi pensano solo all'affermazione di se stessi e all'aumento del proprio potere, mentre i secondi lottano per la realizzazione di ideali più alti e nobili, quali la creazione di un'Europa pacifica e pacifista.

Il percorso tortuoso verso il pacifismo non presenta, fino al luglio 1918, tappe significative: nel corso della quarta annata i «*Weißer Blätter*» propongono solamente sette fascicoli — senza interventi rilevanti di Schickele — e in luglio l'attività è sospesa. Alla ripresa delle pubblicazioni è ormai passato un anno e si è in una nuova fase: la guerra sta

volgendo lentamente al termine e il conflitto mondiale riveste, nelle pagine della rivista, così come negli scritti di Schickele, un ruolo secondario. Tre temi hanno la priorità su tutti gli altri: il primo — il ruolo degli intellettuali — rappresenta un elemento di continuità nel pensiero schickeliano; ad esso si affiancano la non-violenza e il socialismo. Le prime due tematiche emergono prepotentemente già nell'articolo dell'agosto 1918, *Der Konvent der Intellektuellen*. Qui lo scrittore compie un passo molto lungo e afferma con fermezza che gli intellettuali devono adoperarsi seriamente per il trionfo dello spirito e la messa al bando della guerra:

Der Geist [...] ist die uralte Antipode der Materie, des dunkeln Triebes, der Gewalt. Also kann er, natürlicherweise, nur ein Ziel haben: daß die Gewalt aufhöre [...]. Ich sage nicht: er kann nur das Ziel haben, daß die Gewalt möglichst *schnell* aufhöre [...]. Ich sage nicht: *um jeden Preis* [...]. Ich sage: daß die Gewalt *gründlich* aufhöre<sup>12</sup>.

Ormai non si tratta più solo della fine della guerra ma della messa al bando definitiva di ogni violenza: che è il tema del capolavoro lirico *Abschwur* (1919), espressione più pura del sogno schickeliano della pace. Ma questo ripudio ha una conseguenza che può apparire paradossale: il rifiuto del vincolo di essere buono verso gli altri<sup>13</sup>. Con tali parole Schickele intende affermare che ogni atteggiamento impositivo nei confronti di un qualsiasi obbligo è totalmente errato, anche se il fine che persegue è giusto e positivo. Ogni ordine, ogni intimazione è vissuta da Schickele in maniera negativa ed è sentita come profondamente ingiusta. Anch'essa in realtà, pur non utilizzando alcuna arma, è una forma di violenza perché è un'imposizione attuata con la forza. L'abiura di Schickele ha però anche un significato politico. Non va dimenticato, infatti, che egli compone *Abschwur* nel prelude del biennio rivoluzionario 1918-1919 e che proprio a questo periodo risalgono le sue più nette prese di posizione contro ogni forma di violenza. Il ripudio di quest'ultima va allora anche interpretato come un rifiuto della ribellione violenta, anche se l'uso della forza ha come fine l'instaurazione di una società nuova e migliore. La rivoluzione alla quale fa riferimento Schickele nella sua lirica è, infatti, di ordine etico, e il fine che essa deve raggiungere è il *Bund* di cui si parla

<sup>12</sup> R. SCHICKELE, *Der Konvent der Intellektuellen*, in «Die Weißen Blätter», a. V (1918), n. 3 (luglio-settembre), pp. 97-98.

<sup>13</sup> «Ich schwöre ab: / Jedliche Gewalt, / jedweden Zwang, / und selbst den Zwang, / zu ändern gut zu sein. [...] weithin verzweigte Hände / schaffen still den Bund» (R. SCHICKELE, *Abschwur*, ivi, a. VI [1919], n. 6, p. 288).

a conclusione della lirica. È l'utopia della comunità che diventa realtà, dando inizio a un'epoca nuova.

Una siffatta problematica è centrale nel pensiero schickeliano di questo periodo e si collega strettamente al tema del socialismo, al quale lo scrittore si era avvicinato ritenendolo capace di contribuire al rinnovamento della società. *Revolution, Bolshevismus und Ideal*, pubblicato nel dicembre del 1918, costituisce non solo il bilancio della Rivoluzione di novembre, esplosa nel porto di Kiel e sviluppatasi poi in tutta la Germania, ma anche del suo rapporto con il movimento socialista e in particolare con la sua 'variante' bolscevica.

Il socialismo era stato a lungo, per Schickele, il solo movimento in grado di garantire un ordine sociale attento agli aspetti umani, e per questo il 9 novembre 1918 aveva sperato di assistere alla vittoria dei socialisti. Purtroppo quel giorno la rivoluzione ha fallito, mentre il movimento di emancipazione stava vivendo in Russia un'evoluzione estremamente violenta e intollerante e dunque inaccettabile.

La maturazione delle idee di Schickele avrà però bisogno di un ulteriore "passaggio" che coincide con il suo trasferimento nel 1922 a Badenweiler, in territorio tedesco ma con una splendida vista sui Vosgi e sulla valle del Reno: in una "Dreiländerecke", dunque, davvero simbolica. In questi luoghi le vicende storiche, la tematica alsaziana e le esperienze personali lo spingeranno più decisamente verso l'utopia europeista.

Schickele avrebbe potuto stabilirsi in Francia, giacché ormai era cittadino francese. La scelta di non farlo è sicuramente motivata in gran parte dal fatto che egli è autore di lingua tedesca ed è inoltre legato a una casa editrice in Germania. È necessario però tener presente anche un altro elemento: egli è persona non grata nella sua terra natale. In una lettera del 1928 indirizzata al giornalista Paul Block Schickele si auto-definisce «*Citoyen français, deutscher Dichter*»<sup>14</sup>. Di questa particolare condizione egli non sembra peraltro soffrire. Dalle lettere e dagli interventi del tempo, infatti, emerge il suo sentirsi al di sopra di ogni diversità nazionale, ciò che determina una situazione di isolamento tra le sue genti ma che non gli impedisce di rafforzare la convinzione di una unità culturale sovranazionale di più paesi generata dalla tanto auspicata conciliazione tra Francia e Germania, e per la realizzazione della quale l'Alsazia riveste ai suoi occhi il fondamentale ruolo di mediatrice. Il

<sup>14</sup> Lettera del 30 maggio 1928 indirizzata a Paul Block, in R. SCHICKELE, *Werke in drei Bänden*, a cura di H. Kesten e A. Schickele, Köln-Berlin 1959, vol. III, pp. 1147-1148.

futuro dell'Europa dipende, infatti, dalla fine delle ostilità tra i due paesi affacciati sulle sponde del Reno. Già nei «Weißer Blätter» egli aveva sottolineato che la soluzione del problema alsaziano era di primaria importanza perché necessaria alla creazione di un equilibrio europeo stabile, un motivo già adombrato nell'articolo *Rundreise des fröhlichen Christenmenschen*:

Das Land der Vogesen und das Land des Schwarzwaldes waren wie zwei Seiten eines aufgeschlagenen Buches — ich sah deutlich vor mir, wie der Rhein sie nicht trennte, sondern vereinte, indem er sie [...] zusammenhielt. [...] Von Süden kam der Strom [...] und er sammelte in sich die Wasser aus dem Osten und die Wasser aus dem Westen, um sie als einziges, ganzes im Meer zu tragen... und dieses Meer umschloß die [...] Halbinsel, in die das zu gewaltige Asien deutlich endet... *Europa*<sup>15</sup>.

Centrale nel pensiero di Schickele è anche il concetto di confine e del suo superamento. “Überwindung der Grenze” e “Vermittlerrolle” dell'Alsazia sono infatti i cardini dell'utopia schickeliana. Si tratta di un'idea sovranazionale che punta alla creazione di un continente pacifico e multiculturale. La conciliazione franco-tedesca non è che un aspetto di un compito più elevato e nobile: la missione per l'Europa. Essa, che assorbirà tutte le energie di Schickele, dal punto di vista letterario trova espressione in un numero significativo di articoli e discorsi e in altre tre opere, *Die Grenze*, *Himmliche Landschaft* e in particolare *Das Erbe am Rhein*, espressione romanzesca dell'utopia europeista.

La trilogia schickeliana, vero e proprio *opus magnum*, è un'opera complessa, per la quale Schickele non sembra aver seguito un piano ben preciso, quanto piuttosto una struttura costituita da *flash-back*, dall'intersecarsi di luoghi e livelli temporali diversi e da fatti differenti che si incrociano l'un l'altro, il tutto tenuto insieme da un unico filo rosso, ovvero la vita di Claus Breuschheim, eroe della trilogia. Per questo romanzo familiare, concepito come contrapposizione ai *Bastions de l'est* di Maurice Barrès e alla loro ideologia nazionalista, Schickele ha in mente un progetto politico ben definito: la ricostruzione intellettuale dell'Impero di Carlo Magno che costituiva, nella sua visione, una comunità europea caratterizzata dal superamento dei confini fisici, dall'internazionalismo e dalla compenetrazione di culture differenti.

<sup>15</sup> R. SCHICKELE, *Rundreise des fröhlichen Christenmenschen*, in «Les Nouveaux Cahiers Alsaciens / Neue Elsässer Hefte», 1922; ripreso nella raccolta *Wir wollen nicht sterben*, München 1922.

Fin dalle prime pagine di *Maria Capponi* (1925), il volume d'esordio, emergono alcuni temi centrali della trilogia: il sogno dell'unione franco-tedesca, preludio alla realizzazione di un'unica Europa, e il contrasto tra due donne al quale si sostituirà — nel secondo volume — quello tra i due fratelli, proponendo la contrapposizione Ernst-Claus. L'eroe della trilogia è infatti contemporaneamente innamorato di Maria e di Doris: l'amore per le due donne, che fanno da controfigure alle relazioni sociali e politiche rappresentando ognuna un mondo diverso, è dunque paragonabile a quello verso la Francia e la Germania. I sentimenti provati per i due paesi nemici sono in realtà due facce di una stessa medaglia e perciò inscindibili: cercare di separarli o di optare per uno solo dei due è impossibile perché essi, così come Maria e Doris, si completano a vicenda. Desiderio di Schickele è che l'opposizione delle due figure femminili si erga a simbolo del dualismo di cui ogni vero alsaziano dovrebbe essere cosciente e che è rappresentato anche dal fratello di Claus, Ernst, emblema di coloro che non sono in grado di risolvere in loro stessi questo dualismo. Pur essendo un vero tedesco, infatti, dopo il ritorno dell'Alsazia alla Francia Ernst cerca di diventare un autentico francese, convinto che l'assimilazione sia dimostrazione di patriottismo, ma fallisce tragicamente. Nel tentativo di mettere da parte la sua vera identità e di acquisirne una nuova, Ernst diventa quello che suo padre Balthasar definisce in maniera spregiativa un ibrido: pur impegnandosi e facendo propri gli ideali dei nuovi signori d'Alsazia, egli non seppellisce nell'angolo più remoto le proprie idee e il proprio io e non riesce a diventare un francese autentico. Secondo Balthasar il vero alsaziano francese non è colui che mette da parte la componente tedesca, ma colui che sa creare in sé un equilibrio tra essa e il suo essere francese, sintesi realizzata alla fine del romanzo da Claus: l'armonia tra gli elementi francesi e tedeschi è la sola che garantisca la possibilità di vivere in serenità con se stessi.

In *Der Wolf in der Hürde* (1931), l'ultimo volume della trilogia, Claus lascia il posto da protagonista al politico arrivista e opportunista Silvio Wolf, pronto a tutto pur di raggiungere i suoi scopi, figura negativa nella quale si incarnano senza distinzione tutti i totalitarismi. Il trionfo di Silvio Wolf alla fine del romanzo potrebbe farci credere che Schickele abbia perso ogni speranza di realizzare il suo sogno europeo, ma non è così. L'attuazione del progetto è solo rinviata di una generazione: il futuro è infatti nelle mani di Jacquot e di Gabriele, figlio e amica del protagonista; a loro spetterà la creazione della "*Gemeinschaft Europa*". L'*epos* alsaziano termina con un messaggio di speranza e con la consapevolezza che il destino dell'Alsazia potrà essere positivo solo se europeo.

In questo concetto vi è la fondamentale idea di *Heimat*. Essa rappresenta il luogo in cui Schickele è nato e dove i suoi avi giacciono sepolti, ma non si identifica con una delle due sponde del Reno: le accoglie entrambe, al di qua e al di là del sacro fiume tedesco, non ha nulla a che vedere con uno stato delimitato da frontiere precise, non ha alcun rapporto con l'identità nazionale e non è neppure un concetto politico; in essa può avvenire l'incontro di due o più lingue o religioni e può aver luogo la sintesi di diverse culture, proprio come nell'Impero di Carlo Magno. *Heimat* e internazionalismo non sono perciò due concetti opposti e inconciliabili, ma paradossalmente camminano mano nella mano, in una visione nella quale ha un ruolo importantissimo il concetto di *Elsässertum*, mai come ora così limpido e chiaro: l'alsazianità è sintesi di lingua e culture, rivolge lo sguardo all'Europa e solo all'interno di essa ritiene di avere un futuro, perché *Gemeinschaft Europa* non significa sradicamento e perdita della propria origine ma valorizzazione della propria identità in relazione alle altre, in un clima pacifico di scambio e collaborazione che determina l'affinarsi di se stessi e della propria anima.

Se sul piano letterario la conciliazione franco-tedesca appare riuscita, sul piano politico non si può dire altrettanto: l'ascesa del nazismo rappresenta la fine di ogni sogno e, per quanto nei primi anni d'esilio nel sud della Francia<sup>16</sup> Schickele cerchi di continuare a lottare, nel convincimento che la sua utopia possa ancora avere della possibilità di realizzazione, ben presto sarà sopraffatto dalla nostalgia e da un sentimento di estraneità sia verso la Germania che verso la Francia, cadendo in una depressione che, tra miglioramenti e ricadute, non lo abbandonerà più.

*Die Witwe Bosca*, l'ultimo suo scritto pubblicato in territorio tedesco, è la prima opera-salvagente. Si tratta di un romanzo provenzale in cui l'autore si confronta con la morte e cerca di scavare il più a fondo possibile per raggiungere la vera radice del male. La protagonista — la vedova Bosca appunto — non incarna il nazismo, il fascismo o un totalitarismo in particolare bensì è personificazione stessa del Male, che spinge gli altri alla distruzione e all'omicidio. Nonostante il romanzo termini apparentemente in maniera nefasta, in realtà è presente un sottilissimo filo di speranza — simboleggiato dall'alternanza delle stagioni — che ci fa ancora credere nella possibilità di una rinascita dopo la distruzione.

<sup>16</sup> Fin dal 1931 Schickele viene attaccato dalla stampa nazista, ma solo l'anno successivo decide di trasferirsi nel *Midi* della Francia. Ha così inizio il suo esilio, che è però del tutto particolare. Egli è infatti scrittore tedesco, ma ha nazionalità francese.

La stessa tecnica utilizzata nel romanzo per criticare velatamente ma duramente il suo tempo viene usata da Schickele negli articoli — apparentemente apolitici — composti tra il 1933 e il 1935 per la «Frankfurter Zeitung». Essendo per lui il *feuilleton* l'ultimo baluardo dell'opposizione, la possibilità di lavorare ancora come giornalista aveva risvegliato in Schickele una gioia profonda. Nei suoi interventi si occupa dell'Europa, dell'Alsazia e soprattutto della violenza, a suo modo di vedere vero segno distintivo dell'epoca: critica tutti quei regimi che governano con l'appoggio della violenza o che grazie ad essa hanno raggiunto il potere e rivolge il suo biasimo al fascismo e al marxismo — e indirettamente al nazionalsocialismo. È in *Begegnung mit dem totalen Staat* (1° gennaio 1933) che Schickele si confronta con i totalitarismi esponendo un pensiero che può apparire curiosamente reazionario: tutti i totalitarismi — di destra e di sinistra — si assomigliano, in quanto, pur divergendo anche nettamente nelle teorie, presentano affinità negli scopi e nei metodi. Schickele non vuole fare d'ogni erba un fascio, ma si limita a mettere in rilievo come tali ideologie siano state strumentalizzate e utilizzate per costituire uno stato totalitario: da questo punto di vista, quindi, marxismo e fascismo non sono altro che movimenti violenti e perciò, in quanto tali, da condannare. Per questo stesso motivo in *Spartacus und das Kreuz*<sup>17</sup> Schickele fornisce un'immagine negativa di Spartaco, convenzionalmente simbolo positivo di libertà e, andando controcorrente, lo condanna in quanto mosso da un falso ideale di diritto: egli conduce una battaglia legittima contro il suo oppressore, ma non differisce da quest'ultimo perché facendo uso della violenza utilizza gli stessi mezzi che era stato costretto a subire.

Tra i saggi di questo periodo spicca per valore letterario e politico *Liebe und Ärger* di D.H. Lawrence (1935). Schickele individua nell'opera di Lawrence e nel suo vitalismo, che sfocia in un'affermazione assoluta dell'individuo, una componente pericolosissima di fanatismo: in tutte le sue opere Lawrence cercherebbe di sacralizzare le forze della vita e sarebbe talmente ossessionato dalle proprie idee da tentare di convertire il mondo intero alla sua religione. In questa volontà di proselitismo si nasconde secondo Schickele la stessa componente di fanatismo propria delle dottrine totalitarie. Ponendo inoltre l'attenzione sui continui riferimenti al sangue e alla razza presenti nel romanzo lawrenciano *The*

<sup>17</sup> Cfr. R. SCHICKELE, *Spartacus und das Kreuz*, in «Frankfurter Zeitung», 3 febbraio 1933.



*plumed Serpent* (1926), Schickele avverte una certa affinità tra lo scrittore inglese e il nazismo e ciò incrina l'immagine positiva di Lawrence artista emersa nella prima parte del saggio. Questa tesi compare soprattutto nel capitolo *Revolution*, dove Schickele chiarifica la distinzione tra *Dichter* e *Schriftsteller* ovvero tra arte e politica. Il capitolo si apre con la constatazione che tra tutti gli artisti il poeta è il piú tormentato: servendosi di un mezzo d'espressione che non è esclusivo della sua arte bensí comune a tutti gli esseri umani, egli si trova spesso sottoposto alle pressioni della società o di un'istituzione, che tentano di convincerlo a mettersi al servizio di un'ideologia. Da questo punto di vista è tormentato anche Schickele perché in lui convivono le due anime, quella di poeta e quella di scrittore. Nonostante tutto, però, data la situazione storica contemporanea, in cui purtroppo prevalgono i totalitarismi, René Schickele "si ritira": rifiuta infatti l'*engagement* e ripiega su se stesso nel tentativo di rimanere estraneo a tutte le forze maligne salvaguardando i valori dell'umanità. Egli rifiuta allora non solo il comunismo e il fascismo, definiti — per i motivi accennati precedentemente — una coppia di gemelli, ma prende anche le distanze da ogni forma di messianismo e di misticismo; anche la volontà esagerata di rigenerare il mondo è dal suo punto di vista estremamente pericolosa, perché libera gli istinti, i quali a loro volta scatenano dei movimenti di massa difficilmente controllabili e a capo dei quali ci sono profeti e ideologie, che, invece di provocare un'opera di rigenerazione del mondo, gettano quest'ultimo nelle barbarie. Schickele individua l'unica áncora di salvezza ancora possibile per salvare i valori dell'umanità nel cattolicesimo, che ricopre un ruolo di primaria importanza anche nella sola opera francese da lui composta, *Le Retour - Souvenirs inédits* (1938).

In un periodo di depressione e solitudine Schickele si rivolge alla lingua madre, il francese, compiendo un passo estremamente significativo nella sua carriera letteraria: mai fino ad allora aveva tentato questo "esperimento", nonostante la sua padronanza del francese fosse eccellente. Si tratta di un saggio-confessione con parti di dialogo in cui egli esprime, tra l'altro, le sue idee politiche e la sua visione del mondo: descrive la solitudine degli uomini, causata dall'individualismo imperante e aggravata dalla mancanza di un autentico sentimento religioso e dall'affezione a falsi dèi; denuncia la mancanza di responsabilità degli intellettuali e fa una sorta di *mea culpa*, rimproverando a se stesso il ritiro dall'*engagement*; giunge infine all'enunciazione della sua utopia, la realizzazione della pace universale, ma essa ormai non gli appare piú ineluttabile perché la storia

si muove in tutt'altra direzione. In questa situazione può continuare a esprimere il suo sogno, ma essendo cosciente dell'impossibilità di realizzarlo, non è più in condizione di impegnarsi in prima persona. La rinuncia all'attivismo emersa negli articoli scritti per la «Frankfurter Zeitung» sembra definitiva e *Le Retour* può quindi essere interpretato come il canto del cigno. In esso Schickele dà forma all'utopia quasi paradossale del comunismo senza comunisti e che appare il solo mezzo in grado di garantire un mondo giusto. L'opera si conclude però con dei toni pessimistici che esprimono la fine di ogni idillio possibile e la caduta all'inferno: l'ascesa del nazismo, la fine della convivenza pacifica nel paradiso della *Dreiländerecke*, lo spettro della guerra.

Queste ultime pagine sono anche l'amaro riconoscimento del fallimento della sua missione. Di fronte alla prospettiva di una guerra ormai inevitabile, Schickele, *étranger* ora più che mai, getta la spugna e alza bandiera bianca.

Simile dal punto di vista stilistico a questa piccola confessione in francese è un romanzo composto nel corso dell'estate 1936, *Die Flaschenpost*. Protagonista è il presunto pazzo Richard Wolke, che forse è l'unico sano in un mondo di matti. Egli sembra infatti il solo ad avere coscienza di ciò che sta accadendo: ha paura della vita e degli uomini perché ha la sensazione che l'umanità stia conducendo il mondo alla catastrofe. Quando lo rinchiudono in manicomio non solo accetta la sua sorte con sollievo, ma rifiuta anche ogni contatto con l'esterno. Il suo 'testamento' è un quaderno nel quale ha raccontato tutta la sua storia e che lascia in eredità al suo fratello più giovane. Un gesto simbolico: nel momento in cui il Male si diffonde ed è divenuto impossibile fermarlo, una rinascita è ancora possibile ma è affidata alla generazione futura.

Gli ultimi anni della vita di Schickele sono caratterizzati da problemi economici e di salute e la sua condizione spirituale peggiora senza alcuna speranza di ripresa. A quest'epoca risalgono due frammenti, *Grand' maman* e *Der Preuße*. Entrambi sono ambientati in Alsazia, ma in nessuno dei due viene affrontato il problema alsaziano a dimostrazione della debolezza psicologica dell'autore, ormai così fragile e senza speranza da non poter neppure più parlare e scrivere temi a lui cari.

La crisi definitiva avviene allo scoppio della Seconda guerra mondiale, che rappresenta per Schickele un vero e proprio *shock* e contemporaneamente l'evento risolutivo di tutti i quesiti della sua esistenza. Per la prima volta egli sa a quale partito appartiene e all'amica di sempre, Annette Kolb, scrive:

Diesmal wenigstens wissen wir, wohin wir gehören. Wir stehen ohne Zerrissenheit auf der rechten Seite. Unsere Gewissen sind leicht<sup>18</sup>.

Pochi giorni prima di morire Schickele indirizza a Thomas Mann un'ultimissima lettera che fa da testamento spirituale e ideologico:

Die Welt teilt sich in zwei Lager, und das ist gut. Sie werden immer deutlicher [...]. Der Kampf wird extra muros et intra auszufechten sein. Es ist der Welt-Bürgerkrieg. Ich will lieber völlig unterliegen, als nur mit halbem Herzen bei einer Partei zu sein, mit geteilten Gefühlen ihrem Sieg beizuwohnen [...]. Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich Konformist und fühle mich ganz und gar auf der rechten Seite. Ich bin gläubig, wie der große Pateur es zu sein wünschte: mit der Kraft und der Ausdauer eines bretonischen Bauern. Ich glaube an unser Recht und unsern Sieg<sup>19</sup>.

Thomas Mann definisce queste parole "testamento" e non a caso *Vermächtnis* è anche il titolo dell'opera alla quale Schickele stava lavorando nell'ultimo periodo della sua vita. Si tratta di un'antologia lirica (il sottotitolo recita *Deutsche Gedichte von Walther von der Vogelweide bis Nietzsche*), che è un vero e proprio omaggio alla cultura tedesca del passato al momento dell'esplosione e del trionfo della barbarie nazista.

Ancora una volta, seppur distrutto sia nel corpo che nell'anima, Schickele è stato capace di lanciare un ultimissimo messaggio di speranza. Per buona sorte egli è morto prima di poter apprendere i drammi e le tragedie della Seconda guerra mondiale, ma sfortunatamente non è vissuto così a lungo da vedere con i propri occhi la realizzazione del suo sogno: un'Europa unita e in pace con il cuore proprio in Alsazia, ma un'Europa che purtroppo, lasciando cadere la sua opera nell'oblio, sembra essersi dimenticata di colui che tra i primi l'ha profetizzata.

<sup>18</sup> A. KOLB, *Blätter in den Wind*, Frankfurt a.M. 1954, p. 199.

<sup>19</sup> R. SCHICKELE, *Briefe*, in *Werke in drei Bänden*, cit., vol. II, pp. 1263-1264.

## PROSAGEDICHTE? ZU WEGEN UND ABWEGEN JÜNGSTER DEUTSCHER LYRIK \*

von REINHOLD GRIMM

Von Hans Magnus Enzensberger gibt es ein Gedicht mit der Überschrift *Restlicht*, die übrigens bei dessen Erstveröffentlichung in «Die Zeit» — nicht allein fälschlicher-, sondern geradezu groteskerweise — als *Festlicht* erschien. Dieser ingenüose Einfall des Druckfehlerteufels, zusammen mit den Einleitungsversen von Enzensbergers Gedicht und insbesondere auch (siehe Fußnote) mit dem Hackerschen Untertitel “Prosagedichte”, liefert uns, so will mir scheinen, das mehrfache und mehrfach geeignete Stichwort für eine vorläufige, doch deshalb keineswegs flüchtige Beurteilung des Bändchens *Überlandleitung*.

Besagte Einleitungsverse also, geschrieben und gedruckt (und zwar wiederholt) schon vor Jahrzehnten, lauten folgendermaßen:

Doch doch, ich gehöre auch zu denen,  
die es hier aushalten. Leicht sogar,  
im Vergleich zu Kattowitz oder Montevideo.  
Hie und da Reste von Landschaft,  
rostende Eisenbahnschienen, Hummeln.  
Ein kleiner Fluß, Erlen und Haselnüsse,  
weil das Geld nicht gereicht hat  
zur Begradigung. Über dem trüben Wasser  
das Summen der Hochspannungsmasten  
stört mich nicht.

Das einstmals zum *Festlicht* avancierte Enzensbergersche *Restlicht*, das auch noch jetzt für Haltung wie Schaffen dieses Dichters recht bezeichnend ist, endet sodann mit den Zeilen:

Wie einen leichten Muskelkater  
spüren wir gähnend, sie und ich,  
die von Minute zu Minute  
kleiner werdende Zeit.

Die Erfahrung, die «sie und ich», nämlich der Dichter und seine Frau, diesem Text zufolge gemacht haben, ja offenbar ständig machen und von

\* Vgl. K. HACKER, *Überlandleitung: Prosagedichte*, Frankfurt a.M. 2007.

der uns hier berichtet wird, mündet demnach — als zuletzt, wie wir lesen, das die Langeweile bannende Fernsehen («der farbige Wattlebensch auf den Augen») erschöpft ist, obwohl dennoch unentwegt «draußen die kindlichen Selbstmörder auf ihren Hondas / um den nassen Platz heulen» — in ein gemeinsames müdes Gähnen und ein zur Hälfte erlöstes, zur Hälfte gleichgültiges, aber jedenfalls fast wohligh aufseufzendes Achselzucken.

Wie erkennbar, betrifft unser mehrfaches und mehrfach geeignetes, ja bedeutsames Stichwort dreierlei. Zum einen signalisiert es, mit seiner im Deutschen ja recht seltenen Begriffsverwendung "Prosagedichte", ein übergreifendes gattungspoetisches Problem; zum andern wirft es, vermöge der hier in Auswahl zitierten Verse Enzensbergers, die Frage nach Inhalt, Gegenstand und Gehalt von heutiger, wenn nicht schon allgemein moderner Lyrik oder, genauer, Bekenntnis- und Naturlyrik auf; und zum dritten schließlich weist jener beziehungsreiche Druckfehler — denn so, glaube ich, darf man ihn in solchen Zusammenhängen wenigstens teilweise lesen — verstärkend auf einen Mißgriff, ja am Ende sogar auf etliche Fehlgriffe hin. Indes, bevor wir uns alledem im einzelnen zuwenden, empfiehlt es sich, zunächst einmal die rein äußerliche Anordnung oder Anlage und Erscheinungsform von Katharina Hackers trotz seiner Schmächtigkeit anspruchsvollem Bändchen zu betrachten. Sie verraten nämlich dem kundigen Blick bereits eine ganze Menge.

