STUDI GERMANICI
Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:
Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:
Marco Battaglia
Bruno Berni
Luca Illetterati
Sandro Moraldo
Federico Niglia

Direttore responsabile:
Luca Crescenzi

Direttore editoriale:
Francesco Fiorentino

Redazione:
Luisa Giannandrea
Sabine Schild Vitale

Progetto grafico:
Pringo Group (Pringo.it)

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

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

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

STUDI GERMANICI

Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

26 | 2024

Indice

7 Editoriale
Luca Crescenzi – Francesco Fiorentino

Saggi

11 «Mio padre è morto da un paio di settimane». Sull'*Hamlet* di Boris Nikitin
Annalisa Sacchi

37 Poesia e atmosfera. Prolegomeni per una filologia dell'aria
Federico Italiano

61 Il resto e la polvere. Nelly Sachs e Jacques Lacan
Felice Cimatti

81 Elegie ohne Strumpfhose – Undine Gruenters *Der verschlossene Garten* (2004)
Birgit Nübel

113 Kurt Tucholsky, der «Ohrenmensch». Spuren einer unerforschten Klanglandschaft
Anna Antonello

137 Muratoris *Della forza della fantasia umana* (1745) in der Übersetzung durch Georg Hermann Richerz (1785) – zur vergleichenden italienisch-deutschen Kulturgeschichte der Spätaufklärung
Karsten Zelle

Ricerche

195 Walter Markov e la *Große französische Revolution*. Una storia transnazionale con itinerari italiani
Beatrice Donati

221 Philosophische Gruppe Berlin (1927-1932). Una primissima introduzione
Giulia Iannucci

245 Nimbi, vapori e frattali: (dis)continuità di forme e modelli nella produzione lirica di Marion Poschmann
Matteo Iacovella

Rassegne

269 Rassegna di testi del Medioevo germanico
Renato Gendre

299 Prospettive per una letteratura europea
Aldo Venturelli

309 **Hanno collaborato**

Editoriale

A partire da questo numero, «Studi Germanici» si presenta con una nuova direzione collegiale e con alcuni cambiamenti nella struttura e nella linea editoriale.

L'intento primario è quello di contribuire a intensificare la presenza della germanistica nel dibattito culturale e scientifico italiano, accogliendo testi di studiose e studiosi di differenti discipline che si confrontano con questioni e argomenti attinenti all'ambito delle culture di lingua tedesca e delle culture nordiche. Si vuole così rinnovare una vocazione originaria di «Studi Germanici» che, fin dalla sua fondazione nel 1935, ha proposto approcci di ricerca inter- e transdisciplinari, contribuendo in modo decisivo all'apertura teorica e metodologica che ha storicamente contraddistinto la germanistica del nostro Paese e ne ha fatto in vari frangenti un punto di riferimento nel panorama internazionale.

L'attenzione accresciuta rivolta al dibattito italiano si affianca alla vocazione internazionale che caratterizza da sempre la rivista. «Studi Germanici» pubblica saggi in quattro diverse lingue (italiano, tedesco, inglese e francese) e, a partire da questo numero, propone anche una versione in inglese di tutti i contributi della sezione «Saggi» scritti in italiano.

Il presente numero inaugura una nuova suddivisione interna, articolata in tre sezioni.

La sezione «Saggi» propone indagini di ampio respiro, incentrate su questioni teoriche e metodologiche di carattere generale, come anche su presentazioni complessive di temi, problemi, opere e autori. Nella sezione «Ricerche» trovano spazio pubblicazioni di impianto documentario, nate dallo scrutinio di materiali d'archivio, di fonti inedite o scarsamente considerate, come anche studi che presentano i risultanti di ricerche di più ampio raggio non ancora concluse.

La sezione «Rassegne», infine, ospita testi che commentano ognuno i più recenti studi su un determinato argomento.