*Überlandleitung* besteht, klar und übersichtlich gegliedert, aus vier Teilen. Drei davon sind, jeder rund zwei Dutzend Seiten umfassend, ungefähr gleichlang; der vierte und abschließende ist hingegen wesentlich kürzer. Doch gerade dieser Text IV, *Krügers Wohnung* betitelt und ein tristes Genrebild entwerfend, enthüllt sich auf Anhieb als ein ausgesprochenes Langgedicht im Sinne Walter Höllers, während umgekehrt die beiden Teile I und III, jeweils ohne jede Titelgebung, ziemlich knappe Texte enthalten, die sich ebenfalls auf Anhieb als durchaus vertraute, heutzutage gängige, ja förmlich grassierende Versgebilde entpuppen, die bald der Brechtschen «reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen», bald aber, und viel häufiger noch, dem lockeren, fast hemdsärmeligen "Parlandostil" eines Benn oder Krolow ähneln. Dazwischen, also im Abschnitt II, tauchen mit einem Mal Texte auf, die noch am ehesten an die traditionelle, wenn man will 'klassische' Form der in Hackers Untertitel verkündeten Prosagedichtgattung erinnern; doch allein schon ihre typographische Gestalt verrät freilich zugleich, daß es sich dabei um eine Zwitterform handelt, zusammengesetzt aus der soeben genannten, teils strengen und teils weidlich ungebundenen freirhythmisch-reimlosen lyri-

schen Praxis einerseits und andererseits dem, wie gesagt, mehr oder minder herkömmlichen, bekanntlich von Baudelaire und Mallarmé entwickelten *poème en prose*. Diese neunzehn hybriden Texte, die entsprechend nummeriert, obendrein vielfach mehrteilig und mithin in der Mehrzahl gleichsam strophisch sind, tragen sämtlich die Überschrift "Ein Tag" und schließen sich unverkennbar, jedenfalls ihrem Anspruch nach, zu einem neu- und eigenartigen poetischen Zyklus zusammen.

Sämtlich sind sie allerdings auch bei weitem zu umfangreich, als daß daraus selbst im Auszug zitiert werden könnte. Dafür sei aber immerhin eins der Versgebilde aus dem ersten Teil von *Überlandleitung* wiedergegeben, und zwar in seiner Gänze. Es hat, wie alle Gedichte des betreffenden Abschnitts, einen Monatsnamen als Titel; sein Wortlaut, diesmal *im März* (*sic*) überschrieben, ist folgender:

aufgegangen sind Unkraut und Saat  
 nahe der Mauer zwischen Vulkansteinen  
 wie sie auch den Weg nach Leipzig pflastern  
 auf den Feldern unterm weggeschmolzenen  
 Schnee die Mausgänge weitverzweigt  
 und im Gebüsch ein schwarzer Handschuh  
 aufgesteckt auf einem Zweig  
 die Strommasten zeichnen sich  
 triumphal in den Himmel hinauf  
 mit Linien weithin und  
 weiter die Vogelflüge im Frühling.

Nicht nur die kühne Verbindung von Naturgeschehen, konkreter Topographie und namentlich detailliert und spezifisch Technischem, ja sogar von Abfall und Müll ist für Hackers poetisches Verfahren in beträchtlichem Ausmaß charakteristisch, sondern erst recht, so nebensächlich derlei wirken mag, ihre interpunktionslose Schreib- bzw. Druckweise, die ich selbstredend aufs genaueste beibehalten habe. Im übrigen liegt, wie bereits angedeutet, auch in Teil I von *Überlandleitung*, dem diese Zeilen entstammen, eine entschieden zyklische Formgebung vor; zumindest der forcierte Versuch dazu — eine Reihe von 'Monatsgedichten' sozusagen, die sich vom Herbst (*im September*) über Winter und Frühling bis in den Sommer (*im Juli*) erstrecken — dürfte schwerlich zu verkennen sein. Außer inhaltlichen Gemeinsamkeiten mit dem Enzensbergerschen Lyrik-schaffen — Übereinstimmungen, die natürlich beileibe nicht auf Texte wie *Restlicht* und *im März* beschränkt bleiben — treten somit in dem Hackerschen Bändchen zu allem Überfluß solche einer typographischen Idiosynkrasie sowie einer Neigung zu geschlossenen und gleichwohl eng

miteinander verknüpften Zyklen zutage... was ja beides gerade für den jungen Enzensberger, den Dichter von *Verteidigung der Wölfe* und ähnlichen frühen Lyriksammlungen, einst besonders bezeichnend war.

Hackers vierteilige Sammlung *Überlandleitung* stellt, falls ich richtig sehe, ihre vierte selbständige Veröffentlichung seit Anbruch des neuen Jahrhunderts und neuen Jahrtausends dar; voran gingen diesen angeblichen "Prosagedichten" von 2007 die Bände *Der Bademeister* (2000), *Eine Art Liebe* (2003) und *Die Habenichtse* (2006) aus derselben rührigen Feder der 1967 in Frankfurt am Main geborenen und mittlerweile in Berlin ansässigen Verfasserin. Auch an öffentlicher Anerkennung mangelt es inzwischen keineswegs mehr; ja, das letztgenannte jener drei früheren Bücher wurde sogar unter anderm mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet. Was wir demnach mit den Hackerschen Texten vor uns haben, sind literarische Verlautbarungen, die es unstreitig verdienen, aufmerksam (und, wie sich zeigt, nicht unkritisch) ins Visier genommen zu werden. Daß derlei erst recht und vollends für deren so eigenwillige poetisch-prosaische Spielart gilt, brauche ich nach dem bisher Gesagten oder zumindest Angedeuteten wohl schwerlich zu betonen.

Um zunächst im Bereich des Formalen zu bleiben, so haben wir das eingangs erwähnte Gattungsproblem, das Hackers Sammlung aufwirft, im Grunde schon längst erledigt. Es erwies sich ja als eins von beinahe bestürzender Einfachheit. Denn daß nicht ein einziger der vier Teile von *Überlandleitung* irgendwelche der im Untertitel — der natürlich notwendig zugleich als Gattungsbestimmung fungiert — versprochenen echten und wahren, ja geradezu programmatisch angekündigten "Prosagedichte" enthält, sollte selbst für in jeglicher Hinsicht unbefangene Leser von vornherein auf der Hand liegen. Was man bereits beim ersten Durchblättern feststellt und bei gründlicherer Betrachtung immer unzweideutiger und unabweislicher erkennt, ist das schlichte Faktum einer kunterbunten, obzwar dann weithin fast überstreng verlugten Anhäufung einerseits freirhythmisch-reimloser Lyrik bald eher Krolow-Bennscher und bald eher Brechtscher (oder vielleicht Brecht-Enzensbergerscher) Provenienz und Observanz und andererseits weidlich heterogener, nämlich lyrisch durchschossener oder, wenn man will, solcherart angereicherter und jedenfalls durchwegs ungemein redseliger Prosa, vermehrt zu allem Überfluß um ein abschließendes Langgedicht regelrecht Höllerscher Herkunft und Prägung. Ein solches Gemisch (um nicht zu sagen: einen solchen Mischmasch) unter die von Hacker höchst unbedacht gewählte Gattungsbezeichnung zu subsumieren erscheint mir durch und durch verfehlt und irreführend. Davon, wie wirkliche Prosagedichte selbst heutzutage noch

aussehen, kann man sich zum Beispiel durch das einschlägige Schaffen von Walter Helmut Fritz — doch auch andere Namen wie etwa Eich oder Kaschnitz wären zu nennen — zur Genüge überzeugen. Ich beschränke mich auf lediglich zwei Texte, die beide dem Fritz'schen Band *Das offene Fenster* von 1997 entstammen, der überdies seinerseits, und diesmal in der Tat mit Fug und Recht, den ausdrücklichen Zusatztitel "Prosagedichte" trägt.

Dort kann man unter so beziehungsreichen Überschriften wie *Verborgen* oder *Eine Feige* so makellose, rein prosapoetische Texte wie die folgenden lesen:

Oft kehrt er mit seinem Auto in die Nähe der Gärtnerei zurück, in der er gearbeitet hat, bis er alt war. Er parkt etwas oberhalb, so daß er die Anlage überblicken kann, Beete und Wege, Glasdächer und Geräteschuppen und die Scharen Helligkeit suchender Blumen. Das Gewesensein liegt über allem als Membran. Er schaut lange hinunter, deutlich wahrnehmbar hinter seiner Windschutzscheibe, und verborgen.

Oder:

Der Obsthändler: wenn man in seiner Heimat einen Brunnen, einen Ölbaum, einen Weinstock und einen Feigenbaum habe, sei man reich. Besonders der Feigenbaum sei ihm lieb. Er stelle wenig Ansprüche an den Boden, brauche aber viel Wärme und Licht. Seine Stimme drang wie durch einen Vorhang von Heimweh und Erinnerung. Während er sich kurz unterbrach, kam seine sechsjährige Tochter hinter dem Ladentisch hervor und schenkte mir eine purpurblaue Feige, drückte sie mir stumm in die Hand, eine reife Frucht, eine Welt.

Jedwede Erläuterung dieser oder zahlloser ähnlicher Texte von Fritz, die sich sofort als Musterfälle genuiner Prosapoesie enthüllen, dürfte sich, wie man mir gern zugestehen wird, erübrigen. Vermerkt und entsprechend hervorgehoben werden darf, nein muß hingegen, daß der 1929 geborene Karlsruher Dichter mit seinen, konkret gesprochen, über zweihundert Textbelegen sich seit Jahren als einsamer Meister der Gattung — und zwar im quantitativen wie qualitativen Sinn und nicht bloß innerhalb des deutschen Sprachgebiets und Literaturbetriebs, sondern weltweit — unangefochten zu behaupten vermocht hat. Das Prosagedichtwerk von Walter Helmut Fritz, zusammen mit den theoretischen Äußerungen von Gelehrten wie Ulrich Fülleborn aus Deutschland oder Jonathan Monroe aus den USA, könnte die vermeintliche Prosapoetin Katharina Hacker mit ihrer kropfunnötigen Ausdehnung oder eigentlich Aufweichung und Verwischung des ohnehin reichlich schwierigen Gattungsbegriffs wahrlich eines Besseren belehren (daß an den Äußerungen jener zwei Theoretiker gleichwohl, historisch wie gattungspoetisch, mit-



unter auch etliche Abstriche zu machen sind sei darum beileibe nicht verschwiegen)<sup>1</sup>.

Was umgekehrt — oder doch halbwegs, teilweise umgekehrt — nun auf der anderen Seite den Bereich des Inhaltlich-Gehaltlichen der Hackerschen "Prosagedichte", wie die Autorin ja beharrlich und förmlich plakathaft versichert, anbelangt und gleichzeitig deren Ergebnis abermals einigermaßen flau und fragwürdig wirken läßt, so ist darüber, erinnern wir uns, bereits ebenfalls allerlei gesagt oder angedeutet worden. Hier freilich haben wir nicht mehr Hackers Verhältnis (oder Abstand) zu Walter Helmut Fritz, sondern ihre Verwandtschaft (soll ich es wirklich wagen, von Beziehungen oder gar Abhängigkeit zu reden?) mit Hans Magnus Enzensberger skeptisch und immer kritischer unter die Lupe zu nehmen. Gerade die ob bewußte oder unbewußte Anlehnung der vermeintlichen Prosadichterin an das Enzensbergersche Lyrikverfahren oder jedenfalls die überraschende Ähnlichkeit damit, die deren lyrische Erzeugnisse mindestens auf den ersten Blick kennzeichnet, sollte, scheint mir, kaum zu verkennen sein. Das betrifft zunächst, aber auch namentlich — wenn nicht sogar ausschließlich — die Teile I und III von *Überlandleitung*. Und nicht zuletzt die zwei am Anfang zitierten Gedichte, Enzensbergers *Restlicht* und Hackers *im März*, bieten dafür mit ihrem «Summen der Hochspannungsmasten» über dem «trüben Wasser» und ihren sonstigen Überbleibseln «von Landschaft» («Erlen und Haselnüsse») bzw. mit ihren «Strommasten», die aus «Gebüsch» und «Feldern» («Unkraut und Saat») so steil, ja «triumphal» in den Himmel ragen, ein markantes, vom Hackerschen Haupttitel gleichsam überwölbtes und zusammengefaßtes Doppelsymbol. Ergänzend kommen zudem noch einerseits jene «Hondas», die unentwegt «um den nassen Platz heulen», und andererseits jener «Handschuh», der «auf einem Zweig» schwarz und trübselig «aufgesteckt» ist, bedeutungsvoll und erhellend hinzu; denn ein und derselbe Befund sowie das, was er impliziert, tritt jeweils nicht allein in, sondern auch zwischen den Zeilen allenthalben zutage.

Worauf er unmißverständlich hinausläuft, ist, wie schon vorher verallgemeinernd ausgedrückt, die lyrische Verbindung von Natur und Technik, Naturgeschehen und technischer Welt, beides im Verein mit der Alltäglichkeit des Lebens und dessen Routine... bis hin zu dem dabei unvermeidlichen Abfall, ja schlechterdings Müll (von nebensächlichen

<sup>1</sup> Vgl. hierzu u.a. meine Beiträge *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz*, in «Studi Germanici», N.F., XXXVIII (2000), 1, S. 103-128 und *Modern German Prose Poems: A Mini-Antology*, in «Pembroke Magazine», 39 (2007), S. 225-249.

Übereinstimmungen wie dem Nennen topographischer und ähnlicher Einzelheiten [den «Vulkansteinen / wie sie auch den Weg nach Leipzig pflastern» usw.] oder der Vorliebe für typographische Eigenheiten [selbst früh-Enzensbergersche Kleinschreibung begegnet mitunter, und zwar so unvermutet wie unmotiviert] können wir dabei ruhig absehen). Allerdings trifft jenes gewisse 'Schwelgen' in Abfallprodukten und förmlichem Abhub jederlei Art, mit Einschluß von geistig-seelischem, so gut wie ausnahmslos auf Hacker zu und markiert somit bereits, bei aller Nähe, einen tiefgreifenden Unterschied zu Enzensberger, nicht anders als die gänzliche Abwesenheit von dessen Humor, Witz und Ironie, um von Luzidität und dergleichen zu schweigen. Eine triste, geradezu miese Stimmung herrscht in den zwitterhaften Vers- und Prosagebildern dieser beflissenen Schülerin (?) fast durchwegs; daß sich deren Hervorbringungen in ihrer Gesamtheit zumeist als weidlich bedrückend entpuppen, kann daher schwerlich wundernehmen. Im übrigen aber — ich wiederhole es — stößt man häufig genug auf bemerkenswerte Gemeinsamkeiten, die einen wie immer beschaffenen Zusammenhang zwischen der Dichtung der nunmehr immerhin über Vierzigjährigen und des ja bald schon Achtzigjährigen wahrscheinlich machen.

Ich will im folgenden zur Veranschaulichung ein paar bezeichnende Textstellen aus dem Hackerschen Bändchen anführen, wobei ich freilich aus Raumgründen auf entsprechende Belege aus dem imposanten Korpus des Enzensbergerschen Lyrikwerkes, dessen Kenntnis ich voraussetze, verzichten muß. Indes, könnten nicht beispielsweise Zeilen Hackers wie diejenigen, welche einen Dezemberabend «im letzten Licht» beschreiben, ebensogut in *Leichter als Luft* oder *Die Geschichte der Wolken* stehen... um bloß die jüngsten Gedichtsammlungen des geheimen Lehrers (?) ins Gedächtnis zu rufen? Man vergleiche:

lange behalte ich den hellsten Stern  
im Auge ob er sich nicht doch  
beweglich in ein Flugzeug verwandeln will[.]

Oder man nehme Hackersche Zeilen wie die von den losgerissenen Blättern,

die ein Stück über  
die Wege schlitterten liegenblieben  
wie nach Unfällen Autos am Straßenrand.

Wie beinah nicht anders zu erwarten, tauchen motivliche Entsprechungen sogar zu dem zu Beginn zitierten Enzensbergerschen *Restlicht* bei Hacker auf, so wenn es etwa heißt:

und mir fällt ein, daß eine Freundin Pappeln aus ihrem Fenster sieht, Eisenbahngleise [...].

Vollends deutlich wird derlei Übereinstimmung jedoch, ob zwischen oder gleich in den Zeilen, bei dem (nun in plötzlicher Kleinschreibung erscheinenden) Gedicht *Nacht* aus dem dritten Teil des Hackerschen Bändchens. Ich erlaube mir deshalb, die betreffenden Verse — denn um solche handelt es sich hier auf einmal — ungekürzt wiederzugeben:

den stimmen der vorübergehenden lauscht  
 im hof eine grille über der [sic] mauer fällt  
 wie eine sternschnuppe ein licht  
 kommt flugzeuge, schlägt die augen auf!  
 wie sie anfliegen zur landung  
 in der dunkelheit  
 unter den strommasten rascheln  
 igel kaum ihre tritte auf dem beton  
 der überwachsenen sockel kaum hörbar  
 ihr husten schnaufen noch leiser  
 das sirren der überlandleitung[.]

Und in der Tat, das buchstäbliche Auftauchen auch der *Überlandleitung* des Hackerschen Haupttitels konnte ja wohl schwerlich ausbleiben! Es erfolgte übrigens schon in Teil I des formalen und strukturellen Sammeluriums, das uns die Verfasserin als einheitliche "Prosagedichte" vorgelegt hat; nur daß sie sich eben diesmal wieder brav der normalen Schreibweise (doch freilich ohne Zeichensetzung) bedient, wenn sie lakonisch berichtet: «die Überlandleitung quert Äcker und Wege». Selbst jenes offenherzige Eingeständnis von der leichten Aushaltbarkeit hierzulande, mit dem die Enzensbergerschen *Restlicht*-Verse anheben, und jenes müde Achselzucken samt fast wohligem Gähnen, in das sie münden und sich auflösen, finden bei Hacker *mutatis mutandis* ihr Echo, und zwar sogar ein zweifaches. Angesichts nämlich der «Suchscheinwerfer», der «Nachtsichtgeräte» und der «auf Minen» dressierten «Ratten» — nebst ihren ominösen Ursachen und Folgen, die anderswo auf dem bedrohten «Globus» grassieren — gesteht die Wahlberlinerin so freimütig und sinngemäß wie der bereits vor Jahrzehnten zufrieden im gemütlichen München gelandete Nürnberger Schwabe: «da sind wir in Berlin gut aufgehoben»; ja, sie bekennt nicht minder unumwunden:

[...] nichts  
 könnte uns widerfahren nichts zustoßen  
 wie in abrahams schoß ruhen wir im sommer  
 während die wolken ihr ziel erreichen[.]

Denn daß gerade auch die Wolken und ihre Züge und Ziele (ihre "Geschichte") nahezu ein Lieblings-, ja Schlüsselmotiv des Dichters Enzensberger bilden, brauche ich Kennern seiner Lyrik ja wirklich nicht des langen und breiten zu erläutern...

Aber ich breche ab. Gewiß, Hackers Prosagedichtversuch von 2007 stellt lediglich einen schmalen, bescheidenen Beitrag dar, der sich zudem als reichlich widerspruchsvoll enthüllt. Ihr genrepoetisches (und implizit fast genretheoretisches) Unternehmen ist, grob und mit einem Wort gesagt, mißglückt — wenn nicht ganz und gar, so jedenfalls auf weite Strecken. Doch selbst noch das "Museum der Gegenbeispiele" besitzt ja bekanntlich, und nicht bloß laut Morgenstern, seinen unleugbaren Nutzwert. Vielleicht vermag das Bändchen *Überlandleitung* mitzuhelfen, unser Gattungsbewußtsein in Sachen "Prosagedicht" (*poème en prose* oder *prose poem*) aufs neue zu schärfen oder uns wenigstens zu neuerlichem Durchdenken dieser heiklen Form- und hybriden Strukturerscheinung mit ihren schillernden Inhalten und Gehalten anzuregen... Was andererseits Hackers — möglicherweise von mir etwas überschätzte und überbetonte — Beziehung zu Hans Magnus Enzensberger oder am Ende sogar Hackers Abhängigkeit von ihm betrifft, so haben sich deren Ergebnisse, nämlich ihre Gedichte (nicht Pseudoprosagedichte) der reimlos-freirhythmischen Art, ohnehin keineswegs durch die Bank als mißlungen erwiesen. Im Gegenteil: hier, wenn irgendwo, scheint Katharina Hacker, glücklich von ihrer sonstigen neosubjektivistischen Redseligkeit befreit, einiges zur Entwicklung deutscher Gegenwartsdichtung beigetragen zu haben und ferner beitragen zu können und überdies erste und durchaus erwägenswerte Einblicke in ein fortdauerndes und weiterwirkendes literarisches Vermächtnis zu eröffnen. Auch die Leistungen etwaiger Erben müssen schließlich nicht unbedingt die schwächeren oder gar schlechteren sein.



GOETHE: HOMUNCULUS – DER GEIST  
“IN DER FLASCHE” ODER:  
EIN MEPHISTOPHELISCHES MÄRCHEN

von DIETER ARENDT

Homunculus – der kuriose Name umschrieb schon seit Jahrhunderten ein stets aktuelles naturwissenschaftliches Programm und Problem.

Bei Paracelsus stand seit 1572 zu lesen:

Ob und wie es «möglich sei, das ein Mensch außerhalb weiblich leibs und einer natürlichen muter möge geboren werden». Am Ende «wird ein recht lebendig menschlich kint daraus [...] doch vil kleiner, dasselbig wir ein homunculum nennen» (PARACELUS I. 11, S. 312-317 – Vollst. Text-Auszug TAKAHASHI, S. 47-48).

Goethe, bereits seit der Straßburger Studienzeit naturwissenschaftlich interessiert und kenntnisreich, ließ sich durch den Jenaer Chemiker Döbereiner über die Experimente und Fortschritte in der Chemie ständig unterrichten. Bestens informiert war er natürlich über die neueste Harnstoff-Theorie. Der Berliner Chemiker Friedrich Böhler hatte im Februar 1828 an seinen Lehrer Professor Jöns Jacob Berzelius nach Stockholm geschrieben, er könne ohne natürliche Nieren mittels einer künstlichen Methode Harnstoff herstellen, und an das hinreichend überraschende chemische Novum die provokante Frage geknüpft: «Kann man sie als ein Beispiel von Bildung einer organischen Substanz aus anorganischen Stoffen betrachten?». Die aufsehenerregende Frage nämlich könnte *mutatis mutandis* möglicherweise lauten: Kann man auf künstlichem Wege Leben herstellen?! Der Professor hatte sich allerdings lustig gemacht darüber und zurückgeschrieben: «welch herrliche Kunst, im Laboratorium [...] ein noch so kleines Kind zu machen» (WALLACH, S. 206 und 208). Seine öffentliche wissenschaftliche Lehrbuch-Meinung nämlich war von erheblichen Zweifeln getragen, denn grundsätzlich verneinte er: «dass wir jemals hoffen könnten es zu wagen, organische Stoffe künstlich hervorzubringen» (BERZELIUS 3/1, S. 147. Zitat ausführlicher SCHÖNE, S. 144).

Goethe aber, der in den letzten Jahren seines Lebens eben intensiv an der Vollendung seines *Faust* arbeitete, mochte es zuvor wohl für möglich gehalten haben, daß eine Homunculus-Szene mit einer chemischen Menschwerdung auf der Bühne vor Augen geführt werden könne, so jedenfalls notiert er noch in einem Paralipomenon vom 17. Dezember 1826 und entwirft sogar einen konkreten Plan: Faust, eben aus seiner Paralyse erwachend, fordert von Mephisto ungestüm die erträumte Helena. Mephisto aber, wohlwissend, daß er im klassischen Hades wenig Macht habe, lenkt mit gewohnter Überredungskunst ab und rät:

[...] gleichsam im Vorbegehen auf dem Weg zum Ziele den academisch-angestellten Doctor und Professor Wagner zu besuchen den sie in seinem Laboratorium finden hoch gloriierend daß eben ein chemisch Menschlein zu Stande gekommen sey. Dieses zersprengt Augenblicks den leuchtenden Glaskolben und tritt als bewegliches wohlgebildetes Zwerglein auf.

(Par. 123, WA I. 15,2, S. 201 – Siehe dazu SCHÖNE, S. 143 – TAKAHASHI, S. 47)

Inzwischen aber hatten Gespräche mit Döbereiner und Berzelius in Dornburg stattgefunden und die drei Jahre später ausgeführte Szene sieht nun ganz anders aus: Mephistopheles betritt die vom Anfang der Faust-Handlung her bekannte Bühne: Ein «hochgewölbtes enges gotisches Zimmer», wo nun hinter einem zurückgeschlagenen Vorhang Faust, «auf einem altväterischem Bette» ruhend, von ihm mit lakonischem Spott vorgeführt wird:

Wen Helena paralyziert,  
Der kommt so leicht nicht zu Verstande. (V. 6568-6569)<sup>1</sup>

Mephisto hatte dort einst den jungen Scholar mit seiner ironischen Studienberatung abgefertigt, der nun als frisch examinierter Baccalaureus, wie er voraussieht und kommentiert, sich aufspielen wird als Vertreter neuester Wissenschaft:

Doch diesmal ist er vor den Neusten,  
Er wird sich grenzenlos erdreusten. (V. 6687-6688)

Und so geschieht es. Der damalige Scholar und frisch gebackene Baccalaureus erinnert sich sehr wohl an die alte Gelehrten-Zelle und an den alten Gelehrten und erklärt kurzerhand Wissenschaft und Wissenschaftler als überholt und überlebt:

<sup>1</sup> *Faust*-Zitate entstammen aus dem 3. Band der "Hamburger-Ausgabe": siehe das Literatur-Verzeichnis.

Hat einer dreißig Jahr vorüber,  
 So ist er schon so gut wie tot.  
 Am besten wär's euch zeitig totzuschlagen. (V. 6787-6789)

Da der Auftritt gleichsam gemäß vorgeplanter Regie einer Komödie abläuft, genügt's, wenn Mephisto auf die provokante Konfession des studentischen Revoluzzers antwortlos seine Rolle kommentiert:

Der Teufel hat hier weiter nichts zu sagen. (V. 6790)

Im benachbarten Labor aber spielt indessen eine andere komische Szene: Dort hantiert der inzwischen berühmt gewordene Doktor und Professor Wagner am altmodischen Alchymisten-Herd mit Kolben und Zange an einem anderen höchst modernen Experiment. Als Mephisto dort eintritt, empfängt er den ungebetenen Gast nicht eben freundlich, da er doch gerade beobachtet, wie «der herrlichste Karfunkel» (V. 6826) in der Phiole — gleichsam wie der Stein der Weisen (ZIOLKOWSKI, *Der Karfunkelstein*) — sich zum Leben mutiert, aber er spielt perfekt und wichtigtuertisch seine professorale Erfinder-Rolle:

MEPH. eintretend. Willkommen! Es ist gut gemeint.

WAGNER ängstlich. Willkommen! zu dem Stern der Stunde.  
 Leise. Doch haltet Wort und Atem fest im Munde,  
 Ein herrlich Werk ist gleich zustand gebracht.

MEPH. Was gibt es denn?

Wagner leiser. Es wird ein Mensch gemacht.

MEPHISTOPHELES. Ein Mensch? Und welch verliebtes Paar  
 Habt ihr ins Rauchloch eingeschlossen?

WAGNER. Behüte Gott! Wie sonst das Zeugen Mode war,  
 Erklären wir für eitel Possen.

[...]

So muß der Mensch mit seinen großen Gaben  
 Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben.

Zum Herd gewendet.

[...]

Es wird! Die Masse regt sich klarer!  
 Die Überzeugung wahrer, wahrer:  
 Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,  
 Das wagen wir verständig zu probieren,  
 Und was sie sonst organisieren ließ,  
 Das lassen wir kristallisieren.

[...]

Entzückt die Phiole betrachtend.

Das Glas erklingt von lieblicher Gewalt,  
 Es trübt, er klärt sich; also muß es werden!



Ich seh' in zierlicher Gestalt  
 Ein artig Männlein sich gebärden.  
 Was wollen wir, was will die Welt nun mehr?  
 Denn das Geheimnis liegt am Tage.  
 Gebt diesem Laute nur Gehör,  
 Er wird zur Stimme, wird zur Sprache.

HOMUNCULUS in der Phiole zu Wagner.

Nun Väterchen! Wie steht's? Es war kein Scherz.  
 Komm, drücke mich recht zärtlich an dein Herz!  
 Doch nicht zu fest, damit das Glas nicht springe.  
 [...]

Zu Mephistopheles.

Du aber, Schalk, Herr Vetter, bist du hier  
 Im rechten Augenblick? ich danke dir.  
 Ein gut Geschick führt dich zu uns herein,  
 Dieweil ich bin, muß ich auch tätig sein.  
 Ich möchte mich sogleich zur Arbeit schürzen.  
 Du bist gewandt, die Wege mir zu kürzen. (V. 6831-6890)

Homunculus – das ist "behüte Gott!" kein Kind alter "Mode", sondern ein Kind aus der Retorte! Ein Lebewesen der extrakorporalen In-vitro-Fertilität, ein Kind der "Überzeugung" — das erste Wort ist hier das zu betonende Bestimmungswort — ein im Hirn gezeugtes Kind, aber das Kind bleibt eingesperrt in seiner Phiole. Wann aber wird es die Phiole zerbrechen und heraustreten ins wirkliche Dasein? — das eben ist die Frage bzw. das Problem.

Die Frage aktueller gefaßt, könnte lauten: Was wird aus diesem «uralten Traum der Alchymisten»? (KAISER, S. 32). Oder: Ist die chimärische Traum-Geburt die allegorische Vorwegnahme einer molekular-biologischen oder gentechnischen Züchtung (OSTEN, S. 55), deren Zuchtmeister Professor Wagner heißt?

Zunächst aber darf gefragt werden: Was soll, was will, was kann überhaupt das Phiolen-Kind? «Väterchen» Wagner (V. 6879) scheint ihm zunächst weniger wichtig als Mephisto, der «Herr Vetter», der nicht zufällig «im rechten Augenblick» (V. 6885-6886) zur Stelle ist, dienstfertig und hilfsbereit, denn das Kind möchte, da es nun einmal da ist, «tätig sein» und sich «sogleich zur Arbeit schürzen» (V. 6889). Seine «Arbeit» aber gilt dem schlafenden Faust und ihm zuliebe spielt es sogleich seine führende Rolle in dem von Mephisto imaginierten und inszenierten «Märchen um Helena» (MOMMSEN, *Homunculus*, S. 139). Das Kind in der Flasche verfügt über ein erstaunlich weltumspannendes Wissen, es ist nicht nur ein «historischer Weltkalender» (*Par.* 123,

WA I. 15,2, S. 200) mit Ort und Datum der weltgeschichtlichen Schlacht auf den pharsalischen Feldern, sondern er ist auch des gegenwärtig notwendigsten Augenblicks kundig, denn er vermag — omnipräsent wie eine abendländische Fee oder wie ein orientalischer Schin — Fausts Traum zu sehen und zu erzählen und kündigt ihn an mit einem unüberhörbaren Stichwort: «Bedeutend!»

Schön umgeben! – Klar Gewässer  
 Im dichten Haine! Frau'n, die sich entkleiden,  
 [...]  
 Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,  
 Welch Sausen, Plätschern wühlt im gleichen Spiegel?  
 Die Mädchen fliehn verschüchtert; doch allein  
 Die Königin, sie blickt gelassen drein  
 Und sieht mit stolzem weiblichen Vergnügen  
 Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen,  
 Zudringlich-zahm. Er scheint sich zu gewöhnen. –  
 Auf einmal aber steigt ein Dunst empor  
 Und deckt mit dichtgewebtem Flor  
 Die lieblichste von allen Szenen. (V. 6904-6920)

Daß die am Fluß Eurotas spielende Zeus-Leda-Szene, genauer: die Zeugung Helenas, durch einen Nebel-Vorhang weggeblendet wird, läßt eher eine Märchen-Reminiszenz vermuten als die natürlich zu recht nahe-liegende Anregung durch das erotisch andringlichere, weil durch keine Schleier verhüllte Bild Correggios, dessen Kupferstich sich in Goethes Kunstsammlung befand (GAIER II, S. 724).

Was die Märchen-Szenerie betrifft, ist kühnlich und faktenreich auf-gewiesen worden, daß Goethe just in der Zeit, da er die "Klassische Wal-purgisnacht" entwarf, sich in die 1824-1825 erschienene Neuausgabe von *Tausend und eine Nacht* vertiefte (MOMMSEN, *Goethe und 1001 Nacht*). Zeugnisse seiner Lektüre finden sich nicht nur in den *Paralipomena*, wo auffallenderweise vom «Wunderlichen Wunderbaren Märchenhaften» (Par. 170, WA I. 15,2, S. 230) die Rede ist, sondern der Zeus-Leda-Traum der badenden Mädchen erscheint in dieser Sicht wie eine Wiederholung einer orientalischen Szene mit umgekehrten Vorzeichen: *Hasan von Basra* heißt die bilderreiche phantasmagorische Märchen-Erzählung. Dort erlebt der Kaufmannssohn Hasan das Wunder landen-der Schwäne, die sich als Mädchen demaskieren und sich im Weiher seines Parks badend erlustigen; eine von allen hat es ihm angetan:

Er stand und starrte sie an [...] Und immer wieder schaute er auf die Reize jener Maid; denn sie war ja das lieblichste Wesen, das Allah zu ihrer Zeit geschaffen hatte,

und sie übertraf an Schönheit alle Menschen. Sie hatte einen Mund gleich Salomos Zauberring: ihr Haar war schwärzer als die Nacht der Liebeskranken, wenn ihn die Geliebte mit Härte empfing. Dem Neumond am Ramadan-Feste glich ihre Stirn, die helle; ihre Augen waren wie die der Gazelle. Ihre Adlernase war von Strahlenglanz umfassen; rot wie Anemonen waren ihre Wangen. Korallengleich waren ihre Lippen beide; ihre Zähne glichen Perlen auf goldenem Geschmeide. Ihr Hals war wie ein Silberbarren über einem Rumpfe, dem Weidenzweige gleich; ihr Leib war an Fältchen und Winkeln reich. Und sein Anblick hätte den Liebeskranken zu Allah flehen lassen; ihr Nabel konnte eine Unze Moschus von süßstem Wohlgeruch fassen. Ihre Schenkel waren dick und rund wie ein marmornes Säulenpaar, oder wie zwei Kissen, deren jedes mit Straußendaunen angefüllt war. Und dazwischen war etwas einem herrlichen Hügel gleich, oder wie ein Hase mit gestutzten Ohren so weich, und es hatte Dach und Pfeiler zugleich. (LITTMANN, S. 400)

Aber die Schwäne flogen wieder davon und der Jüngling verzehrt sich lange in Sehnsucht; bis er sich endlich auf einen langen, von gefährlichen Abenteuern umdrohten aber von Geisterhelfern gesicherten Weg macht, um die Schöne zu suchen. Homunculus, der Traum-Seher — nicht nur Traum-Deuter wie Freud — erzählt nicht nur den Traum des schlafenden Faust, sondern geriert sich auch als einer jener Geist-Helfer und Führer Fausts ins "Fabelreich" (V. 7055) nach Hellas, wo Faust, diesmal im Wachtraum, am Ufer des Penaios die eindrucksstarken Bilder noch einmal wiederholt.

FAUST: Ich wache ja! O laßt sie walten,  
 Die unvergleichlichen Gestalten,  
 Wie sie dorthin mein Auge schickt.  
 So wunderbar bin ich durchdrungen!  
 Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?  
 Schon einmal warst du so beglückt.  
 Gewässer schleichen durch die Frische  
 Der dichten, sanft bewegten Büsche,  
 Nicht rauschen sie, sie rieseln kaum;  
 Von allen Seiten hundert Quellen  
 Vereinen sich, im reinlich hellen,  
 Zum Bade flach vertieften Raum.  
 Gesunde junge Frauenglieder,  
 Vom feuchten Spiegel doppelt wieder  
 Ergetztem Auge zugebracht!  
 Gesellig dann und fröhlich badend,  
 Erdreistet schwimmend, furchtsam watend;  
 Geschrei zuletzt und Wasserschlacht.  
 Begnügen sollt' ich mich an diesen,  
 Mein Auge sollte hier genießen,  
 Doch immer weiter strebt mein Sinn.  
 Der Blick dringt scharf nach jener Hülle,

Das reiche Laub der grünen Fülle  
 Verbirgt die hohe Königin.  
 Wundersam! Auch Schwäne kommen  
 Aus den Buchten hergeschwommen,  
 Majestätisch rein bewegt.  
 Ruhig schwebend, zart gesellig,  
 Aber stolz und selbstgefällig  
 Wie sich Haupt und Schnabel regt...  
 Einer aber scheint vor allen  
 Brüstend kühn sich zu gefallen,  
 Segelnd rasch durch alle fort;  
 Sein Gefieder bläht sich schwellend,  
 Welle selbst, auf Wogen wellend,  
 Dringt er zu dem heiligen Ort...  
 Die andern schwimmen hin und wider  
 Mit ruhig glänzendem Gefieder,  
 Bald auch in regem prächtigen Streit,  
 Die scheuen Mädchen abzulenken,  
 Daß sie an ihren Dienst nicht denken,  
 Nur an die eigne Sicherheit. (V. 7271-7312)

Hasans Helfer-Figuren und Helfer-Stationen bilden in etwa das Modell für Fausts Weg: Chiron, halb Mensch, halb Pferd, gleichsam Allegorie der galoppierenden Zeit, aber auch seit eh und je der hilfsbereite Führer, «der edle Pädagog» (V. 7337), der schon in den *Paralipomena* als «Urhofmeister» bezeichnet wird (*Par.* 123, *WA I.* 15,2, S. 208. – Siehe dazu MOMMSEN: *Homunculus*, S. 143), bringt ihn zur Manto, die seit eh und je außerhalb der Zeit zu verharren scheint, und Manto weist ihm den Weg zur Persephoneia in den Hades zu Helena.

Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß seit dem Ende des 17. Jahrhunderts genauer: nicht nur seit der um 1700 in der Pariser Akademie aufgeführten "Querelle des Anciens et des Modernes" und seit Perrault's *Contes de ma mère l'Oye* oder seit der Galland-Übersetzung der Märchen aus *Tausend-und-eine-Nacht*, sondern insbesondere seit dem Ende des Jahrhunderts eine Welle französischer Feen-Märchen hinüberschwappte nach Deutschland und mit ihrer Bilderflut zu bunten Szenerien anregte (BERTUCH).

Wenn Goethe im Brief an Sulpiz Boisserée am 8. September 1831 den zweiten Teil seines *Faust* als «ein inneres Märchen» bezeichnet (*HA, Br. IV*, S. 445), dürfte das Gattungswort ernster genommen werden als es in der literarischen Zunft gemeinhin geschieht; und wenn er im Brief an Wilhelm von Humboldt wenige Tage vor seinem Tode am 17. März 1831 seinen *Faust* unter der Devise «diese sehr ernsten

Scherze» (HA, Br. IV, S. 481) empfiehlt, geht das Verstehen nicht sonderlich fehl, in dem Oxymoron Anklänge an eine märchenhafte Konkordanz zwischen massiver Wirklichkeit und schwebender Leichtigkeit zu vermuten.

Mit geringer Mühe ließen sich zu den zahlreichen Märchen-Figuren – Hexen, Pygmäen, Imsen, Däumerlinge (V. 7875) – altbekannte Märchen-Requisiten – Zaubermantel (V. 1122), Siebenmeilenstiefel (V. 10066 f.) – anreihen.

Es darf außerhalb der Diskussion bleiben, ob und wie genau er Notiz genommen hat von den 1812 und 1815 erschienen Märchen-Bänden der Brüder Grimm, deren 99. Märchen bereits mit dem an einen Homunculus vorausweisenden Titel brilliert: *Der Geist im Glas*. Aber märchenhafte Flaschen-Geister gab es schon häufiger, etwa in den Märchen-Novellen von Friedrich de la Motte Fouqué *Das Galgenmännlein* und von Carl Wilhelm Salice-Contessa, *Magister Rößlein* — ein Motiv, das sich über ein ganzes Jahrhundert hielt und am Ende wiederkehrt bei Stevenson unter dem Titel: *The Bottle Imp*. In allen Märchen-Erzählungen bzw. Märchen-Novellen kontrastiert ein plantasmagorisches Sein hart zum raum-zeitlichen Dasein — wie bei Homunculus, der zwar eine wirkliche Wach-Geburt ist, indessen seinen träumenden Faust in ein Fabel-Land führt. Der unauflösbare Zwiespalt zwischen seiner Wirklichkeit und der hellenischen Fabelwelt macht den interpretierenden Literaten seit je zu schaffen (MOMMSEN, *Homunculus*, S. 148 ff.). Das Homunculus-Rätsel umso mehr, wenn man die wundersamen Eigenschaften des Wunderkindes bedenkt: Das Kind kann nicht nur feenhaft in Träumen anwesend sein, er verfügt sogar über hellere seherische Fähigkeiten als sein «Vetter» Mephisto, und er ist, wie Goethe gegenüber seinem Adlatus Eckermann bemerkt, wie «geistige Wesen [...] durch vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert» (ECKERMANN, *Gespräche*, 16. Dezember 1829). Es scheint daher berechtigt, wie es ebenso naheliegend wie strittig ist, ihm eine sinn-immanente Entelechie und zugleich damit eine extra-humane Präexistenz zuzubilligen (Düntzer u. Hertz bei MOMMSEN, *Homunculus*, S. 148 ff.), denn zumindest verfüge er — anders als Mephisto — sowohl über eine ästhetische wie ethische Geistigkeit, indem er «förderlich und tätig als ein ärztlicher Ratgeber» (*ebd.*, S. 152) eingreife und den sehnsuchts- und liebeskranken Faust zur Heilung nach Hellas bringt, sodaß das gelehrte Urteil nicht allzufern liegt, er sei eine «auf Hellas ausgerichtete Entelechie» (STAIGER III, S. 319).

Allzu leicht wird dabei übersehen, daß, wie übrigens auch in den anderen Flaschen-Geist-Märchen, hier ein Mephisto dabei ist, der nicht nur gekommen ist, um als Katalysator die experimentelle Geburt zu «beschleunigen» (V. 6684), er ist vielmehr deshalb «im rechten Augenblick» da (V. 6886), um im Märchen der Präexistenz seine Finger im Spiel zu haben, und indem er dem Wunder-Kind beifällig Komplimente macht, zeigt er, daß er auch fernerhin nicht eben unbeteiligt mitspielt:

[...] Was du nicht alles zu erzählen hast!  
So klein du bist, so groß bist du Phantast! (V. 6921-6922)

Goethe übrigens bemerkte selbst gegenüber Eckermanns Vermutung, daß Mephisto «zur Entstehung des Homunculus heimlich mit gewirkt hat» und sein Gesprächspartner antwortete, daß er das bereits bemerkt habe bei den Worten Mephistos am Ende der Geburts-Szene:

[...] Am Ende hängen wir doch ab  
Von Kreaturen, die wir machten. (V. 7003-7004; ECKERMANN, a.a.O.)

Das mephistophelische Märchen könnte hier schon zuende sein, wenn sich nicht die Frage aufdränge: Was hat oder was hätte «des Chaos wunderlicher Sohn» (V. 8027) eigentlich mit ihm vorgehabt? Die Antwort bleibt allemal hypothetisch, naheliegend ist einzig die Vermutung, daß er keinen Einwand hat weder gegen die «veloziferische» Geburt (Goethes Begriff bei OSTEN, S. 50-71) noch gegen den «veloziferischen» Aufbruch mit ihm — und Faust! — nach Hellas zur Helena. Obwohl er selbst dort machtlos, eröffnet sich ihm vielleicht durch mediale Hilfe erneut die Chance der Verführung durch das Idol klassischer Sehnsucht.

Aber Homunculus als Professor Wagners Hirn-Zeugung ist ein Kind impotenter Wissenschaft, eine molekularbiologische Kopf-Geburt, und, nobiliere man ihn in blasphemischer Anspielung auf *Mariae Empfängnis* (GAIER II, S. 806) zum reinen Geist und verleihe ihm als Idee, Ideal oder Idol eine Präexistenz oder Entelechie, er ist zunächst ein poetisches Produkt der Phantasie unter mephistophelischer Mitarbeit — sonst nichts. Und ein Mephisto möchte nichts anderes als mit seiner Hilfe die Wette gewinnen. Ungeduldig erklärt der halbgeborene Homunculus selbst am besten, was er ist und was er will:

[...] Ich schwebe so von Stell zu Stelle  
Und möchte gern im besten Sinn entstehn[.] (V. 7830-7831)

Im besten Sinn? Als er tatsächlich bei den Weisen Anaxagoras und Thales Rat sucht, zeigt sich der hilfreiche "Vetter" auffallend desinteressiert und zieht sich diskret aus der Affaire: «Willst du entstehn, entsteh auf eigene Hand» (V. 7848). Faust ist ihm ja nun sicher in der Nähe seines Traum-Bilds Helena.

Anaxagoras, der Freund der vulkanischen Gewalten, Gebirge und des dortigen Gezwerags möchte ihn wohlmeinend gern zum König der in den Felsspalten hausenden «Däumerlinge und andre[r] kleine[r] Dinge machen» (V. 7875 s.), aber Thales rät ab und rettet ihn vor seinem schmachvollen Untergang; er bringt ihn zu Proteus, der zwar zunächst nur «erstaunt» bemerkt: «Ein leuchtend Zwerglein!» aber Thales ergänzt sogleich:

Es fragt um Rat und möchte gern entstehn.  
Er ist, wie ich vernommen,  
Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen. (V. 8245-8248)

Und Proteus, die antike Allegorie ewiger Metamorphose, erkennt durchaus den kuriosen Sachverhalt:

[...] Du bist ein wahrer Jungfernsohn,  
Eh' du sein solltest, bist du schon! (V. 8253-8254)

Und weislich bietet er ihm an, indem er sich verwandelt in einen Delphin, ihn auf seinem Rücken ins Meer zu tragen. Die Begründung ist beredt genug:

Denn bist du erst ein Mensch geworden,  
Dann ist es völlig aus mit dir. (V. 8331-8332)

Homunculus, durch Anaxagoras nicht verführbar, erfährt endlich den Hinweis zu seiner Neugeburt von Thales, dem Philosophen des konsequenten Neptunismus: «Alles ist aus dem Wasser entsprungen!!» (V. 8435). Und mit seinem Lobspruch weist er den einzigen Weg zum Leben:

Daß du nicht König warst, ist gut.  
Nun fort zum heitern Meeresfeste[.] (V. 7948-7949)

Homunculus, der Faust in seine mephistophelischen scheinlebendigen Abenteuer der Selbstermächtigung entlassen hat, vertraut sich seinem philosophischen Ratgeber als Führer an und folgt nach langer Irrfahrt seinem Rat:

[...] Gib nach dem löblichen Verlangen,  
 Von vorn die Schöpfung anzufangen!  
 Zu raschem Wirken sei bereit!  
 Da regst du dich nach ewigen Normen,  
 Durch tausend, abertausend Formen,  
 Und bis zum Menschen hast du Zeit. (V. 8321-8326)

Homunculus gehorcht und läßt sich vom Delphin Proteus ins Meer tragen, wo sein Glas-Kerker am Muschelwagen der Galatee-Aphrodite zerschellt.

Die Thales-Homunculus-Szene ist als beredte allegorische Gestik möglicherweise von zeitübergreifender Bedeutung. Zunächst endet auf dem «Weg zum Wasser» die "Klassische Walpurgisnacht" (SCHADEWALDT, S. 190), aber mit ihr der Traum Fausts nach Verselbstung bei und durch Helena. Selbstaufgabe und Entselbstung des Homunculus aber sind eindeutige Zeichen für den Sieg des sich verströmenden Eros als Anfang des natürlichen Lebens. Homunculus, der verwünschte Geist "in der Flasche" findet in diesem Ende seinen neuen Anfang, seine Entzauberung, seine Erlösung — wie im Märchen. Darüberhinaus aber, so ist bemerkt worden, verordnet Thales mit seinem rezeptuellen Dictum dem nach natürlicher Menschwerdung süchtigen Labor-Kind «ein evolutionshistorisches Moratorium von immerhin rund dreieinhalb Milliarden Jahren» (OSTEN, S. 68) und deutet damit auf den natürlichen Anfang des Menschseins. Es ist sicherlich nicht ohne Grund Darwin zitiert worden, der Goethe «an extreme partisan of similar views» gerühmt habe (Darwin bei SCHÖNE, S. 145 f. und bei OSTEN, S. 69). Wollte man darüber hinaus Goethes im apokalyptischen Zorn gegenüber Eckermann geäußerte Vorhersage ernst nehmen, daß Gott einmal «keine Freude mehr» an der Menschheit haben werde und «abermals alles zusammenschlagen muß» (Eckermann zum 13. Oktober 1829 bei OSTEN, S. 25), so dürfte wohl gar gemutmaßt werden, es sei hiermit vorausgewiesen auf einen heilsamen Neu-Anfang der Menschheit.

#### AUSGABEN UND LITERATUR-VERZEICHNIS

*Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919; Ndr.: München 1987 [WA].

*Goethes Werke*, "Hamburger Ausgabe", hrsg. von E. Trunz, Hamburg 1948-1964 [HA].

GAIER, ULRICH (Hrsg.), GOETHE, *Faust-Dichtungen* (mit Kommentar), 3 Bde., Stuttgart 1999.



- ECKERMANN, JOHANN PETER, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Frankfurt a.M. 2006<sup>9</sup>.
- BERTUCH, FRIEDRICH JUSTUS (Hrsg.), *Blaue Bibliothek aller Nationen*, 11 Bde., Gotha 1790-1797; Ndr.: KLAUS HAMMER, *Französische Feenmärchen des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980.
- BERZELIUS, J. JACOB, *Lehrbuch der Chemie*, Aus dem Schwedischen übs. von F. Wöhler, Bd. 3/1, Dresden 1827.
- HERTZ, GOTTFRIED WILHELM, *Natur und Geist in Goethes Faust*, Frankfurt a.M. 1931.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Antiqui/moderni* (Querelle des Anciens et des Modernes), in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. I, Basel-Stuttgart 1971.
- KAISER, GERHARD, *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes "Faust"*, Frankfurt a.M. 1994.
- LITTMANN, ENNO (Hrsg. und Übs.), *Tausend und eine Nacht*, Wiesbaden 1953, Bd. V, S. 315-503.
- MOMMSEN, KATHARINA, *Goethe und 1001 Nacht*, Berlin 1960, Ndr.: Frankfurt a.M. 1981.
- DERS., *Homunculus und Helena*, in *Natur- und Fabelbereich in "Faust II"*, Berlin 1968. Überarb. Ndr.: in *Wege der Forschung*, Bd. CDXLV, S. 138-159.
- MÜLLER, JOACHIM, *Die Figur des Homunculus in der Faustdichtung*, in *Neue Goethe Studien*, Halle 1969, S. 189-207.
- OSTEN, MANFRED, *"Alles veloziferisch" oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit*, Frankfurt a.M.-Leipzig 2003.
- SCHADEWALDT, WOLFGANG, *Goethestudien. Natur und Altertum*, Zürich-Stuttgart 1963.
- SCHÖNE, ALBRECHT, *"... wie Teufel die Natur betrachten"*, in «Goethe-Jahrbuch», 31 (1994), S. 141-150.
- STAIGER, EMIL, *Goethe*, 3 Bde., Zürich 1955 ff.
- SÜDHOFF, KARL (Hrsg.), *Theophrast von Hohenheim gen. PARACELUS, Sämtliche Werke*, München-Berlin 1928.
- TAKAHASHI, YOSHITO, *Homunculus und die poetische Deszendenztheorie*, in K. GERHARD - T. TAKAHASHI (Hrsg.), *"Sei mir, Dichter willkommen!" Studien zur deutschen Literatur von Lessing bis Jünger: Kenzo Miyashita gewidmet*, Köln-Weimar 1995, S. 47-79.
- WALLACH, OTTO (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen J. Berzelius und E. Wöhler*, Bd. 1, Leipzig 1901.
- ZIOLKOWSKI, THEODORE, *Der Karfunkelstein*, in «Euphorion», 55 (1961), S. 297-326.
- DERS., *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton 1990; dt. Übs. aus dem Amerikanischen von L. Müller: *Das Amt des Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, Stuttgart 1992; Kap.: "Das Bergwerk. Bild der Seele", S. 29-74.

## SE LA MODA È ANCORA SCUOLA

SU UNA RECENTE PUBBLICAZIONE DI HANNELORE SCHLAFFER  
E I *FASHION STUDIES*

di EMILIA FIANDRA

Nel suo vecchio, ma mai tramontato saggio su *Die Mode* Georg Simmel ne coglie l'ambiguità di fondo: la ricerca di sostegno sociale genera imitazione, la tendenza al cambiamento appaga il bisogno di diversità. Il testo è del 1911<sup>1</sup>, ma il paradosso descritto da Simmel solleva un interrogativo che il discorso sulla moda a tutt'oggi non può eludere: come è possibile *distinguersi* in un fenomeno identitario per sua natura pervasivo e omologante? Ovvero, l'originalità dell'atto individuale è compatibile con l'istituzione collettiva del sistema moda? Può sembrare una questione culturalmente marginale, specie quando la si intenda in un'accezione rigorosamente vestimentaria, una materia per sociologi, si dirà, tutt'al più per antropologi. Eppure la moda, proprio quella disegnata, imitata, illustrata, divulgata, indossata — insomma l'*abito* — si intreccia a vario titolo con la letteratura e con l'arte figurativa, fornisce inesauribile materia descrittiva agli scrittori, ispira scultori e pittori, stimola le indagini di storici dell'arte e critici letterari.

### 1. *La marcia delle donne*

In un agile e arguto volume, uscito da poco nella "Bibliothek der Lebenskunst" dell'editore Suhrkamp<sup>2</sup>, Hannelore Schläffer dipana i nodi sottili di queste interferenze tra storia della cultura e vicende legate all'abbigliamento, affrontandone un tema fondamentale: il valore emancipatorio della moda femminile, annunciato col *pathos* di quella Marsigliese, intonata dalle prigioniere francesi nelle *Antimemoiren* di Malraux, cui

<sup>1</sup> Si tratta però di un lavoro preceduto da un'elaborazione quasi ventennale, a partire dal 1895. Ne esistono varie stesure. Quella più ampia, cui si fa qui riferimento, è la seguente: G. SIMMEL, *Die Mode* (1911), in *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*, postf. di J. Habermas, Berlin 1983, pp. 38-63.

<sup>2</sup> H. SCHLAFFER, *Mode, Schule der Frauen*, Frankfurt a.M. 2007. Le citazioni da questo testo d'ora in poi saranno riportate con la semplice indicazione della pagina.

s'intitola programmaticamente anche la prima pagina del volume, *Die Marseillaise der Mode*.

Incalzante come lo stile apodittico del libro stesso (ideale per estrapolare citazioni di accattivante forza sintetica), l'eco simbolica della marcia trascina in un movimento tutto declinato al femminile: «Jedes schöne Kleid eine Fahne der Freiheit!» (p. 16). La bellezza dell'abito sprigiona infatti, per la studiosa, il suo ambiguo e sofferto potenziale liberatorio, come ha saputo coglierlo ed esperirlo l'epoca della *Haute Couture*. A delimitarla due eventi di potente valenza simbolica: la fondazione del primo *atelier* parigino di Charles Frederick Worth (1825-1895) e la fine di quella leggendaria *Maison* Yves Saint Laurent, a cui la dama in verde brillante, evocata in conclusione del volume, offre il suo ultimo, mesto tributo. Tra l'incedere trionfante al ritmo della Marsigliese e la passeggiata finale dell'elegante donna-Saint Laurent, la storia della moda vista da Hannelore Schlaffer allestisce i propri palcoscenici, dai boulevard alle vetrine, dalle passerelle ai cubi da discoteca.

La moda, che l'Ottocento ha disegnato in traboccanti trame di crinoline e taffetà, nelle quali l'estro creativo del sarto-artista si unisce alla produttività febbrile del fornitore di merci, è stata il sigillo di un secolo che cercava di coniugare l'ideale formativo con le norme dell'apparire sociale e le regole tiranniche del consumo. Quando comincia a furoreggiare anche nel ceto medio, l'abbigliamento costituisce per le donne l'ingrediente centrale dell'educazione: simile a un salotto letterario, il *boudoir* diviene il palcoscenico di una presenza altrimenti marginalizzata, «Ich kleide mich, also bin ich!» (p. 13). È questo, per Hannelore Schlaffer, l'atto di nascita non solo di un mercato di proporzioni insolite, ma anche di un'industria culturale che offre alla donna, condannata in pubblico a mutismo e afonia, una lingua nuova, legata all'estroversione dell'*apparire*, diversa dunque dallo *sfogo del cuore*, rimasto fino ad allora l'unico terreno concessibile dalla lingua materna:

Von George Sand bis zu Else Lasker-Schüler oblag es Schriftstellerinnen und Künstlerinnen, durch ihren modischen Auftritt auf sich aufmerksam und so allen Frauen die Emanzipation anschaulich zu machen. Die Intellektuelle ist die Frau, die die Modesprache mit der Literatursprache zu verbinden weiß (*ibidem*).