All'ordinaria programmazione si affiancherà annualmente un numero dedicato ad argomenti storico-politici riguardanti i paesi di lingua tedesca e le relazioni tra essi e l'Italia. Il quaderno annuale tematico a cura dell'Associazione Italiana di Germanistica, che negli ultimi anni si è aggiunto ai due numeri annuali della rivista, verrà accolto a partire dal 2026 come singola sezione nel primo numero di ogni anno solare.

Saggi

«My Father Passed away a Couple of Weeks Ago» On Boris Nikitin's *Hamlet*

Annalisa Sacchi
(Università IUAV di Venezia)

The essay delves into Boris Nikitin's *Hamlet* with Julia*n Meding, centring on the theme of mourning and its portrayal within a radical reconfiguration of the 'documentary theatre' genre. Set against the backdrop of the 'reality turn' that has seen significant growth over the past two decades, particularly in German-speaking theatrical landscapes, Nikitin's stage critically interrogates the power asymmetries inherent in documentary theatre. He introduces an artistic format that denaturalizes the concept of 'reality', presenting it as a constantly evolving horizon shaped by constructs. In doing so, he forges a form of 'queer documentary' that resonates deeply with Saidiya Hartman's notion of «critical fabulation». The essay argues for recognising fiction not as an antithesis to reality, but rather as a vital tool to dismantle dominant narratives and to initiate alternative modes of knowing and analysis. This approach invites a critical examination of the boundaries between history and imagination, exploring the potential to reconstruct scenes of subjugation without perpetuating the grammar of violence.

Il saggio analizza l'*Hamlet* di Boris Nikitin con Julia*n Meding, ponendo al centro il tema del lutto e la sua rappresentazione all'interno di una messa in crisi radicale del genere 'teatro documentario'. Nel contesto del *reality turn*, che ha visto una crescita significativa negli ultimi vent'anni, soprattutto nel teatro di lingua tedesca, la scena di Nikitin critica l'asimmetria di potere nel teatro documentario, proponendo un formato artistico che de-naturalizza il 'reale' come un orizzonte continuamente in divenire e frutto di costruzioni. Inaugura così una forma di 'documentario *queer*' che presenta ampie zone di prossimità con la «critical fabulation» proposta da Saidiya Hartman. Il saggio propone di riconoscere nella fiction non un'antitesi del reale, ma uno strumento attraverso il quale è possibile disarticolare le narrative dominanti e inaugurare modalità alternative di sapere e di analisi, per mettere a critica il confine tra storia e immaginazione e lavorare sulla possibilità di ricostruire le scene della soggezione senza replicare la grammatica della violenza.

KEYWORDS: *teatro documentario, fabulazione critica, rappresentazione della subalternità*

Annalisa Sacchi, *«Mio padre è morto da un paio di settimane». Sull'*Hamlet *di Boris Nikitin*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 11-36

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.01

Open Access

«Mio padre è morto da un paio di settimane» Sull'*Hamlet* di Boris Nikitin

Annalisa Sacchi
(Università IUAV di Venezia)

a Sergio, in memoria

C'è pur sempre un padre morto. Dell'*Amleto* non rimangono che alcune spoglie testuali isolate, una riflessione sul tempo, il dissesto del mondo, il disagio psichico, un'acuta capacità riflessiva e autoriflessiva sul teatro espressa da chi prende parola sul palco, ma questa in fondo non è una prerogativa del solo Amleto. Eppure il fantasma di quel nome, di ciò che rappresenta nei protocolli della cultura occidentale, aleggia sulla scena dello spettacolo di Boris Nikitin, il nome che è lo stesso per il padre morto e per il figlio, e che si attarda nell'immaginazione degli spettatori anche quando viene smentito, quando l'unica figura che abita la scena fa il suo ingresso e si presenta.

Buonasera.
*Mi chiamo Julia*n Meding*
Sono un musicista e un* performance artist*[1].