L'analisi della moda nella sua relazione culturale con l'identità di genere consente di individuare i requisiti che ne determinano destino e destinazione. Fruita principalmente dalle donne, la moda registra per Hannelore Schlaffer il tentativo di riappropriarsi di un dominio rigoro-

samente maschile: «Männer waren zwar die Regisseure des Modetheaters, die Lehrer in der Modeschule, ihre Schülerinnen aber schienen dieser Führung entwachsen zu wollen» (*ibidem*).

La pericolosità di questo apprendistato ostentativo è naturalmente arginato con mezzi e modalità disparate. Stupisce, per esempio, che un autore dedito alla compostezza e alla misura quale Adalbert Stifter già comprenda perfettamente come la centralità dell'abbigliamento nel processo di assimilazione sociale della donna sia un'arma a doppio taglio. Sul disagio della fanciulla selvaggia di *Katzensilber*, iniziata con molta fatica alla civilizzazione dei salotti, scrive: «Da es weibliche Kleider trug, war es scheuer, und machte kürzere Schritte»<sup>3</sup>. Stifter letteralizza qui la tipica metafora realista dell'abbigliamento. Nel consesso delle damigelle da marito, in cui invano si cerca di introdurla, l'indomita protagonista non sa muovere i suoi *passi* e la spavalderia selvatica, costretta dalla gonna, si frena nella goffa brevità dell'andatura.

Certo, ci sono molti strumenti di inibizione. Nel mondo della carta stampata, accessibile ormai anche a una parte della collettività femminile, l'impiego della caricatura offre una ricca ed esemplare campionatura del controllo detenuto dagli uomini sull'abbigliamento femminile, beninteso anche una testimonianza eloquente delle crescenti ansie maschili. Eredi delle prediche penitenziali tra Cinque e Seicento, ma anche della satira misogina degli *Aufklärer*, gli umoristi ottocenteschi ritraggono la donna agghindata e imbellettata in disegni ferocemente caricaturali. L'originalità genera sospetto e fobie; facile denigrarla come stravaganza o capriccio! Il dettaglio *à la mode*, sottolineato da un abito audace, diventa oggetto di forzature e deformazioni, dalla foggia di una scollatura a quei fondoschiena che la moda del XIX secolo volentieri valorizza nelle sue imbottiture posticce. Per questo il secolo della gran moda è anche un secolo di grandi caricature. Nei giornali d'epoca l'esuberanza del vestiario femminile assume spesso i contorni di una figura ridicola, piegata a una marcata esagerazione, disegnata con tratti ora correvi e volgari, ora severamente critici. Benché non vada dimenticato che una forma di asceti-

<sup>3</sup> A. STIFTER, *Katzensilber* [sic], in *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, a cura di A. Doppler e W. Frühwald, vol. 2.2 = *Bunte Steine, Buchfassungen*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1982, p. 512. Con maggiore consapevolezza qualche decennio più tardi Stefan Zweig in *Eros matutinus*, analizzando le figure romanzesche del mondo di ieri, segnala tutta la manipolazione al tempo stesso repressiva e dissimulativa della sessualità, insita nelle gabbie vestimentarie, dalla strettoia di vespa del disumano corsetto al sovraccarico di merletti e orpelli di ogni genere: cfr. ST. ZWEIG, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, trad. it. di L. Mazzucchetti, Milano 1979, pp. 60-78.

puritana accomuna nella critica alla moda entrambi i sessi. E se la scolacciata creatura ritratta in pose spinte rimanda alla marchiatura viziosa della donna frivola, non manca, sul versante della caricatura maschile, la riduzione a zimbello del damerino azzimato.

Ma lo spiccato interesse femminile per la moda ne fa, naturalmente, il bersaglio privilegiato di una condanna nella quale disegno e scrittura si alleano. Si veda, per esempio, il piglio censorio delle sorprendenti notazioni contro la moda di Friedrich Theodor Vischer segnalate da Hannelore Schlaffer: «Gebirge von Haar», «Kopf [...] zum Kürbis», «widerlich schwellende Rundung», «Buhlerisch kurz [...] das Gewand» (p. 117), o altre amene invettive contro i passettini traballanti sugli scarpini alti, gli strascichi ramazzanti escrementi e fango...; testimonianze eloquenti della volontà di disciplinare una libertà espressiva che baldanzosa tende, e in parte riesce, a sottrarsi all'esclusivo controllo maschile.

## 2. Linguaggi e silenzi della moda: da Simmel a Barthes

Ma, si sa, di rado il trionfo è immune dall'insidia della decadenza. E così anche nello studio di Hannelore Schlaffer l'apertura entusiastica al ruolo storico della moda lascia il posto a un'ombra di profondo scetticismo — talora distaccato talaltra dichiaratamente sarcastico — verso la china inesorabile della moda o, per meglio dire, della *non-moda* attuale. Quel gran secolo della moda, con la sua originalità e la sua carica innovativa, è definitivamente tramontato. In questo l'analisi di Hannelore Schlaffer converge con le teorie correnti sul fenomeno. Né rimane isolata quell'impressione forse banale, eppure legittima, di disappunto verso la mutata mappa culturale che segna l'attuale depredazione di ideali estetici, i colpi di ondate barbariche, direbbe da noi Alessandro Baricco. L'unica debolezza estetica che Hannelore Schlaffer ancora riconosce e concede alla moda è l'affinità con la musica, quantomeno con le sue icone. Un idolatrico culto del *look* di cantanti *pop*, *rapper* e *Dj* domina ormai la *scena* imponendo a *fan* per lo più giovanissimi un'acritica sovrapposizione di stili. Nella valanga di nuovi e più immediati codici comunicativi l'espressività simbolica dell'abbigliamento ammutolisce e anche il linguaggio della seduzione e dell'eros, prima tradotto dalla moda in sottili dinamiche vestimentarie, non sa più affidarsi al fascino complice dell'abito:

Die Sprache der Erotik ist keine Kleidersprache mehr. Antibabypille [...] und Koe-dukation haben die Verzögerung zwischen Begehren und Besitzen verkürzt. Das Erwachen der großen Liebe müssen die Mädchen nicht jahrelang durch Bänder und

Schleifen vorankündigen; der Knopf im Ohr bereitet heute auf romantische Gefühle vor. Die Musik, nicht das schöne Kleid, wiegt das Mädchen in der Hoffnung auf die Erfüllung der großen Liebe (p. 62).

Sia pure con accenti di brillante ironia, l'appassionato omaggio iniziale alla marsigliese della moda cede, così, gradualmente alla malinconia del commiato. È pur vero che una nota di disincanto sulla magia fugace della moda accomuna tutta la riflessione sul tema, come se l'alone mesto dell'effimero, intrinseco al concetto stesso di moda, finisse per contagiare anche il profilo strutturale di ogni studio che la riguarda. Apro qui una parentesi per sottolineare come, nella bibliografia più recente sul fenomeno — dal libro del nostro antropologo Franco La Cecla sugli effetti compulsivi della moda, all'analisi sociologica del tortuoso nesso tra "lusso" e "consumo" del francese Gilles Lipovetsky, sino all'ambizioso progetto di una *filosofia* della moda del norvegese Lars Svendsen (entrambi appena tradotti anche in italiano)<sup>4</sup> — la ricerca di un possibile approccio categoriale alla moda conviva con il suo opposto: la constatazione, non priva di implicazioni emotive, delle *variabili* del fenomeno, dalla coscienza della sua instabilità, determinata anche dall'ovvia e repentina ciclicità del mercato, alla perturbante labilità del desiderio, nutrito nello stesso tempo dalla spinta della vanità e dall'ossessione del nuovo, dall'intensità del piacere, ma pure dalla rapidità del godimento.

Se le valenze psicologiche, antropologiche e culturali intuite dagli ultimi *fashion studies* sembrano riscattare la moda dalla riduzione a quel mero oggetto di consumo cui la modernità la relega, occorre anche notare che l'insistenza sul suo valore di merce è da sempre una costante della ricerca sulla moda. Anzi va detto che nei contributi canonici sul tema, da Georg Simmel a Walter Benjamin e — in modo assai differente — a Roland Barthes, Jean Baudrillard e Pierre Bourdieu<sup>5</sup>, lo stretto rapporto tra eleganza e moda, da un lato, merce e consumo dall'altro, già emerge nell'ambiguità dei suoi risvolti, solidamente legati alla materialità dell'in-

<sup>4</sup> Cfr. F. LA CECLA, *La moda rende felici (per mezz'ora almeno)*, Firenze 2007; G. LIPOVETSKY, *Una felicità paradossale. Sulla società dell'iperconsumo*, Milano 2007; L.FR.H. SVENDSEN, *Filosofia della moda*, Milano 2006.

<sup>5</sup> Benjamin riprende esplicitamente Simmel nelle pagine del *Passagenwerk* dedicate alla modernità: cfr. W. BENJAMIN, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974-1985, vol. V, 1 = *Passagenwerk* (1927-1940), pp. 50-52; 54-55; 110-111; R. BARTHES, *Sistema della moda. La moda nei giornali femminili: un'analisi strutturale* [1967], Torino 1979; P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto* [1979], Bologna 2001. Le pagine di Baudrillard sono appunti sparsi soprattutto tra i libri sulla seduzione e sull'eroticismo.

documento, alla temporalità dell'uso, agli aspetti quasi demoniaci della prospettiva *commerciale* con cui la moda costruisce l'immaginario collettivo.

Presente anche nell'analisi di Hannelore Schlaffer, il rimando imprescindibile a tale quadro teorico si intreccia, nel suo lavoro, con prospettive connesse all'appartenenza di genere e alle rappresentazioni visuali della moda nei processi di culturalizzazione del corpo. Partiamo proprio dal fondamentale confronto con Simmel. La Schlaffer non ne disconosce i meriti nell'aver avviato una concezione moderna del fenomeno moda: «Die Tücken der Mode allerdings, die Gefahr der Selbsttäuschung, durchschaut Simmel immerhin: Die Mode erzwingt einen sozialen Gehorsam, der sich als individuelle Freiheit mißverstehen könne» (p. 12). E tuttavia il libro ribalta provocatoriamente il sospetto ideologico con cui non solo la sociologia classica ma, per ragioni diverse, anche il femminismo storico hanno affrontato e talvolta *avversato* la moda. Così la Schlaffer:

Simmel verachtet die Mode als jene Spielerei, als die sie das 19. Jahrhundert zu verstehen gewohnt war. Deshalb sieht Simmel, auch er Feminist, die einzige Chance der Frau darin, die Mode ganz aufzugeben — und freilich trifft er damit eine Tendenz, die sich bis heute fortsetzt. [...] Simmel übersieht aber trotz seiner wohlwollenden Einstellung zur beruflichen Tätigkeit der Frauen die Bedeutung, die die Mode hatte als eine Schule, in der sie die Darstellung von Empfindung und Gestik lernten, die erst die Voraussetzung war für ihre intellektuelle Entwicklung (*ibidem*).

È questo dunque quanto, a parere di Hannelore Schlaffer, Simmel non coglie: la moda come presupposto di un'evoluzione intellettuale in cui si fa scuola di sensibilità e gestualità, una sorta di educazione estetica in cui il vestiario, veicolato soprattutto dalla raffigurazione e dalla lettura, dà voce alla curiosità di attente osservatrici e imitatrici. Molti gli esempi citati nel libro della Schlaffer. Ricordo per tutti il caso di Emma Hamilton e del suo fortunato taccuino di disegni, discusso da Edgar Wind nei famosi saggi sull'iconologia rinascimentale. Proprio la descrizione goethiana di Lady Hamilton sollecita in Germania un flusso di seguaci entusiaste del *tableau vivant*, le cosiddette *Attitüdenarstellerinnen*, tra cui quella Henriette Hendel-Schütz (1772-1849), attrice, amica e musa di Peter Hebel, ritratta sulle riviste di moda nei panni di monaca, vestale, dea o principessa rinascimentale. Simile all'iconografia dei ritratti di Joshua Reynolds, la statuarietà del travestimento trapassa nella mimica e nel *gesto* della donna elegante. Insomma, i quadri fanno moda. E i vestiti la classe colta. Assidue, le dame eleganti frequentano gallerie d'arte alla ricerca della propria genealogia, realizzando la felice fusione di immagine, formazione e moda («der Zusammenhang von Bild, Bildung und Mode»),

p. 53). Poeti illustri interpretano l'abbigliamento, come in quel «Journal des Dames et des Modes» in cui scrittori del calibro di Balzac, autore di oltre sedici saggi sull'argomento, sfogano la propria *Modephilie*. Raffigurazioni di donne drappeggiate in antichi costumi arricchiscono le pagine delle riviste femminili, le borghesi le sfogliano, ne riproducono modelli e gestualità: «Die Mode-Schule ist immer zugleich eine Lese-Schule» (p. 15), riassume lapidaria l'autrice.

L'attenzione sviluppata da Hannelore Schlaffer per le riviste quali veicoli di moda e *lifestyle* risente certo di un altro ineludibile punto di riferimento delle teorie sulla moda: Roland Barthes, la cui centralità è del resto esplicitata in passaggi cruciali del volume. Analogamente alla suddivisione operata dal semiologo tra le tre funzioni principali dell'indumento — indumento-immagine, indumento scritto e indumento reale — Hannelore Schlaffer propone infatti una fruizione tripartita della moda, alla quale corrispondono le tre sezioni del suo libro: *Leggere la Moda*, *Vivere la Moda*, *Vedere la Moda*. La *moda letta* segna appunto uno dei primi passi della donna nel suo cammino di affermazione, le offre una chance di autorappresentazione e valorizzazione sociale della propria identità e del rapporto con la collettività. Al fondamentale *Sistema* barthesiano la Schlaffer attinge soprattutto l'interesse per il ruolo svolto dalle riviste femminili nel processo di divulgazione del codice vestimentario. La struttura verbale che la *moda scritta* interpone tra sé e la lettrice è parte di un sistema che intorno all'oggetto di abbigliamento, trasmesso con l'immediatezza dell'immagine, elabora un simulacro, cioè instaura una relazione tra gli elementi visualizzati e la loro finalità.

### 3. La linea maschile: un profilo discendente?

Proprio il piano connotativo di questo metalinguaggio che, sia pure all'interno di una logica mercantile, in passato ha assolto una funzione propulsiva nel raggiungere un vasto pubblico femminile, merita di essere analizzato per comprendere le direzioni in cui si muovono la moda e la ricerca odierna. Nello studio di Hannelore Schlaffer la lingua delle riviste riflette a pieno la degenerazione del quadro complessivo. La constatazione della situazione attuale («die Dürftigkeit der heutigen Modesprache», *ibidem*), la diffusa adozione di un codice scarno e limitato sollecitano le considerazioni più amare della studiosa sulle costruzioni sociali che condizionano ormai la moda: le due antitesi 'giovane-vecchio' e, ovviamente, 'maschile-femminile'.



Il *gap* generazionale è sottolineato, del resto, da molti studi recenti sulla moda. Cavalcando il marcato individualismo e la tendenza di accumulazione e *ricycling* tipica dell'abbigliamento moderno — la logica *suppletiva* di cui, in un contesto analogo, parla anche la già ricordata *Filosofia della moda* di Lars Svendsen — la stampa femminile sulla moda riflette criteri non più dettati dalla creatività stilistica o dalla destinazione sociale, ma orientati piuttosto verso il fattore dell'età. Nelle riviste dell'ultimo decennio Hannelore Schläffer lamenta una curiosa e paradossale inversione di tendenza rispetto agli indirizzi della moda storica. A detenere la moda, osserva la Schläffer, sono oggi non più gli adulti, ma proprio quanti dal processo produttivo rimangono poi esclusi, cioè i giovani, interpreti di un universo che ha bandito il mito della bellezza. Quel molto o poco che resta, abbigliamento e cosmesi per i non giovani, è significativamente affidato all'industria fiorente delle *Womanzeitschriften*. Facendo dell'invecchiamento, quello femminile naturalmente, un caso clinico, le riviste destinate alle ultracinquantenni imperversano ormai sul mercato editoriale, come la Schläffer — che al nodo età/vecchiaia aveva già dedicato un suo precedente libro<sup>6</sup> — documenta con spiritosa dovizia di titoli. Schiacciata tra i due poli della *teen-ager*, l'unica alla quale il *design* destina ancora guizzi di creatività, e la donna matura, a caccia del proprio ringiovanimento (al senso della chirurgia il libro non manca di dedicare alcune pagine), la moda sembra oggi accelerare il tramonto inesorabile di bellezza e femminilità.

Al processo di deterioramento degli ideali estetici la moda stessa ha peraltro contribuito dall'interno. Innanzitutto con quelle creatrici che, come Coco Chanel, hanno cominciato a vestire *sobriamente* le donne da uomo. È questa anche la tesi della nota storica americana Anne Hollander. Nel capitolo dedicato appunto alla storia della moda (pp. 63-69) Hannelore Schläffer ne fa sua la convinzione centrale: il rinnovamento della moda femminile passa per l'assunzione di fogge maschili, a loro volta originate dall'abbigliamento militare, secondo una posizione già sostenuta peraltro da un precursore tedesco della storia del costume, Jacob Falke, autore di un poderoso trattato sulla militarizzazione della moda<sup>7</sup>. In questa evoluzione il passo verso l'essenzialità mascolina delle linee, lo stile Bauhaus per la *business-woman* propugnato da Jil Sander, è breve.

<sup>6</sup> Cfr. H. SCHLÄFFER, *Das Alter. Ein Traum von Jugend*, Frankfurt a.M. 2003.

<sup>7</sup> Cfr. A. HOLLANDER, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, Kodansha 1995; J. FALKE, *Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte*, 2 voll., Leipzig 1858.

Il pessimismo con cui Hannelore Schlaffer saluta questa irreversibile trasformazione della moda non ha mancato di suscitare in Germania un vivace dibattito nell'ambito dei *gender studies*. Tra le voci che si sono levate contro la negatività della visione espressa dal libro vale la pena menzionare almeno una delle più agguerrite portavoce tedesche degli studi di genere, Barbara Vinken, a propria volta autrice di un fortunato volume sulla moda<sup>8</sup>. Per la Vinken a trapassare nella moda femminile non è, infatti, la linea maschile, ma quell'immagine del *dandy* che già da tempo, del resto, avrebbe attuato il logoramento ironico della compattezza virile, insinuandovi un tratto di aristocratica femminilità. Senz'altro positivo, per Barbara Vinken, il bilancio di tale commistione. Più che di una dannosa mascolinizzazione della moda, si tratterebbe al contrario di una sottrazione di moda maschile, il cui frutto non è tuttavia l'*unisex* asessuato e privo di erotismo, ma un intrigante potenziamento erotico. La moda commenta e rielabora incessantemente appunto queste tendenze, generando quel *non so che* così difficile da realizzare che distingue la grande moda dalla sua banalizzazione<sup>9</sup>.

Hannelore Schlaffer colloca invece al culmine del processo di corrosione della grande moda femminile l'operazione stilistica dell'eccentrica e provocatoria Vivienne Westwood che nel suo irrispettoso atteggiamento contro un'immagine stantia del femminile porta una ventata irrevocabilmente maschile nella moda, conferendo al corpo qualcosa di tragicamente grottesco. Punti di vista. La mostra, inaugurata al Palazzo Reale di Milano, *Vivienne Westwood. 35 anni di moda* (23 settembre 2007 – 20 gennaio 2008), alla fine di un lungo *tour* nei più autorevoli musei del mondo, è la più imponente retrospettiva mai dedicata da un'istituzione pubblica a uno stilista.

Dissacrante e forse fatale per i destini della moda classica, la sperimentazione si rivela comunque necessaria e dolorosa al tempo stesso. Alla raffinata signora che nelle righe conclusive del libro di Hannelore Schlaffer si stilizza (*autostilizza?*) nel *tailleur* verde brillante di Yves Saint Laurent, a fianco dell'anziano compagno in abito firmato Versace, non rimane che stilare, con grazia leziosa ma anche un po' snob, l'atto di

<sup>8</sup> Cfr. B. VINKEN, *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1993.

<sup>9</sup> Cfr. B. VINKEN, *Die Frau als Mann als Frau. Hannelore Schlaffer trauert dem Jahrhundert der Mode nach – zu Unrecht*, in «Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen», settembre 2007, edizione online alla pagina web: <http://literaturen.partituren.org/de/journal/index.html>

morte della moda. Nella loro obsoleta eleganza i due rimangono anacronistici testimoni, o sopravvissuti, di una fine imminente, ma ne sono del tutto inconsapevoli: «vor allem ahnen sie — Flaneure auf einer schwarzen Promenade — nicht, wie grabesreif Alta Moda geworden ist!» (p. 166). Forse — sembra volerci dire nel finale Hannelore Schlaffer — una traccia, inutile e patetica, sofisticata e incomprensibile, di quella originaria ricchezza in qualche modo cattura e illude ancora.

## recensioni

MARIA LUISA ROLI, *Arte e scienza nella scrittura visuale di Stifter*, Lugano, University Words, 2007, 250 p., € 28,00.

È l'8 luglio 1842. A Vienna si annuncia un evento eccezionale, l'eclissi totale di sole. Il fenomeno è straordinario, si sa che dovranno trascorrere più di 350 anni perché possa ripetersi nello stesso luogo. Mille volti sono rivolti al cielo. Qualcuno si avvale di filtri e strumenti ottici. Milioni di occhi scrutano la sfera abbacinante del sole. Poi, d'improvviso, cala l'oscurità. Al posto di uomini, colline, animali — scriverà Adalbert Stifter — solo «un gioco d'ombra irreale», qualcosa di «sempre più smorto si riversò sul paesaggio e questo diventò sempre più immobile». La luna, che la letteratura aveva celebrato nelle più luminose iridescenze, si copre ora di grumi mostruosi che ingoiano la falce solare in un nero sempre più minaccioso. È un abisso sublime quello che si materializza davanti agli occhi dello scrittore: l'effetto apocalittico dell'eclissi stravolge le leggi naturali e rivela l'incommensurabilità della legge divina. Ma proprio questa inconoscibilità sta poi in un intrigante rapporto di compenetrazione con la misurabilità scientifica dell'evento, supportata dal mezzo tecnico: l'occhiale, il cannocchiale, il telescopio, strumenti di 'osservazione' che Stifter, insieme alla similitudine dello specchio convesso, evoca tutti nel celebre saggio sulla *Sonnenfinsternis*. Lungi dall'esaurirsi nel resoconto giornalistico, l'articolo risponde a una viva esigenza speculativa, volta a valorizzare quella dimensione visiva nella quale l'autore iscrisse interamente la sua produzione.

Chiunque abbia letto Stifter sa come lo sguardo costituisca, infatti, il requisito e l'attributo specifico della sua riflessione e della tecnica narrativa. È noto, del resto, che lo stesso Stifter amava qualificarsi come *Augenmensch*, conferendo così un sostrato percettivo quanto mai concreto alla cerebralità delle sue complicate architetture. Da tempo ormai la *Stifterforschung* si è cimentata con la centralità del paradigma ottico, sia nei suoi aspetti gnoseologici, sia nei suoi esiti formali. E la bibliografia sul tema risulta davvero sconfinata. È sempre una sfida, dunque, per lo studioso cercare di tracciare un nuovo itinerario su una mappa critica già segnata da tanti e spesso autorevoli percorsi. Maria Luisa Roli, attenta e fine esperta stifteriana, lo fa districandosi nel campo fittissimo di riferimenti, per offrirci uno spaccato ulteriore, ampio eppur circoscritto dalle due coordinate racchiuse nel titolo del suo libro: i nuclei tematici dell'arte e della scienza all'interno della dinamica visuale.

La preminenza della 'visione' è subito affrontata da Maria Luisa Roli in relazione all'uso della telescopica, a metà strada tra l'estetica della percezione e l'emanazione scientifica dell'occhio: quel telescopio che lo potenzia, ma che, al tempo stesso, ne sancisce anche tutta l'inadeguatezza. Di qui nasce l'indagine della studiosa sui dispositivi della visualità in due testi chiave messi a confronto nel capitolo iniziale: l'esordio narrativo di Stifter, *Der Condor* e, per l'appunto, il fulminante saggio sulla *Sonnenfinsternis*. Attraverso la facoltà della vista, nella verticalità di una duplice prospettiva — dalla terra in su, rispettivamente verso la mongolfiera e il sole, ma poi anche dall'alto della mongolfiera in direzione del paesaggio sottostante — Maria Luisa Roli illustra l'esperienza stifteriana della grandezza e dell'immensità. Sempre

tenendo sullo sfondo la ricchezza di rimandi interni, da Jean Paul a Klopstock, da Kant a E.T.A. Hoffmann, nonché la vasta serie di studi sull'argomento, il libro approfondisce così i concetti del sublime e del perturbante nelle immagini sviluppate dai due testi: la calotta celeste, il disco solare che lo costella e il suo gioco di rifrazioni con le sfere oscure — la mongolfiera e la luna — che inquietanti si sovrappongono al sole.

Già questi pochi accenni sono sufficienti a comprendere la complessità e l'ampiezza di una ricerca integralmente articolata sul tema del circuito visivo. Alla prospettiva percettiva delineata in apertura di volume si accosta, infatti, quella strettamente figurativa, sia nel senso di 'attitudine' dell'artista a 'vedere' con l'occhio del pittore, sia nel senso della pittura esplicitamente tematizzata nella narrativa stifteriana. In questo spazio l'autrice ritaglia le sue riflessioni sul motivo dello sdoppiamento nel racconto *Feldblumen*, cui è dedicato il secondo capitolo del libro. La componente qui presa in esame è l'incontro col proprio doppio, il rapporto con l'altro da sé nelle due varianti dello specchio convesso e del ritratto. Ad alimentare questa vera e propria fluttuazione tra l'osservatore e l'oggetto osservato sta una catena allegorica di elementi che *Feldblumen* intreccia in un'elaborata trama di indizi interni, primo fra tutti quel principio della specularità suggerito sin dalle pagine iniziali. Si tratta dell'enigmatico episodio dello specchio deformante, nel quale il protagonista-pittore scorge riflessa, di spalle, la sosia della propria amata in un contrasto di luce e inferi. Maria Luisa Roli lega questo movimento di reciproci 'rispecchiamenti' a elementi testuali e intertestuali di grande interesse per la narrazione, come il modello duale lettore-testo che caratterizza l'*incipit* (di questo come pure di numerosi altri racconti stifteriani), il ricorrente complesso tematico del doppio e quella visione alternata di oscurità e disorientamento, già presente nell'eclissi solare, che con valenze diverse è rintracciabile in tutta la produzione stifteriana.

È infatti proprio il nesso, infinitamente variato, di correlazione visiva tra buio e squarcio di luce a riaffiorare in esperienze di pari intensità emotiva ed eidetica, quali ad esempio la visione del tramonto e dell'aurora sui ghiacciai nel *Nachsommer* analizzata nei capitoli centrali del lavoro. Diversamente dall'enigma terrifico e sublime che sanciva l'apparizione dell'eclissi solare, la scena montana del romanzo testimonia una moderna consapevolezza tecnica, in grado di mediare un accesso più razionale all'immagine.

Mentre dunque nella *Sonnenfinsternis* — sottolinea Maria Luisa Roli — l'enfasi è posta sull'emozione di fronte al fenomeno, nell'ascensione invernale del *Nachsommer* aspetto estetico e scientifico hanno la medesima importanza e si compenetrano. Se nella contemplazione dell'eclissi prevaleva ancora l'orrore di fronte a un mondo improvvisamente avvolto da un velo mortuario, nell'episodio del romanzo l'ambiente montano diventa una grande palestra per esperimenti scientifici all'aria aperta oltre che luogo esteticamente ricco di valore (pp. 90-91).

Si comprende allora come sotto la denominazione di «scrittura visuale», proposta dal volume, sia possibile scorgere le procedure con cui il soggetto stifteriano, nello scambio ottico, nello sguardo e nella visione, prende coscienza di sé, del suo 'essere' nel mondo, della duplice dimensione, umana e divina, dell'esperienza. Nel segno di questo primato dell'osservazione sono due gli esempi del romanzo che focalizzano l'attenzione dell'autrice: la diatriba meteorologica tra Heinrich e il suo mentore Risach e l'esperienza estetica della statua di marmo. Nel primo episodio la

discussione sul temporale imminente iscrive l'«educazione dello sguardo», cui s'intitola un capitolo del saggio, in una metodologia globale nella quale la pura 'osservazione' dei fenomeni naturali confina con altri modelli epistemologici. L'approccio meramente lineare della meteorologia è, infatti, superato e integrato dallo studio della fisica, questa si contempera poi con la contemplazione del paesaggio e l'individuazione dei suoi segnali, confluiti a loro volta nella prassi figurativa. E non mancano sistemi di altra derivazione disciplinare, quali l'etologia animale. In questo caso con un'angolazione entomologica. Siamo al punto d'intersezione di ambiti assai vari — come dimostra Maria Luisa Roli — che accolgono il sostrato culturale e scientifico di una tradizione composita: l'universo stifteriano spazia dal retaggio illuministico attinto alla matrice del giuseppinismo austriaco, alla filosofia dell'idealismo, da Lessing a Kant, da Alexander von Humboldt a Schelling, passando per Goethe e Carus, riferimento, quest'ultimo, imprescindibile per la concezione paesaggistica di Stifter pittore e scrittore.

Anche il secondo passaggio del *Nachsommer* considerato dalla Roli, la folgiorazione della statua di gesso, assume un valore di svolta per la tematica dell'osservazione. Moderna Nausicaa e al contempo simulacro di Natalie, la scultura al suo improvviso apparire innesca nel protagonista una serie di riflessioni sul piano cognitivo e identitario di estrema rilevanza, chiamando lo sguardo, ancora una volta, a riassumere tutta un'esperienza intellettuale. Sulla scorta della ricerca ormai canonica di Neumann, la Roli ripercorre qui la vitalità di quel canovaccio pigmalionico, poi rielaborato da tanta letteratura di Sette e Ottocento. Il fitto reticolo estetico del *Nachsommer* offre un'ulteriore variazione della doppia semantica donna-statua. Al senso di sacralità — già evocato dal mito ovidiano e dalla nota rivisitazione rousseauiana — subentra in Stifter l'effetto di animazione indotto dal campo elettrico. Lo scrittore insiste sull'irruzione di aspetti convergenti: le alternanze cromatiche, che dispiegano sulla figura marmorea una gamma grigio-rosata dalle suggestioni quasi umane (ed erotiche), ma anche le polarità magnetiche, che in una combinazione di ardite sinestesie restituiscono all'osservatore una sorprendente — e fisicissima — impressione di calore. L'impiego dei procedimenti visivi raggiunge qui il suo apice: vi riaffiora non solo la presenza fondante del riflesso luminoso nel processo conoscitivo e nel risveglio di una coscienza artistica, ma anche un corollario tipicamente stifteriano, in cui ritornano consolidati *topoi* della sua narrativa. Ricordiamo il motivo del temporale, la rifrazione del doppio e il tema, anch'esso caro a Stifter, dell'" involucro " in quella concettualizzazione, che tanto interesserà Starobinski, della dicotomia tra superficie e contenuto.

È merito di Maria Luisa Roli aver evidenziato, nella germanistica italiana, che questo complesso 'luce-oscurità', come messa in scena dell'interrogazione sul sé, è parte integrante di quella interminabile ricerca che l'autore di *Bunte Steine* e del *Nachsommer* condusse sul senso del guardare e dell'acquisire guardando. Una ricerca problematica che, attingendo alle più stimolanti correnti storico-artistiche e teoriche del tempo, dal contraddittorio romanticismo iniziale, all'idealismo e a una controversa nozione di realismo, lascia tracce nella poderosa messe di meditazioni, osservazioni scientifiche e annotazioni poetiche che costellano la narrativa e la sagistica di Stifter. Ne dà conto il volume nei densi capitoli finali. Muovendosi tra critica letteraria e analisi del pensiero, Maria Luisa Roli intesse un quadro di riferimenti dove trovano una sistemazione piana e informata alcuni fili dispersi della produzione dello scrittore austriaco. Uno fra questi è senz'altro il rapporto con

l'Oriente, rimasto a margine della *Stifterforschung*, di cui il libro ricostruisce sia l'ascendente herderiano sia l'immaginario poetico sedimentato dalle letture di cronisti e viaggiatori, quali Moritz Wagner e Pückler-Muskau.

Va notato, a riguardo, come la seconda parte del libro si attesti meno sulla tematica visuale in modo specifico, per affrontare piuttosto i presupposti teorici del programma estetico di Stifter in saggi poetologici e scritti sull'arte. Non l'inconciliabilità tra asserzioni teoriche e prassi poetica, ma l'aspirazione a una concezione sincretistica dell'arte rappresenta per la studiosa l'obiettivo e l'auspicio primario di Stifter,

[...] vale a dire la sollecitazione al lettore ad essere lui stesso [=Stifter] individuato come quel poeta che è riuscito a conciliare «oggettività» e «volo ideale». [...] Questa oscillazione tra idealismo e realismo, o meglio il tentativo di conciliare due approcci apparentemente inconciliabili, o almeno considerati inconciliabili nella ricezione critica dell'opera di Stifter, nasce da una forma di coscienza storica, vale a dire dalla consapevolezza tipicamente moderna di venire dopo epoche letterariamente importanti e produttive come il classicismo e il romanticismo (pp. 190-191).

E ancora: «Stifter percorre la via tracciata dai primi romantici: tentare, ormai da post-romantico qual è, la sintesi della tradizione che lo precede stabilendo un rapporto di scambio tra vecchio e nuovo» (p. 192).

Questa sezione, dotta e documentata, arricchita da un fitto corredo di note esplicative e bibliografiche, propone in conclusione il racconto forse più bello scritto dal poeta maturo, *Nachkommenschaften*, quasi un testamento poetico che, come tale, a buon diritto chiude anche il percorso analitico della Roli. Il motivo della rifrazione, approfondito in apertura di volume, si articola qui in un groviglio di duplicazioni, sfruttato all'estremo delle sue possibilità. *Nachkommenschaften* è un testo di corposa e artificiosa complessità. I lettori di Stifter possono riconoscerci lo sviluppo di elementi contenutistici e nodi metaforici continuamente incontrati nelle raccolte. Ritornano sia il motivo del *Sonderling* nella dimensione dell'artista solitario, sia l'ossessione genealogica nell'ideazione dello strambo scherzo del destino che mette di fronte i due omonimi personaggi. Un incontro che, a propria volta, ripropone il consueto avvicendamento generazionale all'interno della roduta coppia 'giovane-mentore'. L'assioma estetico di riproduzione e calco del reale, invano perseguito dal protagonista, si affianca allo scambio sostitutivo di quadro e scrittura, il progetto etico prevale sul narcisismo dell'appagamento solitario:

Il doppio propositivo in questo racconto svolge dunque una funzione preparatoria alla vita di Friedrich, significa la fine dei suoi istinti distruttivi e la svolta verso l'amore oggettuale, anche se non l'abbandono completo dell'arte, visto che si rivolgerà alla stesura di racconti (p. 220).

È l'approdo di una faticosa destrutturazione e ricostruzione dell'identità, il riconoscimento della priorità della letteratura rispetto alla pittura. Solo la letteratura — riassume l'autrice nelle considerazioni finali del libro — consente infatti di dipingere le divergenti 'ottiche' dell'esistenza senza la zavorra visibile del mezzo tecnico. Una rinuncia forse dolorosa ma necessaria, un'abdicazione non al doppio talento, ma alla pari potenzialità di due forme espressive, per rifugiarsi nella sola e purissima trasparenza della parola.

*Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation*, Bd. I: *Einleitung und Wiener Moderne*. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus, hrsg. von Thomas Anz und Oliver Pfohlmann, Marburg, Verlag LiteraturWissenschaft.de, 2006, S. 305, € 19,80.

L'affinità fra letteratura e psicanalisi, fondata sul comune interesse per quell'oggetto di studio sconfinato che è l'animo umano, è un dato tanto scontato quanto contraddittorio. È dunque davvero auspicabile una ricostruzione filologica dei punti di contatto e contemporaneamente delle differenze che hanno caratterizzato, nel corso del tempo, il rapporto fra queste due discipline.

L'intento dei curatori, che si concentra su alcuni tra i più significativi autori della *Wiener Moderne* quali Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler e Karl Kraus, è appunto quello di ricostruire la ricezione della psicanalisi nella letteratura di lingua tedesca nel XX secolo. Il volume è il frutto di un ambizioso progetto di ricerca finanziato già a partire dal 1995 dalla *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, un programma che prevede la pubblicazione di cinque tomi complessivi e che abbraccia un arco di tempo di quasi mezzo secolo, dalle soglie del Novecento fino alla vigilia del secondo conflitto mondiale.

Già dal primo volume, l'unico finora pubblicato, è evidente quale sia l'impostazione che i curatori intendono adottare per affrontare la questione del ruolo del pensiero psicanalitico nella letteratura dei periodi storico-letterari presi di volta in volta in considerazione. Esso si articola infatti in due parti: una prima di carattere critico-metodologico incentrata su due saggi introduttivi dei curatori e una seconda costituita da un'ampia sezione antologica. È importante sottolineare che dei vari autori vengono presi in esame soltanto quei documenti — diari, lettere, recensioni, articoli — che offrono esplicita testimonianza delle fasi e dei modi della ricezione letteraria della psicanalisi: un tema di cui la ricerca si è occupata, del resto, già a partire dagli anni Settanta, ma senza offrire finora uno studio organico e complessivo del fenomeno. Viene dunque offerta al lettore una selezione di brani — ognuno accompagnato da un breve commento finale — in cui si fa riferimento a teorie, pubblicazioni, esponenti del pensiero psicanalitico, in modo da far emergere la rilevanza che esso ha avuto nelle opere narrative degli autori presi in considerazione.

L'interesse letterario per la psicanalisi nasce molto precocemente nella Vienna di Freud, dove già nel febbraio 1886 il barone Alfred von Berger, docente di estetica all'Università, in un articolo sulla «Morgen-Presse» dedicato alle *Studien über Hysterie*, parla di quanto scienza e poesia si ritrovino improvvisamente a essere vicinissime tra loro e, a proposito della psicanalisi, aggiunge: «die ganze Theorie ist eigentlich ein Stück uralter Dichterpsychologie» (PFOHLMANN, p. 45). Ma questo avvio della riflessione su letteratura e psicanalisi per qualche anno cade nel vuoto; è infatti solo nel 1902-1903 che è possibile registrare, negli autori della *Wiener Moderne*, l'inizio di una vera e propria ricezione letteraria della psicanalisi, che si riscontra — a partire dagli anni Dieci — nel panorama della cultura di lingua tedesca e negli anni Venti interessa anche il resto d'Europa e gli Stati Uniti.

Nel saggio di apertura Thomas Anz mette bene in risalto il rapporto di polarità fra la pratica letteraria e quella psicanalitica, le quali, nel periodo attorno al Novecento, in una compagine storico-culturale in cui letteratura e scienza vengono considerate alleate nel processo di conoscenza del mondo e dell'essere umano, non paiono poi così lontane l'una dall'altra.



Eppure non poche sono le contraddizioni. Se da un lato le teorie di Freud affondano le loro radici proprio in una parte della tradizione letteraria, artistica e mitologica, come nel caso del mito di Edipo, dall'altro non è facile spiegarsi come Freud, che amava i testi di Arthur Schnitzler e Thomas Mann, non avesse compreso per esempio il profondo grado di introspezione della scrittura di Dostoevskij; la personalità innovatrice di Sigmund Freud non seppe apprezzare, d'altro canto, movimenti quali l'espressionismo e il dadaismo, né ebbe grande considerazione dell'opera di quei surrealisti che avevano fatto dei suoi testi e delle sue teorie un imprescindibile punto di riferimento (p. 22).

Anz sostiene inoltre che la comunanza di interessi fra letteratura e psicanalisi si basa innanzitutto sulla questione fondamentale dell'«autonomia del soggetto», la quale è divenuta, come è messo in luce sia dalle sperimentazioni letterarie dei primi del Novecento, sia dalla teoria psicanalitica, una condizione puramente illusoria; lo stato di frammentazione del soggetto è denunciato dall'aritmia del monologo interiore, come dalle teorie della scuola freudiana. Dopo la rivoluzione copernicana e darwiniana, la rivoluzione psicanalitica è riuscita infatti a evidenziare il dramma del soggetto moderno: questi non solo non è al centro dell'universo e riconosce ora il suo passato nella brutalità del mondo animale, ma soprattutto è scisso in se medesimo; l'io dell'uomo moderno dunque, a detta dello stesso Freud, non è «neanche padrone in casa propria» (p. 29).

I segni di questa 'rivoluzione' restano ben visibili in molti testi letterari dell'epoca e dei decenni successivi, e sono spesso facilmente individuabili in alcuni temi-chiave, per esempio il termine "Kampf" e i vocaboli appartenenti alla sua sfera semantica, come documentano, fra l'altro, *Der Tod in Venedig* e *Der Zauberberg* di Mann, *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil e *Beschreibung eines Kampfes* di Kafka. Ma per quanto la teoria psicanalitica sembri quasi venir fuori dalle esigenze intrinseche di un'epoca storica, forte è anche l'atteggiamento di opposizione nei suoi confronti da parte di alcuni scrittori.

Nel saggio *Die neue Psychologie* (1890), cercando di delineare i tratti di una nuova estetica letteraria, Hermann Bahr scrive: «Das immer nur: *états de choses*, die ewigen Sachenstände, hat man satt, und gründlich; nach *états d'âme*, nach Seelenständen, wird wieder verlangt» (p. 64). A una nuova psicologia letteraria Bahr affida, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, la possibilità del superamento del naturalismo, e ciò è una sicura conferma di quanto una metodologia dell'indagine introspettiva fosse diventata, in quel periodo, un fattore di primario interesse per la letteratura. Ma è a partire dal 1902-1903 che egli comincia a interessarsi apertamente agli studi psicanalitici; è probabile che avesse letto la recensione della *Traumdeutung* curata dal suo amico Max Burckhard per il settimanale «Die Zeit» nel gennaio del 1900, anche se i primi espliciti riferimenti alla teoria freudiana si trovano nelle pagine dei suoi diari dal 1902 in poi (PFOHLMANN, p. 61). Il suo interesse per gli scritti di Freud si limita per lo più alle *Studien über Hysterie* (1895), che quest'ultimo aveva curato assieme a Joseph Breuer e di cui è possibile ritrovare echi soprattutto nel *Dialog vom Tragischen* del 1903. E se nei diari si trovano, almeno fino al 1907, frasi di lode per l'opera e la personalità di Freud, col passare degli anni la visione di Bahr, come di molti altri esponenti della *Wiener Moderne*, diviene sempre più critica, tanto che nel febbraio del 1921, a proposito dell'ormai ampia diffusione della psicanalisi, egli scrive:

Wer unter allen lebenden Österreichern ist jetzt in der weiten Welt draußen der Berühmteste? Wer wird am meisten genannt, wer wirkt am stärksten auf Wissenschaft und Kunst, aber auch unmittelbar aufs Leben selber ein, wer taucht überall in allen Tagesgesprächen immer wieder auf? [...] Man wird das nicht erraten: Freud ist es! Vor fünfundzwanzig Jahren erschienen seine *Studien über Hysterie* (mit Breuer zusammen), ich war unter den ersten, die die bewegende Kraft darin spürten, mein *Dialog vom Tragischen* bezeugt es. Zunächst würde daraus aber nur ein damals hauptsächlich an israelitischen Stammtischen Wiens witzig gehegter Zeitvertrieb. Eigentlich seit der Übersiedlung in die Schweiz begann der internationale Schwung der Psychoanalyse. Heute begegnet man ihr auf jeder Seite jeder Nummer jeder englischen Zeitung, wovon immer da die Rede sein mag; [...]. Seit Darwin hat kein Mann der Wissenschaft auf das allgemeine Denken der Menschen, und besonders unwissenschaftlicher, so stark eingewirkt wie Freud. Hauptsächlich wohl dadurch, daß er Leuten, die keine Gelegenheit zur Beichte haben, ein Surrogat dafür bot (p. 94 s.).

Tuttavia proprio Hermann Bahr ebbe un ruolo di mediatore nella ricezione di testi psicologici e psicoanalitici da parte di Hugo von Hofmannsthal, che lesse, come lo stesso Bahr, le opere di Théodore Ribot, Pierre Janet e Morton Prince (PFOHLMANN, p. 101). Fra i libri della biblioteca di Hofmannsthal sono presenti tutte le principali opere di Freud, come pure alcune di Jung, Silberer, Adler; testimonianza di queste letture non sono solo gli appunti a margine lasciati dal poeta sulle sue prime edizioni, ma anche le evidenti influenze che si registrano in talune sue opere, come per esempio il caso di *Anna O.* e il dramma *Elektra* (PFOHLMANN, p. 102). Harry Graf Kessler riporta in una pagina del suo diario (1907) l'opinione espressa a questo riguardo dallo stesso Hofmannsthal: «Ich finde die Elektra ist eben keine Tragödie wie andre Tragödien auch. In ihr ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, in *einen tragischen Moment* eine *ganze* menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben *auch mit allen physiologischen Untergründen*» (p. 109). Hofmannsthal è affascinato dalle «malattie della personalità» cui nel 1885 era stato dedicato uno studio di Ribot (vedi lettera a Bahr del 1904, p. 108) e ha certamente in comune con Freud quella modernissima maniera dell'elaborazione introspettiva del mito antico: «Zu denken, daß alle Himmel und Unterwelten aller Religionen aus dem menschlichen Innern erbaut sind: auf die Kraft der Projektion nach außen kommt alles an» (p. 112). Ma anche nel suo caso non è assente un tono critico nei confronti dello stesso Freud, e delle sue teorie; egli scrive infatti già nel 1908 a Oscar A.H. Schmitz: «Freud dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlicher Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt) für eine absolute Mediocrität voll bornierten, provinzmässigen Eigendünkels...» (p. 109). La critica rivolta da Hofmannsthal alla psicanalisi si esprime proprio nel confronto fra psicanalisi e letteratura; sin dal principio, infatti, egli difende la capacità della poesia di conoscere l'animo umano; e ancora nel 1922, in un articolo scritto per la rivista «The Dial» in cui presenta al pubblico americano l'opera *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) di Freud, Hofmannsthal scrive:

Vor zwanzig Jahren war Dr. Freud in Wien in gleicher Weise ein interessanter und unauffälliger Privatmann wie Rudolf Kassner oder Karl Eugen Neumann, mit denen beiden er übrigens beiläufig im gleichen Alter stand. Innerlich aber war er damals ganz dasselbe, was er heute ist: in ihm liegt eine Intuition, die ihm zu einem großen Komplex der geheimsten und verschwiegensten Vorgänge — nicht nur im Individuum, sondern auch

in der menschlichen Gemeinschaft — den Schlüssel gab, einen Schlüssel, den vor ihm niemand so bewußt in der Hand gehabt hatte — mit Ausnahme der Dichter. Den Dichtern aber, die sehr wohl und zu allen Zeiten diesen Schlüssel in Händen gehabt hatten, war es vom Gesetz ihrer Natur aus nicht gegeben, ja es war ihnen geradezu verwehrt, von ihm einen anderen Gebrauch zu machen als einen priesterlichen, durchaus verschleierte[n], esoterischen (p. 113).

L'interesse di Arthur Schnitzler per la psicanalisi è molto precoce. Schnitzler ha alle spalle una formazione medica e nel 1889, in pratica sei anni prima dell'uscita delle *Studien über Hysterie*, pubblica la sua tesi *Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion*. In quegli stessi anni egli pubblica sulla «Internationale Kritische Rundschau» recensioni di trattati medici tra cui figurano testi di Charcot e Bernheim. Schnitzler legge inoltre la *Traumdeutung* già nell'anno della sua pubblicazione e di questa lettura resta certamente traccia nei tentativi di autointerpretazione dei tanti sogni annotati nelle pagine dei diari, come anche nella tecnica dell'associazione libera e del monologo interiore sperimentata nel *Leutnant Gustl* (PFOHLMANN, p. 129 ss.). Ma la posizione di Schnitzler nei confronti delle teorie psicanalitiche e, nello specifico, freudiane è anche molto critica; egli non condivide per esempio la generalizzazione di quelli che reputa casi patologici più o meno isolati a paradigmi analitici assoluti, come per esempio nel caso del complesso di Edipo; a questo proposito egli scrive nel 1921 negli appunti per il saggio pubblicato postumo *Über Psychoanalyse*: «Psychoanalyse. Oedipuscomplex. Was daran durchaus richtig, ist fast eine Banalität» (p. 159). In una lettera allo psicologo Hans Henning dell'aprile del 1914 Schnitzler esprime ancora più chiaramente le sue riserve e rivendica, un po' come aveva fatto Hofmannsthal, la capacità di indagine dell'animo umano che è propria della creazione letteraria:

Auch habe ich aus Gesprächen mit Reik (es waren bisher nicht mehr als zwei oder drei) die Überzeugung, (er selbst allerdings noch nicht) daß ihm später einmal die Freud'schen Deutungsmethoden (aus einer so tiefen Kenntnis der menschlichen Natur in ihren Grundeinfällen sie auch entstanden sein mögen) nicht den einzigen und allein selig machenden Weg, sondern einen unter anderen bedeuten wird der in das Geheimnis dichterischen Schaffens, zuweilen aber auch daran vorbei in Vagheit und Irrtum führt (p. 152).

Egli critica inoltre il peso, a suo parere esagerato, attribuito da Freud all'inconscio, e sottolinea invece il ruolo, da questi troppo trascurato, del «Mittelbewußtsein»:

Die Psychoanalyse benützt Tatsachen der Volkskunde, der Urgeschichte, der Mythe, manchmal in vollkommen willkürlicher Weise. [...] Sie spricht von Bewußtsein und Unterbewußtsein, läßt aber das Mittelbewußtsein allzusehr außer Betracht. [...] Das Mittelbewußtsein wird überhaupt im Ganzen zu wenig beachtet. Es ist das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da aus steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken ins Unbewußte hinab (p. 182 s.).

Nelle stesse pagine Schnitzler offre infine una risolutiva chiave di lettura degli aspetti poco convincenti della teoria psicanalitica: «Die neuere Psychologie ist mehr auf Metaphern bedacht als auf psychische Realitäten. Die Trennung in Ich, Überich und Es ist geistreich, aber künstlich. Eine solche Trennung gibt es in Wirklichkeit nicht» (p. 182). In queste parole di Schnitzler è forse possibile individuare uno degli elementi principali della contiguità fra letteratura e psicanalisi, vale a dire il fatto

che quest'ultima utilizza spesso parametri di interpretazione che sono propri dell'*ars poetica*, come le metafore, le storie del mito, la simbologia, e ha una maniera 'artificiale' — per non dire 'letteraria' — di avvicinarsi ai segreti della psiche. In conclusione: il dato che emerge con chiarezza dai documenti contenuti in questo ricco e interessante volume è che proprio la questione centrale del rapporto fra letteratura e psicanalisi non era affatto ignorata dagli autori della *Wiener Moderne*, i quali invece si mostrano consapevoli quantomeno della convergenza del loro interesse di letterati e scrittori con quello della scuola psicanalitica di Sigmund Freud.

È quest'ultimo, in qualità di affezionato lettore della rivista «Die Fackel», che scrive a Karl Kraus nel 1906: «Die teilweise Übereinstimmung zwischen Ihren Anschauungen und Bestrebungen und den meinen, ist wohl die Ursache gewesen, daß ich meinen Namen wiederholt in der "Fackel" erwähnt finden konnte» (p. 214). Di Kraus si ricordano i taglienti aforismi sulla psicanalisi pubblicati in *Sprüche und Widersprüche* (1909), *Pro Domo et Mundo* (1912) e *Nachts* (1919). Ma la considerazione dell'opera freudiana da parte di Kraus non era sempre stata così negativa: sembra infatti che egli avesse addirittura frequentato le sue *Vorlesungen*. In ogni caso si venne ben presto alla rottura, dovuta in parte all'allievo di Freud, Fritz Wittels, che era anche collaboratore della rivista «Fackel» (PFOHLMANN, p. 209).

Quello che ci interessa ancora una volta sottolineare è che uno dei punti fondamentali della critica di Kraus alla psicanalisi era proprio la questione dell'intromissione di quest'ultima in campi che erano invece di competenza di scrittori e letterati; egli polemizzava insomma contro il tentativo di porre anche la letteratura sul lettino dello psicanalista:

Die Psychoanalyse entlarvt den Dichter auf den ersten Blick, ihr macht man nichts vor und sie weiß ganz genau, was des Knaben Wunderhorn eigentlich bedeutet. Es sei. Jetzt ist es aber die höchste Zeit, daß eine Seelenforschung entsteht, die, wenn einer vom Geschlecht spricht, ihm dahinter kommt, daß es eigentlich Kunst bedeute. Für diese Retourkutsche der Symbolik biete ich mich als Lenker an. Ich wäre aber schon zufrieden, wenn man einem, der von Psychologie spricht, nachweisen könnte, daß sein Unterbewußtsein eigentlich etwas anderes gemeint habe (p. 233 s.).

È dunque fondato il presupposto su cui si basa l'analisi dei curatori e dei loro collaboratori: «Die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts ist ohne die Rezeptionsgeschichte der Psychoanalyse nicht angemessen zu begreifen — so wie umgekehrt die Psychoanalyse nicht ohne ihre Auseinandersetzung mit Literatur» (ANZ, p. 17). La Vienna di Freud, Kraus, Schnitzler e degli altri è il punto di partenza imprescindibile per un'analisi di questo tipo, e il volume di cui parliamo ne offre uno spaccato di grande precisione e accuratezza. I documenti che lo compongono testimoniano sul nascere quella particolarissima convergenza storico-culturale che fa della Vienna *fin de siècle* lo scenario di un modernissimo scambio dialettico fra due discipline tradizionalmente divergenti, una scientifica e una più propriamente umanistica: «Nicht die Psychoanalyse ist neu, sondern Freud. Sowie nicht Amerika neu war, sondern Columbus. Psychoanalyse gab es immer; jeder Arzt, jeder Dichter, jeder Staatsmann, jeder Menschenkenner mußte es sein, war es unbewußt oder automatisch» (A. SCHNITZLER, *Über Psychoanalyse*, p. 176).

Gli autori della *Wiener Moderne* possono essere considerati allora un caso esemplare di una riflessione eminentemente interdisciplinare che ancor oggi è pre-

sente solo con grandi riserve, ma che andrebbe invece vivamente sviluppata. Con grande interesse attendiamo perciò i successivi volumi legati a questo progetto (la cui prospettiva è del resto ben documentata anche da un sito internet di facile consultazione: [www.psychanalyse-literatur.de](http://www.psychanalyse-literatur.de)), i quali intendono presentare le testimonianze di autori come Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Margarete Susmann, Thomas Mann, Stefan Zweig, Bertolt Brecht, Elias Canetti e altri, continuando così a raccontare la storia di una scienza che a volte ha preso le mosse dalla letteratura e di scrittori che, con profonda lungimiranza, non si sono sottratti al confronto con le idee motrici del progresso scientifico e civile.

GIULIA A. DISANTO

KARL KRAUS - FRANK WEDEKIND, *Briefwechsel 1903 bis 1917*, mit einer Einführung, hrsg. und kommentiert von Mirko Nottscheid, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, S. 397, € 49,50 (Wedekind-Lektüren. Schriften der Frank Wedekind-Gesellschaft, Band 5).

L'inizio della corrispondenza epistolare tra Karl Kraus e Frank Wedekind (29 settembre 1903, a parte una cartolina indirizzata a Kraus da Monaco sulla quale Wedekind appone la sua firma accanto a numerose altre) coincide con un momento chiave della vita e della carriera di entrambi. Dopo il processo per lesa maestà che alla fine del 1898 gli costa sei mesi di carcere, Wedekind si trova in difficoltà; ai suoi rapporti con l'editore Langen non ha giovato la vicenda giudiziaria, e la sua principale fonte di sussistenza è costituita dall'attività di cantante nei cabaret. È questa a portarlo a Vienna dove, a metà novembre 1901, compare allo "Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin" di Felix Salten, tentativo (di scarso successo e ancor minore durata) di trapiantare a Vienna i cabaret monacensi e berlinesi. Tra le numerose voci critiche c'è quella di Karl Kraus, il quale opera però un distinguo positivo proprio per Wedekind; questi non era per lui uno sconosciuto: quasi dieci anni prima, nel 1892, il drammaturgo, che aveva appena pubblicato — in modo assai travagliato — la prima edizione di *Frühlingserwachen*, aveva inviato al giovane critico la poesia *Die Hunde*, per una progettata *Satirenanthologie* che tuttavia non aveva mai visto la luce. Bisogna tuttavia aspettare ancora un po' di tempo perché abbia inizio una vera e propria collaborazione. Nell'estate 1903 Max Reinhardt mette in scena *Erdgeist* (tre rappresentazioni) presso il "Deutsches Volkstheater" di Vienna. Anche stavolta Kraus (che nel frattempo ha fondato la sua rivista «Die Fackel», 1899) prende le difese di Wedekind contro le molte critiche negative; tra le altre, quella di Alfred Polgar, secondo il quale l'opera manca di autentica drammaticità, poiché la protagonista agisce istintivamente, per necessità organica. La formula è interessante, perché destinata a confluire direttamente nella problematica di morale e criminalità, nel cui sviluppo Kraus è evidentemente influenzato in modo decisivo dalle tematiche wedekindiane. Alla fine di settembre Wedekind scrive a Kraus ringraziandolo e allegando due poesie (*Abschied* e *Trost*) che usciranno sul numero di ottobre della «Fackel»: è l'inizio della collaborazione — e dello scambio epistolare. A partire dal 1903, Wedekind fornisce 15 contributi alla rivista (tra cui

11 poesie). Kraus paga bene, e Wedekind in questo periodo pubblica quasi esclusivamente per lui.