Julia*n, non Amleto, e tuttavia il nome e l'identità finzionale restano in qualche modo aderenti come un alone al soggetto, inducendo in noi il sospetto che si assista a qualcosa di più e di diverso da una performance di teatro documentario.

Nikitin è del resto uno degli autori contemporanei che più profondamente hanno messo a critica la pretesa di realtà che il genere documentario istituisce a teatro, interrogandone la complicità con le ideologie e le logiche che, attraverso la ripetizione e la riproduzione

1 Boris Nikitin, *Hamlet*, in *Postdramatic Dramaturgies. Resonances between Asia and Europe*, ed. by Kai Tuchmann, Transcript Verlag, Bielefeld 2022, p. 205. Tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

della testimonianza, producono un'ingiunzione a essere credute e dunque una forma di propaganda[2].

Nato a Basilea nel 1979 in una famiglia di immigrati d'origine ucraino-slovacca-franco-ebrea, Nikitin si forma nella culla del teatro documentario tedesco, l'Istituto di scienze teatrali applicate dell'Università di Giessen, fondato da Andrzej Wirth e Hans-Thies Lehmann. Lehmann in particolare aveva dato un contributo enorme all'istituzionalizzazione e alla divulgazione di questo *reality trend* o realismo postdrammatico in Germania, sia attraverso il lavoro presso l'Istituto, che per via della pubblicazione, divenuta celeberrima a livello internazionale, del suo *Postdramatisches Theater*[3]. L'Istituto ha rappresentato, a partire dagli anni Ottanta, il luogo di rigenerazione estetica e linguistica della forma 'teatro performativo' e il centro per la formazione di giovani generazioni di registi a essa aderenti. Il 'teatro documentario' rientra in questa ondata maggiore, costituendone uno degli esiti più duraturi e maggiormente frequentati[4].

Sin dal suo *Woyzeck* con Malte Scholz (2007), presentato come progetto studentesco, è stato chiaro che Nikitin avrebbe profondamente travagliato e decostruito il genere documentario, pur rimanendogli prossimo. Lo ha fatto, tra l'altro, fondando e curando un festival significativamente titolato «It's The Real Thing – Basel Documentary Platform» con l'obiettivo di illuminare diverse modalità di costruzione artistica e assimilazione spettatoriale di ciò che stimiamo reale. Afferma, ad esempio:

> Ciò che chiamiamo 'realtà' è in certa misura indistinguibile dalla 'realtà sociale'. Questo è fondamentalmente ciò che intendiamo quando affermiamo che la realtà è una costruzione. Una costruzione, sì, ma così convincente nella sua apparenza e nella sua costante ripetizione che siamo spesso inclini a naturalizzarla, a darla per scontata, a crederci e a dimenticarne la natura costruita […]. Si tratta, potremmo dire, del punto in cui la realtà diventa

2 Per un profilo critico del suo lavoro si veda *Boris Nikitin. Das Gegenteil der Dinge*, hrsg. v. Florian Malzacher, «Postdramatisches Theater in Portraits» 6, Alexander Verlag, Berlin 2022; mentre per il posizionamento critico e il contesto di referenze e collaborazioni della sua pratica culturale e artistica si veda *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum Zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, hrsg. v. Boris Nikitin – Carena Schlewitt – Tobias Brenk, Theater der Zeit, Berlin 2014.

3 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1999.

4 Per una disamina su questa forma di teatro, in particolare nell'opera dei Rimini Protokoll, il gruppo che ha secondo molta critica inaugurato la stagione del *reality trend*, si veda Francesco Fiorentino, *Realismo postdrammatico: 100% Karlsruhe dei Rimini Protokoll*, in *Teatro tedesco contemporaneo*, a cura di Francesco Fiorentino, «Kritik. Rivista di letteratura e critica culturale», 1 (2024), pp. 169-187.

realistica. È il punto in cui la realtà e la propaganda si intersecano nell'affermazione dell'autentico. Ma là dove il non-finzionale, il realistico, l'autentico appare come una figura del pensiero e un modello di percezione, il falso non è lontano. Dopotutto, solo ciò che accettiamo come reale può essere falsificato[5].