La frequentazione appare decisiva per entrambi: inizialmente, il programma della «Fackel» è stato l'*Antikorrptionismus*, la lotta contro la corruzione della stampa e il suo asservimento al potere economico; teatro e letteratura non trovano posto nelle sue pagine. In coincidenza con l'arrivo di Wedekind, il carattere della rivista cambia. Due elementi favoriscono tale cambiamento:

1) Kraus trova in Wedekind la personificazione dell'*outsider*, dell'intellettuale osteggiato dalla censura. La sua è dunque ancora una battaglia contro l'asservimento della stampa, che al tempo stesso si trasforma però in una battaglia per la promozione e diffusione della letteratura. Kraus aggiunge alle due poesie di Wedekind una nota in cui spiega che la rivista, a partire da quel momento, concederà spazio a tutte le personalità incomprese dai filistei. Tra il 1903 e il 1907 tra gli autori pubblicati dalla «Fackel» si trovano Peter Altenberg, Egon Friedell, Heinrich Mann, Detlev von Liliencron. Dal 1906 cominciano ad apparire sulla rivista aforismi e poesie dello stesso Kraus. Nel 1913 Kraus dichiarerà essere «Die Fackel» non una rivista, ma un'anteprema di libri. D'altra parte, a partire dal 1911 Kraus ne diverrà l'unica firma.

2) Nel numero di settembre 1902 Kraus aveva affrontato la tematica di morale e criminalità, pubblicandovi il saggio omonimo. L'interesse per Wedekind è dovuto alla coincidenza di tale tematica con i problemi trattati da Wedekind nelle sue ballate e nel dramma *Frühlingserwachen* (prima edizione 1891); tali problemi determinano a loro volta la lettura e ricezione di un controverso saggio che appare nel giugno 1903 e la cui uscita è segnalata dalla «Fackel» il mese seguente. Si tratta di *Geschlecht und Charakter* di Otto Weininger, il giovane filosofo che si sarebbe ucciso nell'ottobre di quello stesso anno. La sua tesi della diversità irriducibile di uomo e donna e del dualismo spirito-sesso che li contraddistingue incontra l'approvazione di Kraus, il quale dà però di tale diversità un'interpretazione personale: da una parte la intende positivamente, come possibilità di uno scambio produttivo tra intelletto creativo (maschile) e sessualità naturale (femminile); dall'altra, affermando l'esistenza nella donna di un diritto naturale e irrimediabile, accentua di questa diversità le implicazioni sociali e sposta il discorso sul piano politico. A favorire questo spostamento è appunto la lettura di Wedekind, come testimonia la presenza, nello stesso fascicolo del luglio 1903, di un articolo su *Erdgeist* in cui la figura di Lulu è caratterizzata come «etera per necessità organica» («Die Fackel», 142, p. 16). Kraus vede la disposizione naturale femminile repressa da una morale e da una giustizia sociale create a misura d'uomo (nel vero senso della parola), che hanno per necessarie conseguenze la costrizione della donna in limiti per lei insopportabili o il suo semplice sfruttamento. È il Kraus di *Sittlichkeit und Kriminalität*, nel cui tentativo di salvaguardare il confine tra morale borghese ed etica individuale del singolo compare il Wedekind di *Frühlingserwachen*. Negli anni 1903-1907 si trovano numerosi riferimenti a Wedekind e alle sue opere, leggibili sullo sfondo della ricezione di Weininger ma caratterizzate dal conflitto tra morale e libertà, per esempio in *Der Fall Hervay* del luglio 1904, in cui un capitano, suicidatosi dopo aver scoperta l'infedeltà della moglie, è descritto come vittima non di una seduttrice moralmente condannabile, ma di un'educazione che misura le donne — contro la loro disposizione naturale — con il metro dell'etica.

L'impegno di Kraus a favore di Wedekind non si limita, in questi anni, alle pubblicazioni sulla «Fackel». L'iniziativa piú importante in questo senso è la prima viennese della *Büchse von Pandora* del maggio 1905, che, organizzata da Kraus e realizzata con la collaborazione dello stesso Wedekind, rappresenta per entrambi un grande successo. È probabile che tra gli spettatori della prima vi fosse anche Max Reinhardt, che promette a Wedekind di ingagiarlo come attore per l'inverno successivo a Berlino; è noto come la messinscena di *Frühlingserwachen* ad opera di Max Reinhardt (novembre 1906) imponesse definitivamente Wedekind come autore teatrale. Le due rappresentazioni di *Pandora* della primavera 1905 a Vienna segnano il punto piú alto dei rapporti tra Kraus e Wedekind. Al tempo stesso esse introducono un inevitabile mutamento. Il successo di Wedekind come autore teatrale, che si consolida durante il 1905, cambia le condizioni di partenza della loro relazione. Nell'autunno 1905 la «Fackel» pubblica *Totentanz*, l'ultima opera di Wedekind a riscuotere l'approvazione incondizionata di Kraus. Wedekind propone all'amico di curarne l'allestimento: gli sforzi di Kraus si scontrano però con la censura. Significativamente, a metà ottobre 1906, Wedekind prega Kraus di interrompere i tentativi in tal senso; si tratta di una rassegnazione tattica: Wedekind e Reinhardt stavano provando a mettere in scena *Frühlingserwachen*, e uno scontro con la censura per *Totentanz* a Vienna avrebbe prodotto pubblicità negativa. Con ciò, Wedekind mostrava di aver compiuto la sua scelta e riorganizzato le sue priorità.

Da parte sua, Kraus era un nemico del teatro naturalistico, che identificava con quello berlinese di Reinhardt. Gli rimproverava di mescolare arte e vita, di imitare la realtà sostituendo la verità artistica con l'illusione di una verità fotografica. Alla falsa naturalezza del teatro di Reinhardt, con il suo stile di recitazione psicologico-realistico e le sue decorazioni plastiche, Kraus opponeva il suo ideale di un teatro della parola, che accentuasse la distanza tra natura e arte. L'ultimo tentativo di riallacciare la collaborazione teatrale con Wedekind fallisce per queste divergenze nella concezione del teatro. Alla fine di settembre 1907 Kraus propone a Wedekind un allestimento di *Pandora* ad Amburgo, con la regia di Alfred von Berger, direttore del "Deutsches Schauspielhaus", amico di Kraus e ammirato da quest'ultimo proprio per la sua concezione antinaturalistica di un teatro della parola. Alla fine del 1905 Reinhardt aveva tentato inutilmente di ottenere il permesso di una rappresentazione berlinese; nella piú liberale Amburgo, viceversa, non esisteva una censura preventiva. Wedekind risponde in modo evasivo all'entusiasmo di Kraus, che prende come un'offesa personale l'indifferenza del vecchio collaboratore; in seguito egli vedrà nella contiguità di Wedekind con Reinhardt la ragione del loro allontanamento. La disputa sulla messinscena di Amburgo segna la temporanea conclusione della corrispondenza tra Kraus e Wedekind. Nuovi contatti vi furono solo a partire dal 1913, ma le poche lettere rimaste degli anni fino al 1917 (esclusivamente da parte di Wedekind) non contengono altro che ringraziamenti per testi ricevuti e pubbliche letture. Gli eventi del 1914 avrebbero interrotto nuovamente i deboli legami. Alla fine del 1917 vi fu un ultimo incontro personale in Svizzera, dove la famiglia Wedekind compiva una *Gastspielreise*.

La corrispondenza è pubblicata oggi dall'editore Königshausen & Neumann in un volume della serie "Wedekind-Lektüren". La maggior parte dei 96 testi presentati è stata scritta tra il 1903 e il 1907. Kraus è l'autore solo di 31 di essi, le risposte di Wedekind — piú numerose — fanno riferimento ad altri testi andati

evidentemente perduti. Il curatore mette in relazione la perdita con le vicende tormentate del lascito di Wedekind, trasferito dalla famiglia in Svizzera nel 1943 e riportato poi, secondo un criterio di suddivisione cronologica, ad Aarau (per la parte fino al 1888) e Monaco (per gli anni successivi). Le lettere di Wedekind a Kraus furono invece portate in salvo in Svizzera prima dell'arrivo delle truppe tedesche (la biblioteca di Kraus fu vittima di una lunga serie di saccheggi e distruzioni mirate che seguirono l'annessione dell'Austria); il "Karl-Kraus-Archiv" di Vienna possiede oggi 62 tra lettere, cartoline, telegrammi di Wedekind a Kraus, pressoché gli stessi testi cui fece riferimento Kraus allorché nel 1920 ne pubblicò sulla «Fackel» una scelta di 46. In aggiunta alla corrispondenza vera e propria il volume contiene un ricco commento che, tra nota editoriale, postfazione, bibliografia e indici vari occupa quasi 300 delle 400 pagine del libro. E mentre la proporzione non è inconsueta per un lavoro di siffatto valore scientifico, in questo caso essa diviene espressione di una peculiarità. Il commento espone con dovizia di particolari le problematiche legate al rapporto tra i due scrittori, dal contributo decisivo di Wedekind alla svolta della «Fackel» fino alle divergenze nella posizione assunta rispetto al conflitto mondiale, e la postfazione si legge come l'appassionante ricostruzione di un pezzo di storia intellettuale degli inizi del Novecento. Solo che, di queste problematiche, l'epistolario non reca che poche tracce sbiadite; esso tocca raramente questioni letterarie, politiche o filosofiche, limitandosi per lo più a semplici complimenti o ringraziamenti per testi inviati od onorari pagati. Non a caso le fonti dell'accurata ricostruzione operata nella postfazione sono quasi sempre altre. Un solo esempio per tutti: quindici pagine della postfazione sono dedicate a un fondamentale elemento di dissidio tra Kraus e Wedekind, e cioè al diverso atteggiamento assunto in merito allo scandalo Harden-Eulenburg. Maximilian Harden era editore della rivista «Die Zukunft» e oppositore della politica di Guglielmo II. Harden e Wedekind si conobbero nel settembre 1904 a Berlino; tra il 1903 e il 1912 uscirono sulla «Zukunft» numerose recensioni dei drammi di Wedekind, complessivamente positive; ma soprattutto, l'amicizia di Harden aprì a Wedekind una cerchia più ampia di conoscenze e contribuì a smussare certe asperità della sua immagine di sovversivo. Quanto a Kraus, nella prima fase della «Fackel» Harden aveva rappresentato per lui un modello e un mentore. Il rapporto tra i due era poi peggiorato dopo la svolta "letteraria" della rivista di Kraus e dopo che Harden ebbe toccato, a partire dall'estate 1904, le questioni di morale e criminalità che a Kraus stavano tanto a cuore, in una serie di articoli che erano espressione di quella morale sessuale borghese che Kraus disprezzava.

Nel 1906 Harden pubblicò su «Die Zukunft» due articoli che, pur senza fare nomi, alludevano a un rapporto omosessuale tra Philipp von Eulenburg-Hertefeld, già ambasciatore prussiano a Vienna, e il generale Kuno von Moltke. Il 27 aprile 1907 tornò all'attacco confermando in un nuovo articolo le accuse e rivelando i nomi dietro gli pseudonimi dell'anno precedente. L'azione di denuncia aveva un velato movente politico: dopo il licenziamento di Bismarck, Eulenburg era divenuto uno dei principali consiglieri dell'imperatore, e Harden attribuiva alla sua influenza la responsabilità di scelte di politica estera che egli disapprovava. Sulla questione si divisero Kraus e Wedekind: Kraus attaccò Harden, Wedekind prese le sue difese; il dissenso non toccò però neanche di sfuggita la materia oggetto del contendere. Il fatto che la posizione di Harden riflettesse la morale sessuale borghese che tanto



Kraus quanto Wedekind avrebbero dovuto aborrire e che, assumendo tale posizione, Harden si ergesse a restauratore dei costumi e nemico del vizio non pare essere stato rilevante né per Kraus né per Wedekind. Il 31 ottobre 1907, due giorni dopo il proscioglimento di Harden dall'accusa di diffamazione, Kraus scrisse *Maximilian Harden. Eine Erledigung*, la prima di tre polemiche in cui si sottoponeva a critica fondamentalmente soltanto lo stile bizantino di colui che in un altro testo aveva definito un *Culturschädling*; e neanche la difesa di Wedekind riguardava il nocciolo della questione: egli lodava infatti soprattutto la forza con cui Harden propugnava le sue idee — qualsivoglia esse fossero. Ancora più interessante è la presenza di un abbozzo di lettera in cui Kraus prende spunto da un'osservazione di Wedekind per un « chiarimento della situazione personale tra di noi » (p. 112). Esso risale probabilmente al giugno 1907, quando Wedekind soggiornò a Vienna in occasione di una rappresentazione di *Hidalla* e si incontrò ripetutamente con Kraus. A quanto è dato di capire, Wedekind aveva probabilmente sostenuto dinanzi all'amico la necessità di rinunciare ad attacchi contro colleghi dovuti a motivazioni personali, e auspicato invece il costituirsi un'alleanza tra giornalisti. Nell'abbozzo di lettera, che contiene una delle poche ricorrenze (quattro in tutto) del nome di Harden nell'intero epistolario, Kraus nega alla sua polemica ogni carattere personale: il polemista deve anzi poter criticare senza tenere conto di interessi privati e rapporti personali. Il discorso di Kraus era allusivo: nella sua seconda polemica contro Harden del gennaio 1908 (*Maximilian Harden. Ein Nachruf*) egli si sarebbe occupato della *Rundfrage für Maximilian Harden* apparsa nella rivista berlinese «Morgen» nel dicembre 1907, tra i cui autori si trovava Wedekind. Questi aveva scritto di considerare come la migliore delle qualità di Harden «l'ardente fuoco dell'anima che consuma un debole corpo»: la sua attività intellettuale era paragonata alle «grida di dolore di un uomo alla tortura» («Morgen», 1907, p. 850; cit. da p. 296 dell'epistolario). Kraus avrebbe contestato a Wedekind di amare viceversa di Harden la mondanità, mettendo così in evidenza le contraddizioni dell'autore che aveva conosciuto come *bohémien* e contestatore della morale borghese e si era trasformato ora in un seguace e ammiratore dello stile di vita della borghesia berlinese. Harden rappresentava per Kraus il catalizzatore di tale trasformazione, di un Wedekind lacerato tra il mondo dei suoi drammi e il suo bisogno di convenzioni. A questo alludevano probabilmente i «rapporti personali» che secondo l'abbozzo di lettera non dovevano ostacolare la polemica.

Ma l'abbozzo rimarrà tale e quella lettera non sarà mai spedita. Anche per il giudizio che Kraus esprime sul Wedekind berlinese, la fonti sono altre. Il volume curato da Mirko Nottscheid è un contributo di grande interesse, a patto però di leggerlo al contrario, non cioè come un epistolario con commento, ma come un saggio con appendice di documenti. Oppure di leggerlo per quello che è: la singolare testimonianza di un incontro difficile, di una distanza mai colmata e di una ritrosia mai superata, di una irriducibile diversità nonostante le innegabili affinità, il segno della difficoltà del dire.

GIANNI BERTOCCHINI

GIANCARLO LACCHIN, *Stefan George e l'antichità. Lineamenti di una filosofia dell'arte*, Lugano, University Words, 2006, XXIV+274 p., € 25,00.

Muovendo dal problema del trattamento delle fonti antiche nella lirica di George e nelle attività intellettuali da lui promosse come sovrano spirituale di un articolato e composito gruppo di discepoli, lo studio di Lacchin finisce per estendersi alla questione complessiva del rapporto con la tradizione culturale come nucleo centrale della strategia antimodernista praticata dal poeta. Questione assolutamente fondamentale per un inquadramento equilibrato della posizione di George nella cultura del 'fine secolo', non a caso ripetutamente tematizzata in quel nutrito filone di ricerche sull'autore e sui membri del *Kreis* che nella germanistica tedesca, da una decina di anni a questa parte, si è posto a capo di un profondo ripensamento dell'identità e della collocazione ideologica di questo poeta.

La caduta del bando emesso da George nei confronti dell'attività accademica dei discepoli, che permette a Friedrich Gundolf, nel 1911, l'accesso alla cattedra di Germanistica dell'Università di Heidelberg, pone il cenacolo di fronte alla necessità di rielaborare in senso essoterico la mitologia sino ad allora coltivata nelle forme segrete e inespugnabili riservate esclusivamente alla conoscenza degli eletti. Il principio della completa soggettività dell'accostamento ermeneutico ai grandi autori del canone codificato da George deve adesso fare i conti con il carattere estensivo dell'influenza culturale che il poeta-ideologo intende esercitare nel contesto della Germania guglielmina. Se la familiarità con i momenti più alti della tradizione letteraria è il risultato di un esercizio costante di penetrazione intuitiva, che innesca una comunicazione diretta ed esclusiva tra la sensibilità privata del lettore e gli elementi di verità non peritura presenti nell'opera oggetto della sua lettura, non può sfuggire come da un procedimento del genere sia impossibile ricavare un metodo interpretativo trasportabile oltre la sfera ristretta del singolo individuo che si trova a metterlo in atto. La categoria di "Kräftekugel", che Friedrich Gundolf pone alla base della sua monografia su Goethe del 1916, nasce appunto con l'obiettivo di correggere l'importanza esclusiva che la dottrina ufficiale del *Kreis* riconosce alle prerogative — irripetibili e non socializzabili — dell'individuo creativo, a danno della rete di relazioni pragmatiche in cui costui è destinato in tutti i casi a operare. Per Gundolf la *Leistung* prodigiosa dell'autore di eccellenza sta proprio nel trovare misteriose forme di accordo tra gli elementi che, dall'esterno, ne condizionano la libera volontà e la superiore e invincibile forza di autodeterminazione che ne guida l'attività.

L'accento idealistico implicito in una costruzione del genere non può che richiamare l'attenzione sul procedimento di sublimazione e di completo oscuramento al quale Gundolf — e con lui tutta l'ermeneutica del circolo di George — sottopone ogni possibile fattore di interferenza in grado di relativizzare il potere creativo del genio. La neutralizzazione di tutte le componenti storiche implicate nella definizione del profilo di un'opera d'arte — profilo che ai georgeani appare sempre come l'espressione rivelata e solo intuitivamente ricostruibile di una totalità sciolta da qualunque limitazione contingente — plasma il concetto stesso di 'interpretazione' nel senso di un cedimento prerazionale alla fascinazione suggestiva prodotta dagli elementi assertivi e auratici disciolti nel congegno complessivo di quell'opera d'arte. Parallelamente la categoria di 'tradizione' si svuota di ogni possibile nesso causale, per coincidere con la manifestazione lineare di un contenuto di verità sovra-

temporale, dinanzi al quale il compito dell'ermeneuta consiste esclusivamente nel riconoscimento passivo. Il giudizio di valore, che i georgeani invocano come antidoto alla neutralità positivistica, decade ad attestazione di conformità rispetto a un sistema di requisiti identificati *a priori* come propri e distintivi di uno spirito veramente vitale in opposizione ai tanti fenomeni di degenerazione che il cenacolo individua nelle varie espressioni del Moderno. L'acutezza e la chiarezza della ricostruzione storiografica vengono per questa via rimpiazzate dalla capacità di rivivere per intensità di identificazione il contenuto universale, in quanto tale eternamente valido, presente nell'esperienza soggettiva dell'artista. Qualunque operazione ermeneutica consiste insomma nella comprensione e nell'amplificazione della "Legende" che si dirama dal percorso creativo delle grandi personalità del passato, secondo la categoria che Ernst Bertram colloca alla base della sua monografia su Friedrich Nietzsche.

Proprio l'ottica eternistica sottesa alla persuasione che la conoscenza del passato dipenda dalla capacità di delibarne la vitalità tuttora pulsante induce per altro i georgeani a una lettura della tradizione come mosaico tipologico di forme immaginali non necessariamente legate a un'espressione estetica, ma documentabili anche nella realizzazione della vita politica, economica e civile, che presenta chiari elementi di affinità sia con l'iconologia warburgeana (della quale Friedrich Gundolf fu non a caso appassionato frequentatore), sia con le *Kulturwissenschaften* della seconda metà del Novecento. Il lavoro di Lacchin si muove esattamente su questo crinale, concentrandosi non tanto sul contenuto esplicito dei pronunciamenti di George e dei suoi allievi nei confronti di singoli segmenti della tradizione antica, quanto sul modello interpretativo generale a cui questi stessi pronunciamenti appaiono ispirati.

Il taglio trascendente tipico dell'ermeneutica georgeana vede nell'antico non un sistema storicamente determinato di varianti pragmatiche, bensì l'espressione di una inclinazione morfologica, di un radicamento identitario che può come tale riproporsi in modo sostanzialmente inalterato in altre epoche, anche a distanza di diversi secoli. L'esemplarità del passato, in questo senso, non si presta a essere recepita in modo banalmente antiquario, ma richiede una tensione *kulturkritisch* sempre rinnovata nella sua disponibilità ad adattare di volta in volta alle esigenze del presente il potenziale identitario racchiuso nell'antico. Il passato diventa così oggetto di una costruzione intenzionale calibrata sui bisogni e sulle aspettative degli individui che, operando nell'agone del loro tempo, declinano il presupposto della vitalità non transeunte dell'antico in modo da farne lo strumento di polemica culturale contro tendenze ed espressioni contrarie alla loro visione del mondo. Come scrive Lacchin, «il fenomeno dell'antico [...] è realtà che continua ad avvenire nel tempo e al contempo condizione sempre nuova per una riformulazione del presente: in quanto tale, essa trova la sua giustificazione esclusivamente nel rappresentare la nuova forma di una spiritualità sempre rinnovantesi, che rende antico ciò che essa sceglie come tale e che si continua a reinventare come opera e come forma» (p. 8).

Impiantando il significato centrale che nell'estetica georgeana riveste l'idea di 'forma' come *medium* universale di per sé produttore di significato sul principio, codificato da Luigi Pareyson, della storia dell'arte come esplicazione mutevole e variamente determinata di una 'formatività' costante e sostanzialmente immanente all'agire umano, Lacchin compie un lungo cammino attraverso lo sviluppo diacro-

nico della poesia di George, rilevando con notevole precisione i passaggi nei quali l'istinto eternista del poeta si innesta con la massima chiarezza su un programma di influenza ideologica che utilizza il prestigio dell'antico come elemento di persuasione inteso a supportare la capacità pervasiva del discorso antimodernista con l'autorevolezza di una linea culturale in grado tra l'altro anche di soddisfare il bisogno di distinzione dei ceti mediamente colti. L'interesse dell'adattamento ideologico praticato da George e dal *Kreis* nei confronti del 'classico' deriva in effetti non in ultimo dalla sua versatilità. L'antico funziona sia sulla scala piú vasta del *Bildungsbürgertum* plasmato dal liceo guglielmino, al quale suona come appello a una cauta igiene dello spirito (non senza, è chiaro, una strizzata d'occhio all'idea di una rigenerazione nazionale, sostenuta dal tradizionale principio dell'affinità fra germanesimo e spirito della grecità), sia nella cerchia esclusiva e ristretta delle nuove *élites* di cui George si propone come l'educatore. Nella dottrina del cenacolo l'immagine dell'antico supporta una strategia rigorosa di purificazione dal superfluo, sia esso inteso in senso psicologico-spirituale o in senso estetico-formativo. Al prosciugamento di tutti i bisogni che eccedano la misura del *servitium amoris* reso alla figura carismatica del 'maestro' corrisponde infatti, in poesia, l'azzeramento di ogni possibile limitazione contingente a vantaggio della pura e universale significazione simbolica. L'antico opera qui come misura di contenimento, norma di regolarità ritmica, volta a «educare [...] l'impulso plastico alla forma [...], alla severa legge della *Form* e dello stile, inserendosi nel ritmo vitale della tradizione trasmessa dai grandi predecessori e dai grandi maestri» (p. 79).

La piena consapevolezza con la quale George aspira a ricavare dalla professione poetica un codice di condotta pragmatica in grado di interferire con il processo di selezione delle *élites* rimanda evidentemente al suo concetto di 'forma' non come alternativa al mondo della storia, ma, al contrario, come elemento di mediazione tra le forze anche aspramente dissonanti che condizionano l'azione degli individui. Merito precipuo dello studio di Lacchin è collegare questa inclinazione della poesia georgeana alle sue fonti romantiche, ritrovandovi decisivi elementi di prefigurazione del simbolismo di 'fine secolo', nel senso cioè dell'«arte come assoluta potenza vitale e come emancipazione definitiva dall'ambito puramente materiale» (p. 88). Proprio questa persistente attenzione del *Kreis* nei confronti della temperie storico-sociale che fa da sfondo alla sua attività avrebbe dovuto indurre lo studioso, crediamo, a incardinare piú saldamente nello specifico contesto del declino della Repubblica di Weimar e dell'affermazione del nazismo le speculazioni di Kurt Hildebrandt sulla categoria di 'potenza' in Platone (pp. 221-231). Il procedimento prevalentemente sintagmatico al quale Lacchin si attiene nella ricostruzione delle posizioni dei membri del cenacolo (procedimento volto, intendiamo dire, a lumeggiare i nessi sistematici fra tali posizioni e l'estetica georgeana, piú che a metterne in rilievo l'autonomia) finisce in questo caso per escludere dal discorso analitico una sfera indispensabile a un retto e completo intendimento della prospettiva che un autore fortemente orientato in senso reazionario come Hildebrandt<sup>1</sup> adotta nella sua lettura

<sup>1</sup> Cfr. da ultimo S. BREUER, *Ästhetischer Fundamentalismus und Eugenik bei Kurt Hildebrandt*, in *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, a cura di B. Böschstein, J. Egyptien, B. Schefold e W. Graf Vitzthum, Berlin-New York 2005, pp. 291-309.

di Platone. Una riserva, questa, che non deve peraltro mettere in discussione l'alto profilo interpretativo e soprattutto la novità, rispetto allo stato della ricerca italiana su George, di questa solida monografia, protesa verso una ricostruzione completa delle costellazioni ideologiche e delle complesse stratificazioni mitografiche entro le quali tanto la lirica quanto il lavoro svolto dal poeta in qualità di *leader* spirituale di un gruppo di iniziati si muovono a un grado sempre estremamente elevato di consapevolezza circa la propria complessiva intenzione culturale.

MAURIZIO PIRRO

MANFRED BELLER, *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hrsg. von Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni, Göttingen, V&R unipress, 2006, S. 278, € 44,90.

*Eingebildete Nationalcharaktere* è l'omaggio che due colleghi dell'Ateneo di Bergamo, Elena Agazzi e Raul Calzoni, hanno voluto tributare, in occasione del suo settantesimo genetliaco, a Manfred Beller, studioso eminente presso la medesima Università. Si tratta di un volume, elegantemente edito da Vandenhoeck & Ruprecht di Göttingen, che raccoglie 16 saggi dell'illustre germanista, pubblicati su rivista in un arco di tempo che va dal 1982 al 2005, redatti in diverse lingue (italiano, tedesco, francese, inglese, spagnolo), e integrati dall'autore con aggiornamenti bibliografici e note critiche appositamente per questa edizione in tedesco (sarebbe auspicabile che ne venisse offerta anche una versione italiana). Accanto alla recentissima, fondamentale mappatura dei territori dell'imagologia (*Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam 2007), curata insieme con Joep Leerssen, questo volume testimonia da un lato la curiosità di Beller per il dibattito letterario, dall'altro il suo rilevante impegno nell'ambito del comparativismo: negli ultimi decenni egli ha interpretato esplicitamente lo spirito e il programma di una disciplina che ha rinnovato la prospettiva di ricerca, tesa com'è a un collegamento dei vari saperi che si organizza in sistema.

La sua esperienza in questo senso è paradigmatica. Dopo gli esordi come germanista 'puro', egli ha via via allargato il campo d'indagine approdando, con una naturalezza consequenziale, se si può dire così, alla comparatistica. L'impostazione tradizionale, infatti, che lo aveva visto concentrato, almeno fino agli anni Ottanta, quasi esclusivamente sulla parola letteraria (a questo proposito due titoli sono eloquenti: *Jupiter tonans: Studien zur Darstellung der Macht in der Poesie* [Heidelberg 1979] e *Le metamorfosi di Mignon: l'immigrazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi* [Napoli 1987]), è stata progressivamente superata. Ad essa si è venuta sostituendo la curiosità per la complessità del testo, visto come organismo di cui Beller non lascia nulla di insondato, di cui sa cogliere ogni singolo apporto, facendone un crocevia vivo e mosso di relazioni, allusioni, ma, soprattutto, di implicazioni. Se già nei suoi lavori dei primi anni Ottanta era evidente la consapevolezza che il testo è uno spazio virtuale di informazione, non solo letteraria e non sempre immediatamente evidente — una consapevolezza che è andata rafforzandosi a con-

tatto con la lezione dello strutturalismo prima e della semiologia poi praticati da Cesare Segre e Maria Corti, che sono stati suoi colleghi per quasi vent'anni all'Università di Pavia —, in *Eingebildete Nationalcharaktere* tale consapevolezza si afferma in tutta la sua necessità, tanto da diventare il motivo animatore della ricerca. La quale, ricca e piena di spunti, si è aperta alla sociologia, all'antropologia, all'etnografia, alla psicologia e alla fisiognomica, e ha scoperto nell'interdisciplinarietà, come si diceva, il piacere di significati nuovi e organicamente produttivi.

In questo metodo di lavoro, che si basa sul principio di un discorso plurimo, una rilevanza speciale ha il vissuto di Beller: in lui, infatti, *Deutsch-Italiener* renano che da quarant'anni vive e opera nel nostro Paese, l'approccio scientifico alle intersezioni interdisciplinari — e dunque alla reciprocità delle culture — non è frutto soltanto di teorizzazione, ma risulta corroborato dal suo sperimentare quotidianamente l'appartenenza a due mondi dei quali mutua vicendevolmente le prospettive.

Sbocco naturale di questa vocazione internazionale è stata l'attenzione privilegiata con cui ha indagato la letteratura di viaggio quale terreno ideale per interrogarsi su quel confronto interculturale che tanto lo tocca da vicino e per verificare di volta in volta le possibilità di un dialogo con l'Altro (termine, si badi bene, che, almeno in questo contesto, non ha implicazioni psicoanalitiche) o, viceversa, il rischio di un irrigidimento.

In particolare, ciò che *Eingebildete Nationalcharaktere* trasmette con immediatezza al lettore è che per l'A. studiare un'opera dalla prospettiva della *Reiseliteratur* significa dare voce a tutta la più profonda ricchezza comunicativa di un testo: significa, cioè, avventurarsi in un viaggio testuale che, se da un lato tiene conto delle caratteristiche formali ed estetiche della pagina, dall'altro ne mette in luce il sistema semiotico e le ideologie che molto spesso ne sottendono il messaggio. E si noterà anche che sono soprattutto i processi della comunicazione a interessare Beller: una comunicazione che si presenta, il più delle volte, come una progressiva costruzione dell'orizzonte d'attesa del lettore, e che si risolve molto spesso in una strategia 'manipolativa', come viene via via dimostrato nei saggi che costituiscono il volume *Eingebildete Nationalcharaktere*, il cui indice riportiamo qui per informazione del lettore: *Das Bild des Anderen und die nationalen Charakteristiken in der Literaturwissenschaft; Vorurteils- und Stereotypenforschung: Interferenzen zwischen Literaturwissenschaft und Sozialpsychologie; Die europäischen Nationalcharaktere im Urteil Goethes; Die Schweiz und die Schweizer in Goethes Prosa und Poesie; Das Erbe Goethes im Sizilien-Bild der deutschen Schriftsteller der Gegenwart; Typologia reciproca: Über die Erhellung des deutschen Nationalcharakters durch Reisen; Phisionomie und Charakter der Menschen und der Landschaft in Aurelio de' Giorgi Bertolas Tagebüchern und Reisebriefen vom Rhein (1787-1795); Die Familie Brentano – Vom Comer See zum Rhein: Migration, Assimilation und die Folgen; Nord und Süd in der literarischen Anthropologie der deutschen Romantik; Das Bild Italiens und der Nord-Süd-Topos in Thomas Manns literarischen und politischen Schriften; Geschichtserfahrung und Selbstbespiegelung im Deutschland-Bild der italienischen und im Italien-Bild der deutschen Gegenwartsliteratur; Formen der Wahrnehmung des Anderen auf der Suche nach sich selbst: Karl Eugen Gaß und Rolf Dieter Brinkmann in Italien; Amerikanische Charakteristiken für deutsche und für englische Leser: Schreibstrategien in C. Sidon's "Die Vereinigten Staaten von Nordamerika" (1827) und in "The United States of North America as They Are" (1828); La fascinación d Alejandra – oder was*

man aus Ernesto Sábato's Roman "Sobre Héroes y Tumbas" über den Nationalcharakter der Argentinier lernen kann; Johann Gottfried Herders Völkerbilder und die Tradition der Klimatheorie; Wer ist ein Barbar?

Come si vede, la struttura stessa del libro rimanda a quelli che sono gli snodi fondamentali di una comparatistica che si nutre, tra l'altro, di imagologia, di tipologia reciproca, di etero- e autostereotipi, e di concetti chiave quali quelli di immagine collettiva, di caratterizzazione nazionale, di etnocentrismo. Appare chiaro, insomma, che, nel complesso, il motivo ispiratore di questi 'momenti' dell'imagologia è la percezione della diversità: una dimensione colta e indagata in tutta la sua problematicità e, soprattutto, nelle sue manifestazioni meno ovvie, 'riflesse'. Il volume, infatti, dopo i primi articoli teorici che pongono le basi per un solido discorso imagologico (l'autore fissa i riferimenti bibliografici principali e dà un quadro esaustivo delle scuole di pensiero che operano in Europa), è ordinato secondo un criterio di progressiva caratterizzazione del diverso da sé. Un diverso da sé su cui sempre si concentra l'attenzione dei viaggiatori qui trattati, e che si configura, in una prima fase, come una nuova geografia dei luoghi, travasata di volta in volta sulla pagina con varia capacità rappresentativa (si pensi alle descrizioni goethiane del paesaggio alpino o di quello siciliano, ma anche alle descrizioni del paesaggio renano fatte da Aurelio de' Giorgi Bertola). Ma — ed è questa la seconda fase — Beller ha facile gioco nel decostruire la descrizione, oggettiva solo apparentemente, e a mostrare come essa sia il frutto di una *interpretazione* assolutamente soggettiva. Il meccanismo di costruzione dell'immagine dell'Altro è sempre il solito, eppure sempre diverso perché diversi sono i contesti, le società, le culture con le quali e nelle quali questo meccanismo si attiva. In fondo, questo è ciò che l'A. ci dice col suo libro: riuscire a leggere e a smascherare la *Einbildung* una volta non significa essere sicuri di riuscire a smascherarla definitivamente: bisognerà scaltrirsi di volta in volta secondo le varie culture. La mimesi deve operare anche sul lettore.

Beller coglie dunque in tutta la sua forza il portato psicologico della letteratura quale fonte di informazione suggestionale. Perciò in tutti i saggi che danno vita a questo volume — in quelli dedicati a Goethe, a Herder, a Sealsfield, a Thomas Mann — l'autore richiama il lettore sulla necessità di distinguere tra fatti oggettivi e immaginario poetico. Lo richiama, ad esempio, sulla necessità di riconoscere come Goethe abbia contribuito, anche involontariamente, alla fissazione di certe immagini stereotipe che dall'immaginario letterario sono passate nell'immaginario collettivo andando a depositarsi per secoli: è il caso di alcune descrizioni della Svizzera alpina, tutta Natura e gente semplice; o di un meridione di luce e solarità, un giardino delle Esperidi che verrà poi ripreso, secondo identici moduli descrittivi, da scrittori contemporanei quali Marie Luise Kaschnitz o Wolfgang Rohner-Radegast. E ci invita a rileggere un significativo *corpus* di passi con occhi nuovi e con qualche malizia in più, svelandoci la tendenza di molti di questi scrittori a sottoporre l'esperienza del reale a un processo di controllo. Il testo, allora, non si esaurisce più in se stesso, ma diventa un *medium* per proporre al lettore un'immagine 'supposta' (da qui *l'eingebildet* del titolo), in certi casi, addirittura, costruita intenzionalmente, attorno a generalizzazioni tipizzanti e a pericolose categorizzazioni che, sullo sfondo di una Storia in continuo mutamento, assumono sfumature di volta in volta nuove. Per tutte valga la ricostruzione fatta da Beller della disposizione psicologica di Goethe verso i francesi dopo gli avvenimenti di Jena, una disposizione sospesa tra pregiudizi e stereotipi attestati a più riprese nel *Faust*.

Gli esempi potrebbero continuare, visto che di essi *Eingebildete Nationalcharaktere* è particolarmente ricco. Ci fermiamo, però, qui, rimandando direttamente alla lettura del libro, il quale è, in ultima analisi, non solo un itinerario attraverso la letteratura di tre secoli, ma una esplorazione disincantata della storia delle mentalità: una storia complessa nel suo farsi e molto stratificata, influenzata da simpatie e da antipatie, ma anche dal bisogno di autocoscienza dei tedeschi, alla ricerca di una collocazione della propria identità culturale nel caleidoscopio delle nazioni.

Ancora una volta, dunque, il nostro grazie a Elena Agazzi e a Raul Calzoni che, raccogliendo questi saggi, hanno messo a disposizione del lettore molto materiale su cui riflettere. Il nostro augurio è che Beller possa continuare a stimolare la discussione in un campo in cui costituisce una indubbia autorità.

NICOLETTA DACREMA



The first part of the paper discusses the importance of the study of the history of the United States. It is argued that a knowledge of the past is essential for a full understanding of the present. The author then proceeds to discuss the various factors that have shaped the development of the United States, including the role of the Constitution, the influence of the Founding Fathers, and the impact of the Civil War. The author concludes by emphasizing the need for a continued study of the past in order to better understand the challenges of the future.

The second part of the paper discusses the importance of the study of the history of the United States. It is argued that a knowledge of the past is essential for a full understanding of the present. The author then proceeds to discuss the various factors that have shaped the development of the United States, including the role of the Constitution, the influence of the Founding Fathers, and the impact of the Civil War. The author concludes by emphasizing the need for a continued study of the past in order to better understand the challenges of the future.

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, € 15,50.
3. *Musil, nostro contemporaneo*, a cura di Paolo Chiarini, Roma 1986, pp. 315, € 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., € 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., € 72,30.

STUDI E RICERCHE

1. Gennaro Sasso, *L'illusione della dialettica. Profilo di Carlo Antoni*, Roma 1982, pp. 232, € 12,90.
2. Bianca Maria Bornmann, *Motivo e metafora nell'opera di Kafka*, prefazione di Paolo Chiarini, Roma 1985, pp. 198, € 12,40.
3. Piergiuseppe Scardigli, *Goti e Longobardi. Studi di filologia germanica*, Roma 1987, pp. 329, € 20,65.
4. *Caleidoscopio benjaminiano*, a cura di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, Roma 1987, pp. 421 con 8 ill., € 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, € 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., € 51,65.
7. *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Paolo Chiarini con la collaborazione di Bernhard Arnold Kruse, vol. III, Roma 2008, pp. VIII-584, € 51,65.
8. Francesca Tucci, *Le passioni allo specchio. "Mitleid" e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*, Roma 2005, pp. XVI-368, € 30,00.

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, € 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*).

## ITALIENISCHE STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SPRACHE

1. *Perspektiven Eins. Akten der 1. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien (Rom, 6.-7. Februar 2004)*, a cura di Claudio Di Meola, Antonie Hornung e Lorenza Rega, Roma 2005, pp. XIV-698, € 45,00.
2. Kasra Samii, *Eine kognitiv-linguistische Analyse sprachlicher Bilder in der Sportberichterstattung von deutschen Zeitungen. Kreativität und Routine im Umgang mit Metaphern*, Roma 2006, pp. X-214, € 20,00.
3. *Perspektiven Zwei. Akten der 2. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien (Rom, 9.-11. Februar 2006)*, a cura di Claudio Di Meola, Livio Gaeta, Antonie Hornung e Lorenza Rega, Roma 2007, pp. X-512, € 45,00.

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

*Il teatro nella Repubblica di Weimar*

a cura di Paolo Chiarini

(Atti, 2)

Il volume raccoglie i testi delle relazioni tenute in occasione del convegno italo-tedesco su "Il teatro nella Repubblica di Weimar" svoltosi a Roma dal 13 al 15 marzo 1978 nel quadro delle iniziative sulla cultura del quattordicennio weimariano promosse in quello stesso anno dall'Assessorato alla Cultura, dal "Teatro di Roma", dal "Goethe-Institut" e dall'Istituto Italiano di Studi Germanici.

*Akten zum gleichnamigen deutsch-italienischen Kongreß (Rom, 13.-15.3.1978) im Rahmen der vom Kulturassessorat, dem "Teatro di Roma", dem "Goethe-Institut" und dem Istituto Italiano di Studi Germanici getragenen Veranstaltungen zur Kultur der Weimarer Zeit.*

INDICE: I. IL SISTEMA TEATRALE. E. Buck, *Il teatro della Repubblica di Weimar alla luce del suo sviluppo politico* — M. Boetzkes, *L'ideologia del "teatro di cultura" e il sistema teatrale della Repubblica di Weimar*. II. PISCATOR E BRECHT. G. Rühle, *Piscator e il ruolo del regista nel teatro della Repubblica di Weimar* — L. Squarzina, *Considerazioni su Brecht e Weimar* — M. Castri, *Epicità piscatoriana ed epicità brechtiana* — P. Chiarini, *Piscator, Brecht (e Feuchtwanger)* — C. Cases, *Osservazioni sulla "Maßnahme" di Brecht*. III. IL TEATRO POLITICO. W. Fähnders, *L'organizzazione del teatro "Agit-prop" nella Repubblica di Weimar. Considerazioni storiche e sistematiche* — R. Weber, *"Vino nuovo in botti vecchie". Collettivi teatrali socialisti* — M. Fazio, *Teatro di agitazione e relativizzazione del dramma*. IV. I PARTITI DELLA SINISTRA E LO SPETTACOLO. G. Zanasi, *Teatro e politica culturale della KPD* — R. Ascarelli, *Per una pedagogia del teatro. Elementi di politica culturale della SPD: dalla "Volksbühne" agli "Sprechbühne"* — G. Spagnoletti, *Il Prometeo incatenato. Appunti sul cinema di parte operaia nella Repubblica di Weimar*. V. LA CRITICA TEATRALE E IL REPERTORIO. H. Mayer, *Momenti di critica teatrale: Alfred Kerr e Herbert Ihering* — U. Bavaj, *Sulle divagazioni teatrali di Kurt Tucholsky* — G. Erken, *Il repertorio degli "anni Venti": Horváth e il teatro contemporaneo* — F. Arzeni, *Realtà e illusione nel teatro popolare di Horváth* — V. Finzi Vita, *"Überm Strich — Unterm Strich": società e teatro nei primi anni della Repubblica alla luce della ricezione dei drammi tolleriani*.

Roma 1984, 378 pagine, € 15,50

\*\*\*

*Musil, nostro contemporaneo*

a cura di Paolo Chiarini

(Atti, 3)

Il volume raccoglie i testi delle relazioni lette e discusse al convegno su "Musil, nostro contemporaneo", organizzato dall'Istituto Italiano di Studi Germanici congiuntamente all'Istituto Austriaco di Cultura e svoltosi a Roma dal 26 al 28 novembre 1980. L'insieme dei contributi costituisce, per molti aspetti, un

significativo arricchimento dell'ormai sterminata letteratura critica sull'argomento, ruotando attorno ad alcuni temi centrali dell'opera di Musil affrontati attraverso una complessa molteplicità di 'voci' e posizioni.

*Sammelband zum gleichnamigen Kolloquium (Istituto Italiano di Studi Germanici - Österreichisches Kulturinstitut Rom, 26.-28.11. 1980). Die Beiträge, die von den verschiedensten Standpunkten aus an das Werk Musils herangehen, stellen eine wichtige Bereicherung der mittlerweile unübersehbar gewordenen Literatur zu diesem Autor dar.*

INDICE: INTRODUZIONE. W. Zetl, *Die Aktualität Musils in Italien*. — I. SULLA NOZIONE DI 'CONTEMPORANEITÀ': MUSIL E IL SUO/NOSTRO TEMPO. A. Frisé, *Der Zeitgenosse Robert Musil* — F. Aspetsberger, *Anderer Zustand. Für-In: Musil und einige seiner österreichischen Zeitgenossen* — P. Kruntorad, *Musil und die Folgen in der österreichischen Literatur* — D. Zeemann, *Die Nachbarschaft Musils* — E. Castex, *Die Bedeutung der Wiener Forschungsarbeit am Musil-Nachlaß für Literaturwissenschaft und Edition*. II. TRACCIATI LETTERARI. C. David, *Drei Frauen. Entzauberung und echter Zauber* — D. Goltschnigg, *Die Rolle des geisteskranken Verbrechers in Robert Musils Erzählung "Die Vollendung der Liebe" und im "Mann ohne Eigenschaften"* — J. Drumbl, *Ein Mann ohne Eigenschaften* — C. Sonino, *L'uomo senza qualità. Storia di un romanzo incompiuto*. III. TRA FILOSOFIA E IDEOLOGIA: ALCUNE INTERSEZIONI. F. Masini, *Robert Musil ovvero l'ironia della ragione* — C. Monti, *Musil e le parole sospese fra due mondi* — L. Mannarini, *Il saggio come forma e come utopia in Robert Musil* — A. Gargani, *Musil e Wittgenstein: analisi della civiltà e illuminazioni intellettuali* — A. Venturelli, *Il mondo come laboratorio. Musil e la psicologia della 'Gestalt' di Wolfgang Köhler* — K. Corino, *Ein konservativer Anarchist. Robert Musil und der Sozialismus* — G. Somavilla, *Musil religioso* — U. Baur, *Sport und subjektive Bewegungserfahrung bei Musil*.

Roma 1986, 315 pagine, € 19,65

\* \* \*

### *Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune*

a cura di Paolo Chiarini e Herbert Zeman

2 voll. (Atti, 4-5)

I due volumi raccolgono i testi delle relazioni lette e discusse in occasione del convegno italo-austriaco su "Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune" svoltosi a Melk/Schallaburg e a Vienna dal 10 al 14 maggio 1986 (prima parte) e successivamente a Roma dal 9 al 14 novembre 1986 (seconda parte). Le relazioni risultano integrate da una serie di contributi 'commissionati' in una fase successiva per allargare ulteriormente il quadro tematico e vanno dall'epoca di Enea Silvio Piccolomini e l'umanesimo austriaco fino alle soglie del primo conflitto mondiale.

*Aktenbände zum italienisch-österreichischen Colloquium "Österreich-Italien: Auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit", das vom 10.-14. Mai 1986 in*

Melk/Schallaburg und Wien (erster Teil) und dann vom 9.-14. November in Rom stattfand (zweiter Teil). Die Referate wurden — um die Thematik auszubauen — durch eine ganze Reihe von weiteren Beiträgen ergänzt und reichen vom humanistisch geprägten Zeitalter Enea Silvio Piccolominis und Maximilians I. bis zum Vorabend des I. Weltkrieges.

## Vol. I (1450-1796)

(Atti, 4)

INDICE: *Premessa* — I (1450-1683): Hermann Wiesflecker, *Die habsburgischen Staaten und Italien am Beginn der Neuzeit (1500-1700)* — Franz Pototschnig, *Österreich und der Vatikan* — Jan Paul Niederkorn, *Reichsitalien und der Kaiserhof im Zeitalter der Hegemonie Spaniens 1559-1659* — Werner M. Bauer, *Enea Silvio Piccolomini und die literarische Bildung der österreichischen Länder* — Hermann Fillitz, *Der Einfluß der italienischen Renaissance auf Österreich* — Johann Rainer, *Türkennot und Glaubensstreit* — Erika Kanduth, *Das Herrscherlob des italienischen Hofdichters in Wien* — Walter Salmen, *„Alla tedesca“ oder „welsch“ tanzen.* — II (1683-1790/1796): Karl Vocelka, *Das Ringen um Positionen in Italien. Die Habsburgermonarchie und die italienischen Staaten 1683 bis 1790/1796* — Herbert Zeman, *Barock-Kultur am Kaiserhof zu Wien (1668-1723) und italienischer Kultureinfluß. Versuch einer kulturgeschichtlichen Skizze* — Richard Bösel, *Wiener „Seicento“-Architektur von Ferdinand II. bis Leopold I.* — Heimo Cerny, *Der Einfluß der italienischen Sprache und Literatur auf die niederösterreichische Adelskultur im 17. Jahrhundert* — Ernst Kubitschek, *Tirols Musikleben im 17. Jahrhundert. Eine kurze Übersicht* — Lucio Villari, *Napoli austriaca 1707-1734* — Mario Agrimi, *Filosofia e politica tra Napoli e Vienna nel primo Settecento* — Elisabeth Garms-Cornides, *Die Toskana zwischen Rom und Wien* — Carlo Capra, *Milano e Vienna nel Settecento: la società lombarda e le riforme* — Massimiliano Pavan, *Rapporti tra Italia e Vienna nel campo delle collezioni archeologiche e artistiche nella seconda metà del Settecento* — Elena Sala Di Felice, *Zeno, Metastasio e il teatro di corte* — Giovanna Gronda, *La commedia di corte nei libretti viennesi di Pietro Pariati* — Pierluigi Petrobelli, *Mozart e la cultura italiana* — Werner M. Bauer, *Lodovico Antonio Muratori und die Literatur des Josephinismus* — *Indice dei nomi* — *Illustrazioni del contributo di Walter Salmen* — *Illustrazioni del contributo di Heimo Cerny.*

Roma 1995, XVI-656 pagine con 24 tavole fuoritesto, € 72,30

«Un très remarquable volume, dû à une collaboration efficace et de très haut niveau scientifique entre germanistes autrichiens et italiens. Il comble une évidente lacune et se situe dans une perspective, indispensable, d'élargissement de notre discipline» (J.-M. Valentin, «Etudes Germaniques», 1998, n. 4).

## Vol. II (1796-1914)

(Atti, 5)

INDICE: I (1796-1848): Carlo Ghisalberti, *Italia e Austria tra le rivoluzioni del 1789 e del 1848* — Giorgio Negrelli, *Ordine e progresso nell'età della Restaurazione: richiami ideologici e modelli politici* — Maria Rosa Di Simone, *La cultura pubblicistica in Austria e la sua influenza sull'Italia. Dall'Antico Regime alla Restaurazione* — Francesca Sofia, *Regione e regionalismo in Lombardia tra le due rivoluzioni* — Alvise Zorzi, *Venezia au-*

striaca 1798-1866 — Marco Meriggi, *La nobiltà lombardo-veneta e l'Austria* — William Spaggiari, *Il ritorno di Astrea. Tradizione encomiastica e letteratura del consenso nella Milano della Restaurazione* — Ingeborg Schemper-Sparholz, *Bemerkungen zu Antonio Canova und Österreich* — Teresa Reichenberger, *Italienische Opernstagioni im Wiener Vormärz* — Michael Krapf, *Das Italienerlebnis im Biedermeier. Zum Werk von Ferdinand Georg Waldmüller* — Aurora Scotti Tosini, *Architettura e urbanistica tra Milano e Trieste sotto il dominio austriaco nella prima metà dell'Ottocento* — Anita Piemonti, *Cultura italiana e cultura austriaca nell'epoca della Restaurazione* — II (1848-1914): Angelo Ara, *Austria e Italia dalla rivoluzione del 1848 alla Prima guerra mondiale* — Guido Pescosolido, *L'economia italiana dal 1861 al 1914 e i suoi rapporti con l'economia austriaca* — Silvio Furlani, *L'immagine dell'Austria in Italia dal 1848 alla Prima guerra mondiale* — Christoph Ludwig, *Das Bild des Italieners in der österreichischen Literatur: 1848 bis 1918* — Rosita Tordi, *Di Carlo Michelstaedter e Georg Trakl* — Maria Marchetti, «Fenster in den erweiterten Weltraum des Daseins». *Architetti italiani volgono lo sguardo verso l'Austria di fine secolo* — Paolo Chiarini, *Primo ingresso del 'mito absburgico' in Italia. Con una 'giunta alla derrata'* — Andrea János, *Theaterraufführungen österreichischer Schriftsteller in Rom 1900-1933* — III (Temi generali): Fritz Schwind, *Österreich-Italien. Das Recht: ein Verbindungsglied?* — Alfred Sammer, *Das Romstipendium der Akademie der bildenden Künste in Wien. Seine historische Entwicklung in der ältesten Kunsthochschule Mitteleuropas* — Liselotte Popelka, *Italienische Offiziere im österreichischen Heer* — Maria Hornung, *Österreichisch-italienische Sprach- und Kulturbeziehungen in Nordostoberitalien. Ein Blick in die bäuerliche Lebenswelt* — Maria Hornung, *Italienische Lehnwörter im Wienerischen* — Anhang: Gottfried Mraz, *Österreich und Italien im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung* — *Indice dei nomi.*

Roma 2003, VIII-588 pagine con 48 tavole fuoritestò, € 72,30

\* \* \*

GENNARO SASSO

*L'illusione della dialettica. Profilo di Carlo Antoni*

(Studi e ricerche, 1)

Il libro rappresenta un'appassionata ricognizione critica dell'opera del grande studioso dello storicismo tedesco, ma vuole anche essere un omaggio alla memoria di un insigne collaboratore dell'Istituto.

*Engagierte und kritische Auseinandersetzung mit dem Werk des italienischen Geschichtsphilosophen Carlo Antoni, gleichzeitig eine Huldigung an einen großen Mitarbeiter des Instituts.*

INDICE: I. Fra storicismo e antistoricismo. I primi scritti. II. Storicismo tedesco e lotta contro la ragione. III. Un intermezzo storiografico: la storia d'Italia e il nazismo come cultura. IV. I primi studi hegeliani. V. La teoria del giudizio e la questione delle categorie. VI. Verso la restaurazione del diritto di natura. VII. Diritto di natura e vitalità. VIII. Conclusione.

Roma 1982, 232 pagine, € 12,90

\* \* \*

BIANCA MARIA BORNMANN

*Motivo e metafora nell'opera di Kafka*

prefazione di Paolo Chiarini

(Studi e ricerche, 2)

Il saggio di B.M. Bornmann si propone di analizzare un aspetto particolare e insieme centrale dell'opera kafkiana: quello dell'analogia di motivi e persino di termini tra riflessione teorica sulla propria attività o 'vocazione' di scrittore — affidata in massima parte, e non per caso, a brani di diario e alle lettere — e situazione romanzesca. L'autrice individua il nesso di questa corrispondenza nell'impossibilità, per Kafka, di «innestarsi su una tradizione» e quindi di stabilire delle distanze tra opera e riflessione.

*Die Autorin untersucht einen besonderen und gleichzeitig zentralen Aspekt im Werke Kafkas: die Analogie zwischen Romansituation und dichterischer Selbstreflexion, die sich zum Großteil, und kaum zufällig, in den Tagebüchern und Briefen findet. Die Verbindung zwischen beiden sieht die Autorin in der für Kafka bestehenden Unmöglichkeit, «sich auf eine Tradition zu stützen» (Bornmann), und somit eine Distanz zwischen Produktionsprozeß und Selbstreflexion herzustellen.*

INDICE: Prefazione di Paolo Chiarini — I. Il processo letterario. EXCURSUS I: Osservazioni sulla retorica letteraria. II. Il motivo dell'assunzione e del rifiuto. III. Petizioni. IV. "Talent für 'Flickarbeit'". EXCURSUS II: Iterazioni. V. Difficoltà di respiro.

Roma 1985, 198 pagine, € 12,40

\* \* \*

PIERGIUSEPPE SCARDIGLI

*Goti e Longobardi. Studi di filologia germanica*

(Studi e ricerche, 3)

Il volume comprende undici saggi di diversa ampiezza, scritti tra il 1965 e il 1980. A una introduzione sulle origini germaniche seguono due sezioni dedicate, rispettivamente, ai Goti e ai Longobardi. Nella prima si analizzano la letteratura e la conversione al Cristianesimo dei Goti, si riferisce del ritrovamento di un foglio del "Codex Argenteus" di Spira e si accenna alle difficoltà e ai rischi di ogni ricostruzione filologica. La sezione *Longobardi* si compone di una breve panoramica sulla "Langobardenforschung", di considerazioni su lingua, cultura, diritto, e infine di due saggi a metà tra analisi linguistica e critica del testo.