Il regime estetico prevalente nel realismo postdrammatico è caratterizzato da un'enfasi sulla realtà documentale e sull'identificazione dei soggetti con i protagonisti delle vicende trattate (abilitati dunque alla parola attraverso la loro esperienza), ed è fortemente orientato verso l'atto di comunicazione che determina la ricezione da parte del pubblico. Nei suoi lavori, Nikitin contesta questo indirizzo, in particolare, mettendo in scena una composizione di rotture e cortocircuiti tra fiction e realtà in modo tale da incrinare irreparabilmente la pretesa di riassorbimento del reale all'interno della scena. Genera così continui sospetti nello spettatore e improvvise epifanie, che lo portano a riconoscere, o a ricordare, come la nozione di reale origini da un sistema di ripetizioni, di credenze e di persuasioni.

E tuttavia, nel suo *Hamlet*, questa faccenda della morte del padre produce subito un disagio essenziale nello spettatore, fa smottare il sospetto di falsificazione.

Poco dopo essersi presentato Meding dichiara:

Mio padre è morto da un paio di settimane
In effetti non voglio parlarne qui sul palco perché è una cosa parecchio privata[6].

L'apertura di uno spazio così intimo, confidenziale, in cui Meding esordisce con un diniego, «in effetti non voglio parlarne», per poi descriverci implacabilmente gli effetti che la malattia ha avuto sul padre, l'avvilimento ospedaliero, l'estenuazione della famiglia, gli ultimi momenti e poi la trasformazione che la morte ha impresso istantaneamente nel corpo, fino all'impossibilità di elaborare cognitivamente l'assenza, tutto questo fa reputare senza riserve allo spettatore che la sua testimonianza sia veritiera e realmente vissuta. Il soggetto che dice 'io', crediamo, è colui che ha vissuto l'esperienza, non abbiamo ragione di dubitarne. Del resto, sta descrivendo una vicenda ordinaria nel suo orrore, sembra decisamente una figura attendibile, tanto più che ha aperto la relazione con noi accreditandosi attraverso alcune affermazioni senz'altro vere: la dichiarazione del suo nome e la spiegazione di certe caratteristiche del suo aspetto fisico. Abbiamo di fronte una persona giovane, dall'identità

5 Boris Nikitin, *Don't Be Yourself. Notes on the Impossibility of Documentary*, in *Postdramatic Dramaturgies*, cit., pp. 183-202: 198.

6 Nikitin, *Hamlet*, cit., p. 207.

non binaria, completamente rasata (testa e sopracciglia). Si presenta in felpa, t-shirt e jeans slim fit, New Balance ai piedi, nessun altro dettaglio rilevante, niente che ci distragga dal suo viso, moltiplicato e ingigantito da uno schermo gigante sul fondo, e dalla sua voce, che è monotona, stridula e petulante, la voce di un bambino o di una vecchia.

La scena è un ring vuoto e scuro, dove Meding non interpreta un adattamento dell'opera shakespeariana, ma intitola ad Amleto una performance che ha al centro questioni di identità, realtà, malattia. I materiali che compongono la confessione sono un montaggio di vicende autobiografiche sue e di Nikitin, che Meding ripercorre ponendo se stesso in una condizione di radicale vulnerabilità e solitudine, stemperata dall'ingresso in scena di un quartetto di musica barocca che si dispone sul bordo del ring opposto al pubblico. Tutto concorre a fare del palco lo specchio ustorio di cui Julia*n è espost*, in cui si rende osservabile, in cui ci dice del suo lutto.

Ogni sospetto di falsificazione, dopo una dichiarazione così disarmante, è bandito dalla scena: l'intimità è sovraesposta fino a bruciare lo sguardo nella moltiplicazione in video che il viso imbronciato e leggermente catatonico di Meding produce, il tono della voce la deforma ma allo stesso tempo rende più acuta la nostra percezione su quanto racconta. Chi parla qui è un soggetto che sta rendendo trasparente un dispositivo complesso, che ci mostra cosa materialisticamente significhi esprimere una politica del posizionamento, come disporsi di fronte alle trafitture dello sguardo di decine di spettatori in quanto corpo sessuato, desiderante, incarnato, storicizzato, segnato da un lutto, immerso in una fitta trama di condizioni sociali, economiche e culturali. Perché non dovremmo credergli?

1. «Can the subaltern speak at theatre?»

Eppure, ancor prima di parlarci del padre, Meding ci aveva avvertiti:

Alcune informazioni prima che iniziamo:

Questo non è teatro
Questa non è una performance
Questo non è un concerto
Questa non è vita vera
Questa non è realtà
E non è neppure il primo atto[7].

7 *Ivi*, p. 205.

Si direbbe il corrispettivo performativo de *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe)* di Magritte: né l'immagine né l'enunciato *sono* la cosa. La pipa non è lì, il segno non può sostituire l'oggetto, l'imitazione non è più in grado di sostenere o sospendere la nostra credulità spettatoriale. La scena dell'*Hamlet* si sottrae, secondo quanto afferma Meding, a una definizione univoca: né teatro, né performance, né vita, né concerto eccetera. Ciascuna delle negazioni è in sé vera perché lo spettacolo non coincide con nessuna di esse singolarmente, ma si manifesta nell'indistinzione data dall'ingorgo di alcuni elementi riconoscibili come teatrali, performativi, concertistici, di realtà e di vita reale. Nessun dominio esaurisce quanto avviene in scena, ma tutti concorrono a creare la possibilità, per Meding, di prendere parola contemporaneamente in più registri espressivi, di praticare scorribande tra saperi, contrabbandi tra teoria e incarnazione. Soprattutto, di erodere i confini tra esperienza reale, memoria e finzione.

Nel teatro documentario la realtà sociale e politica è il referente di una forma di rappresentazione che ha spesso una funzione di denuncia e di coscientizzazione collettiva rispetto a condizioni di violenza, segregazione, discriminazione, razzismo[8]. Gli autori del teatro documentario raccolgono memorie soggettive, le verificano, le decifrano, le contestualizzano e le interpretano, in altre parole compiono un lavoro di 'reificazione'; senza sostituirsi o prendere parola *per* (ovvero al posto di), ma per inscrivere quelle esperienze in un codice, quello scenico, di cui padroneggiano la grammatica. Producono così una selezione, una scansione e un montaggio drammaturgico all'interno del quale re-inscrivono i soggetti protagonisti, in molti casi figure marginalizzate che la scena accoglie e a cui permette di prendere parola in prima persona in quanto 'esperti'[9]. Entriamo così in contatto con operai licenziati dal lavoro, migranti scampati al massacro, subalterni postcoloniali, malati

8 Il teatro documentario in Germania si considera in genere diviso in tre ondate, ciascuna caratterizzata da autori e da specificità politico-estetiche peculiari: la prima risale al periodo 1924-1929 ed è principalmente legata alle opere e al magistero di Erwin Piscator. La seconda si sviluppa negli anni 1963-1970 ed è animata da drammaturghi come Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Heinar Kipphardt, le cui opere presentano un approccio critico alla storia nazista e del dopoguerra tedesco. L'ultima ondata esplode con l'inizio del millennio e ha tra i suoi esponenti di rilievo Hans-Werner Kroesinger, She She Pop e Rimini Protokoll. Questi artisti e collettivi hanno lavorato intensamente sulla formalizzazione della presa di parola e della visibilità in scena di soggetti tradizionalmente esclusi o marginalizzati sia dalla società che dal teatro di rappresentazione. Si veda in particolare Andreas Tobler, *Kontingente Evidenzen: Über Möglichkeiten Dokumentarischen Theaters*, in *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*, cit., pp. 147-163.