*Elf Beiträge unterschiedlichen Umfangs, entstanden zwischen 1965 und 1980. Auf eine allgemeine Einführung zum Germanenproblem folgen zwei den Themenkreisen "Goten" bzw. "Langobarden" gewidmete Abschnitte. Im ersten sind die Literatur der Goten und ihre Konversion zum Christentum Gegenstand der Untersuchung (der Aufsatz "Unum redivivum folium", der die Wiederauffindung eines Blattes aus dem "Codex Argenteus" in Speyer behandelt, ist auf deutsch publiziert).*



*Im zweiten wird kurz der Stand der Langobardenforschung referiert; es folgen Überlegungen zu Sprache, Kultur und Recht; zwei Beiträge, die sich an der Grenze zwischen Textkritik und Sprachanalyse bewegen, runden den Abschnitt ab.*

INDICE: Introduzione. I Germani come problema storico. I. GOTI. 1. Letteratura gotica — 2. La conversione dei Goti al Cristianesimo — 3. Unum redivivum folium — 4. Un esperimento filologico. II. LONGOBARDI. 1. Stand und Aufgaben der Langobardenforschung — 2. Appunti longobardi — 3. Hildebrandslied, 37 — 4. All'origine dei longobardismi in italiano — 5. Fornaccar o fonsacar? — 6. Parole longobarde per l'ecdotica dell'editto di Rotari.

Roma 1987, 329 pagine, € 20,65

«Sono saggi tuttora attuali, che la vasta preparazione dell'autore [...] trasforma in veri trattati sulle due popolazioni che maggiormente hanno influito sul medioevo italiano» (Laura Mancinelli, «L'indice dei libri del mese», maggio 1988).

\* \* \*

### *Caleidoscopio benjaminiano*

a cura di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni

(Studi e ricerche, 4)

Raccolta di saggi in cui la vita e l'opera di Walter Benjamin vengono analizzate dalle più diverse angolazioni critiche, il libro aspira a porsi al di là delle contrapposizioni che hanno caratterizzato la "Benjamin-Forschung" offrendo un panorama il più variegato possibile degli ultimi quindici anni di ricerca su questo autore.

*Ziel dieses Sammelbandes zu Leben und Werk Walter Benjamins war es, sich jenseits der Kontraste, welche die Benjamin-Forschung häufig charakterisiert haben, von den verschiedensten Ansätzen her diesem Autor zu nähern. Das Resultat ist ein breitgefächertes Spektrum an Beiträgen, das in der Benjamin-Literatur der letzten fünfzehn Jahre seinesgleichen sucht.*

INDICE: INTRODUZIONE. E. Rutigliano e G. Schiavoni, *Walter Benjamin o della difficoltà a sopravvivere*. I. BIOGRAFICA. E. Rutigliano e G. Schiavoni, *Una lettera di Walter Benjamin per il compleanno del fratello Georg* — J. Fernandez, *La lettera rubata. Il manoscritto perduto di Walter Benjamin*. II. LA RECEZIONE SCOMODA. W. Fuld, *In margine ad alcune polemiche sulla mia biografia di Walter Benjamin* — C. Cases, *Fare arrivare il Messia* — E. Rutigliano, *Tre note sulla contemporaneità di Walter Benjamin* — H. Brenner, *L'opera benjaminiana e il suo 'procuratore' Theodor W. Adorno* — G. Hartung, *Note sull'edizione critica delle "Schriften" benjaminiane* — R. Heise, *Il "Baudelaire" di Walter Benjamin*. III. ROVINE DI UN'UTOPIA. E. Fachinelli, *Benjamin, o la speranza disperata* — U. Gandini, *Benjamin e la radio* — G. Pasqualotto, *Benjamin oltre l'autore come produttore* — H. Nagel, *Benjamin, i 'mass-media' e il problema della legittimazione (Colloquio con la redazione di «alternative»)*. IV. LETTURE. F. Jesi, *Il testo come versione interlineare del commento* — G. Schiavoni, *Benjamin l'errabondo* — H. Mayer, *Benjamin e Kafka. Storia di una costellazione* — I. Wohlfahrt, *"Sempre radicale, coerente mai..." Rilettura del "Frammento teologico-politico"* — F. Desideri, *Del 'teologico' nelle "Tesi sul concetto della storia"* — C. Buci-Glucksmann, *Walter Benjamin e l'utopia*

del femminile. *Arianna e il labirinto* — P. Missac, *Dispositio dialectico-benjaminiana* — R. Bodei, *L'esperienza e le forme. La Parigi di Walter Benjamin e di Siegfried Kracauer*.

Roma 1987, 421 pagine con 8 illustrazioni, € 25,80

«Il libro piú utile pubblicato in Italia sull'argomento...» (Cesare Cases, «L'indice dei libri del mese», ottobre 1987).

\* \* \*

*Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*

a cura di Paolo Chiarini

con la collaborazione di Bernhard Arnold Kruse

3 voll. (Studi e ricerche, 5-7)

I contributi raccolti nella presente miscellanea per un verso ripercorrono i segni originali lasciati da Ferruccio Masini in campi che vanno dalla critica letteraria alla filosofia, dalla poesia alla pittura al teatro, e per l'altro affrontano temi piú specificamente germanistici nell'arco di secoli che dalla Riforma giunge sino al tardo Novecento. Scritti da studiosi italiani e stranieri di grande prestigio, essi testimoniano il forte legame che unisce le ricerche di Ferruccio Masini alla cultura europea.

*Die in dieser Festschrift versammelten Beiträge folgen einerseits den Wegen, die Ferruccio Masini in unterschiedlichen Gebieten — von der Literatur zur Philosophie, von der Lyrik zur Malerei und zum Theater — eingeschlagen hat. Andererseits untersuchen sie spezifische Themen der deutschen Literatur von der Reform bis zum späten XX. Jahrhundert. Die Beiträge, die hochkaretige Forscher geliefert haben, bezeugen die starke Bindung zwischen Ferruccio Masini und der europäischen Kultur.*

Vol. I

(Studi e ricerche, 5)

INDICE: Paolo Chiarini, *Per Ferruccio Masini*. — I: Sergio Moravia, *Ferruccio Masini: la filosofia e il suo altro* — Claudio Magris, *Ricordo di Ferruccio Masini* — Silvio Ramat, *Testimonianza su Ferruccio Masini poeta* — Stefano Lanuzza, *Prime note sull'opera in versi di Ferruccio Masini* — Stefano Lanuzza, *Ut pictura poesis* — Alessandro Bosi, *Lo scrittore è la scimmia dell'uomo* — Giulio Raio, *Allegoria e nihil. Sul problema del linguaggio del nichilismo* — Fabrizio Desideri, *Sulla "via eccentrica" di Ferruccio Masini*. — II: Alberto Caracciolo, *Il trascendentale religioso* — Ubaldo Fadini, *Il divenire dell'uomo come esperienza della contingenza* — Anna Chiarloni, *Per una riflessione sulla fortuna europea della letteratura mistica francese* — Hans Dieter Zimmermann, *Genie und Dandy. Über die Vermischung theologischer und ästhetischer Kategorien* — Bruno Hillebrand, *Nietzsche, Bann und der Postmodernismus. Perspektivismus und Relativismus in heutiger Sicht* — Franco Rella, *Benjamin: la fragilità, la bellezza delle cose* — Mauro Ponzi, *La "via eccentrica" di Walter Benjamin* — Aldo Giorgio Gargani, *L'analisi del linguaggio nella cultura austriaca* — Hans Schumacher, *Sherlock Holmes und der Höhlenhund. Mythologie der Detektivgeschichte*. - III: Luigi Quattrocchi, *Note sull'uso di "Freiheit", "Willkür", "freier Wille" in Lutero* — Anna Maria Carpi, *La brama di vedere il mondo. Sul Simplizius Simplizissimus di H.J.Ch. Grimmselshausen* — Simonetta Sanna,

Da Miss Sara Sampson a Emilia Galotti: le forme del mito di Medea nel teatro di Lessing — Hans Joachim Schrimpf, *Von der Allegorie zum Symbol. Karl Philipp Moritzens Winckelmann-Kritik* — Giuliano Baioni, *Nichilismo ed erotismo metropolitano* — Bianca Cetti Marinoni, «*Das ist die Welt*». Spunti allegorici e prospettiva utopica nel primo Faust — Johann Drumbl, *Suleika spricht*. — *Indice dei nomi*.

Roma 1998, X-470 pagine, € 51,65

Vol. II

(Studi e ricerche, 6)

INDICE: Avvertenza — Nicolao Merker, *La cultura della "rivoluzione mancata": un capitolo di storia tedesca (1789-1799)* — Michele Cometa, *La metaforica della "rivoluzione" nel primo Romanticismo* — Maria Enrica D'Agostini, *Friedrich Schlegel e l'avanguardia della mitologia moderna* — Fabrizio Cambi, *Realtà e umorismo nella Vorschule der Ästhetik di Jean Paul* — Italo Michele Battafarano, *Elogio dell'otium e rifiuto del lavoro nel Taugenichts di Eichendorff* — Vanda Perretta, *Pas de deux* — Luciano Zagari, *Ritorno all'archetipo? Le 'favole antiche' nella poesia di Hölderlin, nel Faust, nelle Grazie e nel Leopardi* — Antonio Prete, *Per l'esegesi di un canto leopardiano: La sera del dì di festa* — Francesco Delbono, *L'Europa di Novalis nell'Italia del 1942 e Benedetto Croce* — Enrico De Angelis, *Il mito di Faust dopo Goethe* — Mario Specchio, *La malinconia di Danton* — Fausto Cercignani, *Georg Büchner: empatia e prospettivismo* — Alberto Destro, *Il Woyzeck di Büchner o della contemporaneità* — Paul Gerhard Klusmann, *Lyrische Maschinenbilder und Medizinerträume in Gedichten von Justinus Kerner* — Luigi Forte, *Richard Wagner, un mito letterario* — Ingrid Hennemann Barale, *Addizione di stati di sublimità. Considerazioni sul linguaggio dello Zarathustra* — Vivetta Vivarelli, *Pienezza della sera* — Anna Lucia Giavotto Künkler, *La coappartenenza di morte e vita nelle figure rilkeane della morte: fenomenologia della mortalità e mistero* — Jörg-Ulrich Fechner, *"der alte meister und mein sehr früher verehrter lehrer - der mönch von Fiesole". Überlegungen zu Stefan Georges Sonett "Ein Angelico"* — Bianca Maria Bornmann, *Il Signore dell'Isola* — Maria Fancelli, *"In magnis voluisse sat est". Su Fiorenza di Thomas Mann* — Lea Ritter Santini, *Crocifissioni. Uno scrittore e il suo quadro* — Arturo Mazzarella, *"Del bisogno metafisico". Schopenhauer: una 'fonte' per D'Annunzio* — Giovanni Chiarini, *«Wenn ich nicht an den Kampf der Geister glaubte, dann müßte ich an Deutschland verzweifeln»*. La lotta politica di Oskar Panizza in difesa dell'humanitas borghese — Teodoro Scamardi, *Dalla provincia alla metropoli e ritorno: un modello di regressione. La grande città nei Prosastücke di Robert Walser* — Giorgio Manacorda, *Il canto di Ulisse* — Uta Treder, *Kafka e la Kabbalah* — Ida Porena, *I cavalli di Ade. Una lettura del Landarzt* — *Indice dei nomi*.

Roma 2003, VIII-604 pagine con 1 tavola fuoritesto, € 51,65

Vol. III

(Studi e ricerche, 7)

INDICE: Avvertenza — Claudia Monti, *Espressionismo e astrazione. L'arte come salvezza delle cose* — Sara Barni, *Verso l'altra parte restando sulla soglia. Per una interpretazione del romanzo di Alfred Kubin* — Franco Buono, *Trapassato futuro. Ferdinand Hardekopf tra decadenza e avanguardia* — Giusi Zanasi, *"L'estraneo e la felicità". Appunti su Otto Gross e l'avanguardia* — Aldo Venturelli, *La storia come possibilità: Musil, Rathenau, Kessler* — Giovanni Scimonello, *Alfred Döblin: chi era costui? Crisi di Weimar e socialismo etico* — Lionel Richard, *L'œuvre de Joseph Roth et son accueil critique en France dans l'entre-deux-guerres* — Elena Giobbio Crea, *Heinrich Mann: "Idealpolitiker" o "Real-*

*politiker*? Una dicotomia apparente — Laura Mancinelli, *Hans Arp e il dramma della parola* — Marino Freschi, *Le ragioni dell'Austria. La ricezione della letteratura tedesca in Italia* — Flavia Arzeni, *Il destino di Benn nel mondo anglosassone* — Klaus-Michael Bogdal, *Männer ohne Eigenschaften. Identitätskonstruktion durch Abwehr von Alterität* — Anna Maria dell'Agli, *Non solo ideologia della guerra, l'Italia nella narrativa tedesca del dopoguerra* — Giuli Liebmann Parrinello, *L'immagine dell'Italia nella narrativa tedesca degli anni Settanta e Ottanta: fine di un mito?* — Laura Terreni, *Progetto per una ricerca sui neologismi di Paul Celan* — Italo Alighiero Chiusano, *Peter Handke: la violenza sottile del linguaggio* — Lia Secci, *Falsche Bewegung di Peter Handke: un Wilhelm Meister 'neoromantico'* — Giuseppe Dolei, *La crisi del modello ideologico e la narrativa degli anni Settanta* — Antonio Pasinato, *Heinar Kipphardt e il "Superamento del passato"* — Antonella Gargano, *Fritz Rudolf Fries: il labirinto e l'apocrifo* — Bernhard Arnold Kruse, *"Auf den Schmerz eine Architektur gründen". Zu Thomas Bernhards Roman Frost* — Bernhard Arnold Kruse, *Bibliografia delle opere e degli scritti di Ferruccio Masini* — *Indice dei nomi.*

Roma 2008, VIII-584 pagine, € 51,65

\* \* \*

FRANCESCA TUCCI

*Le passioni allo specchio.*

*"Mitleid" e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*

(Studi e ricerche, 8)

Il volume si pone come obiettivo una ricostruzione ad ampio raggio del concetto di compassione in Lessing e del ruolo svolto da questo principio essenziale dell'estetica lessinghiana nell'ambito della produzione drammatica dell'autore. Lo studio prende le mosse da un'indagine sulle 'fonti' filosofiche (Hutcheson e Rousseau, per citare soltanto qualche nome) e prosegue con l'analisi di alcune opere teatrali di Lessing dal punto di vista del loro effetto estetico. Un capitolo conclusivo è poi dedicato alla ricezione di Lessing nel giovane Schiller, e alla sua esegesi del binomio aristotelico-lessinghiano di *èleos* e *phóbos*.

*Die Autorin zielt auf eine möglichst breite Darstellung des Mitleid-Begriffs bei Lessing ab, und untersucht die Art und Weise, wie sich dieses Grundelement der Ästhetik Lessings in seinen theatralischen Werken niederschlägt. Nach einer Analyse der philosophischen 'Quellen', die Lessings Mitleidsauffassung beeinflussen (es seien, um ein Beispiel unter vielen heranzuziehen, Hutcheson und Rousseau genannt), werden einige Dramen Lessings aus wirkungsästhetischer Perspektive betrachtet. Ein Schlußkapitel beschäftigt sich mit der Rezeption Lessings beim jungen Schiller und dessen kritischer Aneignung der Begriffe *èleos* und *phóbos*, so wie sich diese bei Aristoteles und Lessing herauskristallisiert hatten.*

INDICE: I. "Mitleid" e teoria del tragico nei primi scritti lessinghiani. II. "Pitié" e "Mitleid": due concezioni a confronto. III. Lessing e i moralisti inglesi. Un'ipotesi di lettura. IV. La costruzione del carattere tragico nella teoria drammatica di Lessing. V. La fruizione estetica in Lessing tra conoscenza e sentimento. VI. *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* Bibliografia.

Roma 2005, XVI-368 pagine, € 30,00

AUGUSTO SCAFFIDI ABBATE

*Introduzione allo studio dell'antico tedesco  
e dei suoi documenti letterari*

edizione elaborata da Elda Morlicchio

prefazione di Federico Albano Leoni

(Strumenti per lo studio delle lingue e letterature germaniche, 1)

Questa nuova grammatica storico-sistematica fornisce gli strumenti essenziali per la lettura e l'interpretazione dei principali testi in antico-alto-tedesco e in antico sassone. Il volume è corredato da un'ampia antologia, da un glossario e da un aggiornatissimo apparato bibliografico.

*Diese neue historisch-systematische Grammatik bietet das nötige Instrumentarium zu Lektüre und Interpretation der wichtigsten althochdeutschen und altsächsischen Texte. Der Band enthält darüberhinaus eine umfangreiche Anthologie, ein Glossar und eine auf den neuesten Stand gebrachte Bibliographie.*

INDICE: PARTE PRIMA. Cenni Grammaticali. I. Lineamenti di fonetica dell'antico tedesco. II. Elementi di morfologia dell'antico tedesco. III. Lineamenti di sintassi dell'antico tedesco. PARTE SECONDA. Documenti letterari dell'antico-alto-tedesco e dell'antico sassone. I. Opere di glossatori. II. Canto eroico, canto popolare cristiano, canto storico. III. Opere di carattere liturgico e catechetico. IV. Opere di carattere biblico. V. Formule magiche. VI. Documenti di carattere giuridico. VII. Opere riguardanti la cultura antica. VIII. Opere in antico sassone. Glossario.

Roma 1989, 334 pagine, € 18,10

«Grammatik, Anthologie und nicht zuletzt das von der Bearbeiterin mit großer Sorgfalt erstellte textbezogene Glossar [...] machen die *Einführung* zu einem wichtigen Hilfsmittel für den akademischen Unterricht in Italien» (Claudia Händl, «Germanistik», 1990, n. 2).

\* \* \*

*Perspektiven Eins.*

*Akten der 1. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien  
(Rom, 6.-7. Februar 2004)*

a cura di Claudio Di Meola, Antonie Hornung e Lorenza Rega

(Italienische Studien zur deutschen Sprache, 1)

Il volume raccoglie 42 contributi presentati in occasione del primo convegno "Linguistica tedesca in Italia" (Roma, 6-7 febbraio 2004). Il convegno — organizzato dall'Università di Roma "La Sapienza", dall'Istituto Italiano di Studi Germanici e dalla Casa di Goethe in veste di rappresentante della "Gesellschaft für Deutsche Sprache" — è stato non solo luogo di incontro dei germanisti italiani,

ma anche occasione di scambio con numerosi ospiti provenienti dai paesi di lingua tedesca.

*Der Band stellt 42 Vorträge zusammen, die auf der ersten Tagung "Deutsche Sprachwissenschaft in Italien" (Rom, 6.-7. Februar 2004) gehalten wurden. Die Tagung — veranstaltet von der Universität Rom "La Sapienza", dem Istituto Italiano di Studi Germanici und der Casa di Goethe als dem Zweigverein Rom der "Gesellschaft für Deutsche Sprache" — war nicht nur Treffpunkt der italienischen germanistischen Linguisten, sondern auch Ort des Austausches mit zahlreichen Gästen aus den deutschsprachigen Ländern.*

INDICE: I. LINGUISTISCHE GERMANISTIK IN ITALIEN: H. Sitta, *Überlegungen zur Konstitution einer germanistischen Linguistik in Italien* — E. Neuland, *Germanistische Sprachwissenschaft in Italien* — R. Hoberg, *Deutsche und europäische Sprachenpolitik* — A. Hornung, *Über die Bedeutung des forschenden Lernens im Studium der deutschen Sprache an ausländischen Universitäten.*

II. ASPEKTE DER DEUTSCHEN SPRACHE UND IHRE DIDAKTISIERUNG:

1. PHONOLOGIE UND MORPHOLOGIE: F. Missaglia, *Phonetische Prototypen und Zweitspracherwerb* — B. Alber, F. Lanthaler, *Der Silbenonset in den Tiroler Dialekten* — M. Hepp, *Fremdsprachendidaktische Aspekte der gegenwartsdeutschen Wortbildung* — P. Taino, *Fugenelemente in der deutschen Wirtschaftssprache* — D. Bremer, *Wortbildung und literarische Onomastik.* 2. SYNTAX: H. Vater, *Modalverben und Grammatikalisierung* — L. Gaeta, *Ersatzinfinitiv im Deutschen* — G. Bongo, *Zum problematischen Status der Funktionsverbgefüge* — M. Rieger, *Ausgewählte be-, er- und ver-Verben und ihre Wiedergabe im Italienischen* — M. Nied Curcio, *Verbale Polysemie und ihre Schwierigkeiten im DaF-Erwerb* — N. Gagliardi, *Zum Kasuserwerb durch italienischsprachige Deutschlernende* — E. Bellavia, *Das Lernproblem "trennbare und nicht trennbare Verben"* — C. Di Meola, *Entwicklungstendenzen im deutschen Präpositionalsystem* — F. Ortu, *Polyfunktionalität einiger Präpositionaladverbien.* 3. LEXIKON UND TEXT: E. Moneta Mazza, *Deutsch für Italiener: die Erkennung gemeinsamer lexikalischer Einheiten* — C. Ehrhardt, *Phraseologismen und ihre Modifikation in deutschen HipHop-Texten* — M. Foschi Albert, *Vorüberlegungen zu einer interkulturellen Fachstilistik* — D. Mazza, *Zur Sprache im Drama des Expressionismus.* 4. SPRACHVARIATION: S. Rabanus, *Sprachkartographie des Deutschen* — E. Lima, *Kleine Rechtschreibreform - was nun?* — S. Lippert, *Die Methode "one person - one language" und ihre Grenzen.*

III. UNTERRICHTSGESTALTUNG UND -MATERIALIEN: 1. UNTERRICHTSGESTALTUNG: O. Putzer, *Grammatik im Spracherwerb* — I. Jammernegg, *DaF online* — I. Cennamo, *Sprachaustausch deutschsprachiger und italienischsprachiger StudentInnen im Grenzgebiet Trentino-Südtirol-Nordtirol* — Ch. Arendt, *Lernerseitige Übungsprozesse und Strategien beim Lösen fremdsprachlicher Lernaufgaben* — B. Baumann, *Aspekte interkulturellen Lernens und Lehrens* — U. Reeg, *Sprachdidaktische Überlegungen zu Texten von Yoko Tawada* — M. Reinhardt, *Plädoyer für mehr Theaterarbeit im Fremdsprachenunterricht* — J. Senf, *Die Angst beim Sprachenlernen: empirische Ergebnisse zum binzugefügten Fehler* — A. Nardi, *Kognition, Emotion, Interaktion als Elemente einer kompensierenden Didaktik.* 2. UNTERRICHTSMATERIALIEN: B. Ivancic, *Didaktische Grammatiken des Deutschen* — I. Rogina, *Vorschläge für eine lerner- und lernprozessorientierte Grammatik* — A. Abel et al.,

Eldit — *Elektronisches Lernerwörterbuch Deutsch-Italienisch* — S. Hecht, *Wie sich der Einsatz von Film auf den Lernerfolg auswirken kann.*

IV. TRANSLATION: L. Rega, *Übersetzen und Fremdsprachenerwerb* — R. Menin, *Ähnlichkeitsphänomene im Aufbau der translatorischen Kompetenz in universitären Studiengängen* — M. Costa, *DDR- und wendegeprägte Konnotationen und ihre Übertragung ins Italienische* — L. Cinato, *Das Vor-Vorfeld in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm und seine Übersetzung ins Italienische.*

Roma 2005, XIV-696 pagine, € 45,00

\*\*\*

KASRA SAMII

*Eine kognitiv-linguistische Analyse  
sprachlicher Bilder in der Sportberichterstattung von deutschen Zeitungen.  
Kreativität und Routine im Umgang mit Metaphern  
(Italienische Studien zur deutschen Sprache, 2)*

La ricerca affronta le metafore nel linguaggio giornalistico sportivo sotto l'aspetto della creatività linguistica. Il quadro teorico è dato dalla linguistica cognitiva, la base empirica è costituita da un *corpus* di oltre 3.300 espressioni metaforiche. Tali espressioni sono analizzate nel loro autentico contesto d'uso e vengono classificate sistematicamente secondo vari parametri cognitivi.

*Die Studie befasst sich mit den Metaphern in der Sportberichterstattung unter dem Aspekt der sprachlichen Kreativität. Der theoretische Rahmen ist durch die Kognitive Linguistik gegeben, die empirische Basis besteht aus einem Korpus von über 3.300 metaphorischen Ausdrücken. Diese Ausdrücke werden in ihrem authentischen Gebrauchskontext analysiert und nach verschiedenen kognitiven Parametern klassifiziert.*

INDICE: Vorwort — Einleitung — 1. Die Sportberichterstattung in Tageszeitungen — 2. Metaphern und Metapherntheorien — 3. Kreativität und Routine — 4. Empirische Metaphernanalyse — 5. Schlußbemerkungen — Bibliographie.

Roma 2006, X-214 pagine, € 20,00



*Hanno collaborato*

MAHMOUD AL-ALI  
Yarmuk University  
Department of Modern Languages  
HKJ-211-63 Irbid – P.O. Box 566  
mah\_dr2003@yahoo.com

DIETER ARENDT  
D-35043 Marburg – Zur Hainbuche, 8  
Dieter.Arendt@t-online.de

GIANNI BERTOCCHINI  
Università degli Studi di Pisa  
Dipartimento di Linguistica  
I-56126 Pisa – via Santa Maria, 36  
g.bertocchini@tele2.it

NICOLETTA DACREMA  
Università degli Studi di Cagliari  
Facoltà di Lingue e Letterature straniere  
Dipartimento di Linguistica e Stilistica  
I-09124 Cagliari – via San Giorgio, 12  
dacrema@unica.it

GIULIA A. DISANTO  
Università degli Studi di Bari  
Dipartimento di Lingue e Tradizioni culturali europee  
I-70121 Bari – Palazzo Ateneo – piazza Umberto I, 1  
giuliadisanto@gmail.com

EMILIA FIANDRA  
Università degli Studi di Roma Tre  
Facoltà di Scienze Politiche  
Dipartimento di Studi Internazionali  
I-00146 Roma – via Corrado Segre, 2  
fiandra@uniroma3.it

REINHOLD GRIMM  
USA-Riverside, CA 92506 – 6315, Glen Aire Avenue



WALTER HINDERER

Princeton University

Department of Germanic Languages and Literatures

USA-Princeton, NJ 08544/5264 – 83, Prospect Avenue

[hinderer@princeton.edu](mailto:hinderer@princeton.edu)

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 Michele Garruba, 6/b

[m.pirro@lingue.uniba.it](mailto:m.pirro@lingue.uniba.it)

GRAZIA PULVIRENTI

Università degli Studi di Catania

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Dipartimento Interdisciplinare di Studi Europei

I-95124 Catania – piazza Dante, 32

[pulvigra@unict.it](mailto:pulvigra@unict.it)

MARA QUARANTOTTO

A-1010 Wien – Führichgasse, 10/303

[mara.quarantotto@gmx.net](mailto:mara.quarantotto@gmx.net)

## «STUDI GERMANICI»

(NUOVA SERIE)

Rivista dell'Istituto Italiano di Studi Germanici

*Direttore:* Paolo Chiarini

*Comitato scientifico:* Piero Boitani (Roma), Enzo Collotti (Firenze), Maria Fancelli (Firenze), Sergio Givone (Firenze), Reinhold Grimm (Riverside, Ca), Jan Hendrik Meter (Roma), Norbert Miller (Berlino), Lea Ritter Santini (Münster), Piergiuseppe Scardigli (Firenze), Luciano Zagari (Pisa)

*Redazione:* Giuliana Todini (redattore-capo), Francesca Tucci

«STUDI GERMANICI» è la prima rivista italiana specializzata nel campo germanistico. Fondata nel 1935 come organo dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, ha ospitato contributi di studiosi insigni come Carlo Antoni, Delio Cantimori, Giuseppe Gabetti e Ladislao Mittner. Sospesa alla fine della guerra, ha ripreso le pubblicazioni nel 1963 in fascicoli quadrimestrali che contengono il meglio della produzione germanistica italiana accanto a saggi e contributi dei più prestigiosi studiosi stranieri. Il prezzo dell'abbonamento annuo è di € 46,50, quello del fascicolo ordinario di € 15,50.

«STUDI GERMANICI» ist die erste italienische Zeitschrift auf dem Gebiet der Germanistik. Gegründet 1935 als Organ des Istituto Italiano di Studi Germanici, publizierte Beiträge von Wissenschaftlern wie Carlo Antoni, Delio Cantimori, Giuseppe Gabetti und Ladislao Mittner. Mit Ende des Krieges wurde die Publikation eingestellt; ab 1963 erscheint «Studi Germanici» erneut als Vierteljahrsschrift und enthält das Beste aus der italienischen Germanistik sowie Beiträge namhafter ausländischer Wissenschaftler. Der Preis des Jahresabonnements beträgt € 46,50, das Einzelheft kostet € 15,50.