9 Cfr. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, hrsg. v. Miriam Dreysse – Florian Malzacher, Alexander Verlag, Berlin 2007.

terminali, ex detenute, *sex workers*. Il ruolo del testimone 'esperto', del protagonista della storia vera, nella rappresentazione documentaria così come nella verità processuale e nella ricostruzione storica, implica un'aderenza tra il soggetto e la sua propria identità: non si rende testimonianza per interposta persona. Nessun attore è ammesso tra, e neppure dopo, l'evento di cui si è fatta reale esperienza (di cui si diviene 'esperti') e la testimonianza che se ne rende. Gli esperti sono, in molti casi, la possibilità che la scena attribuisce oggi a quelli che Foucault definì notoriamente 'uomini infami', ovvero subalterni, soggetti sconosciuti e privati della voce. Il teatro li rende titolari di diritti che la società tarda a riconoscere o nega decisamente, li abilita alla parola, produce la loro visibilità e la possibilità di un'esperienza politica.

Questa forma non è peculiare del solo teatro tedesco: basti pensare, per citare alcuni esempi distanti nel tempo, nei soggetti e nelle geografie, a *Rwanda 94* – e quell'apertura sconvolgente con Yolande Mukagasana che era sopravvissuta al genocidio – del collettivo belga Groupov; agli italiani Kepler 452 e al lavoro con gli operai protagonisti della lunghissima occupazione della GKN ne *Il Capitale. Un libro che ancora non abbiamo letto*; al teatro documentario dell'argentina Lola Arias, insignita nel 2024 del premio Ibsen.

Chi racconta la storia, come la racconta, chi ha accesso alla scena, come la legittima e cosa vi conduce sono questioni capitali su cui può giocarsi il potere di dire e di vedere, di ricordare e di riscattare, di riparare, di ricucire. Anche, in parte, di risarcire. Eppure, questo potere è attribuito attraverso la costruzione drammaturgica e registica di chi padroneggia determinati strumenti culturali, e che raramente spartisce con i protagonisti della scena documentaria le esperienze che vengono messe a tema. Gli 'esperti' possono così aspirare a un'incorporazione come 'associati secondari', ma la titolarità creativa e produttiva rimane loro estranea.

Da qui la logica del sospetto che muove il distanziamento di Nikitin. La critica principale che egli indirizza contro questa scena e contro gli artisti del teatro documentario che operano con esperti, testimoni, specialisti o persone comuni è che «lavorano principalmente con soggetti più deboli di loro. C'è un'asimmetria nella distribuzione del potere, nella conoscenza del meccanismo. L'autenticità non è l'espressione di una personalità emancipata – cosa che l'autenticità potrebbe essere – ma la manifestazione estetica di questa asimmetria»[10].

La questione della presa di parola e della visibilità, così come il lavoro sulle fonti che è alla base della costruzione del teatro docu-

10 Nikitin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 192.

mentario, ha una genealogia nota e comune alla ricerca sociale e storica. Essa si dirama dagli studi di Michel Foucault e Carlo Ginzburg, ma passa anche per *La prise de parole* di Michel de Certeau e per l'atto simbolico e dirompente di cedere agli operai in sciopero i mezzi di produzione per raccontare la loro propria mobilitazione: nel 1968 Chris Marker aveva filmato *À bientôt, j'espére*, con i lavoratori dell'industria tessile Rhodiaceta di Besançon, e si era poi sottratto, permettendo loro un processo di auto-affermazione nell'opera e la fondazione del collettivo cinematografico Medvedkin, che filmerà gli scioperi del maggio francese. Sono tutte ricerche e sperimentazioni che esplodono negli anni Sessanta: il mondo è in fermento, nuove soggettività si affacciano alla scena, si rilegge Gramsci, si aggiornano i concetti di subalternità e oppressione, si moltiplicano le lotte decoloniali, emerge il femminismo e i movimenti d'emancipazione degli afrodiscendenti negli Stati Uniti.

La possibilità di aprire il campo a narrazioni controegemoniche è nutrita dalla consapevolezza che le classi dominanti stabiliscono l'intellegibilità stessa del discorso, la capacità di essere, oltre che ascoltati, anche compresi.

Foucault e per altra via Ginzburg dimostrano all'epoca che è sì possibile setacciare nell'archivio le voci degli oppressi, ma che esse non lasciano mai tracce libere e volontarie, poiché vengono raccolte, captate, estorte per lo più come confessioni, deposizioni, testimonianze, cioè quando avviene il loro incontro col potere. È il caso delle streghe processate, degli internati in manicomio, dei soggetti di esplorazioni mediche nella costruzione e nello sviluppo dei principi della biomedicalizzazione e dell'amministrazione del corpo.

In una visione più ampia il significato di 'letteratura infame' emersa dalle ricerche di Foucault negli archivi degli ospedali, della polizia e dalle *lettres de cachet,* costruisce una sorta di diagramma o cartografia[11] non solo del potere disciplinare, ma della capacità del potere di utilizzare la scrittura come tecnica disciplinante. Ad esempio, la tecnica disciplinare della confessione dal punto di vista pastorale, giudiziario e psichiatrico passa per il concetto di veridizione, ovvero di un ordine discorsivo ed esistenziale strutturante e riproducibile. Su questa via e in polemica con Foucault s'era poi innestata la celebre domanda di Gayatri Spivak «Can the subaltern speak?»[12].

11 È la definizione che ne dà Gilles Deleuze nel suo *Foucault* (1986), trad. it. di Filippo Domenicali, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

12 Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson – Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, Urbana (IL) 1988, pp. 271-313.

Il potere di *dare* la parola emerge con lei in tutta la sua profonda ambivalenza politica: concedere uno spazio di visibilità, mettere a tema una questione legata a soggettività discriminate, escluse, razzializzate non è un criterio sufficiente per costruire un percorso di emancipazione. Può, al contrario, avere l'effetto di ridurre a oggetti gli individui e le vicende implicate, inserendoli all'interno di un dispositivo culturale, quello della scena nel caso del teatro, di cui produttori e fruitori padroneggiano le grammatiche, mentre gli 'esperti' ne sono spesso esterni. Per Nikitin questa condizione rappresenta un'occupazione impropria dello spazio dell'altro in nome di un principio politico e morale che diventa cauzione dell'operare artistico. È necessaria allora una svolta epistemologica ed estetica che respinga il criterio di inclusione e chiami in causa l'analisi dei dispositivi di produzione della realtà, o meglio degli effetti di realtà come fiction material-semiotiche, discorsive e corporee al tempo stesso. Ciò può avvenire, per Nikitin, attraverso una forma di 'documentario *queer*': un documentario all'interno del quale si coagulano alcuni temi dell'*Amleto* che Meding declina in prima persona per noi, padroneggiando in maniera autonoma ed emancipata i codici dell'espressione scenica: «È precisamente questo atto di appropriazione – sostiene Nikitin – che costituisce tutta la *queerness*. Forse potrebbe essere questa la definizione di una forma *queer* di documentario: una forma di documentazione che non rappresenta la realtà, ma se ne appropria per partecipare e agire sulla definizione di cosa siano 'realtà' e 'norma collettiva'»[13].

13 Nikitin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 199. In una conversazione privata con Nikitin il punto è stato ulteriormente precisato. Riporto di seguito quanto da lui specificato: «Quando ho concepito *Hamlet*, Julia*n si identificava come eterosessuale e maschio, con pronome 'lui'. Per la concezione dell'opera, l'idea comune di queer (LGTBIQ) non aveva importanza rispetto all'identità del protagonista sul palco. Julia*n (all'epoca, Julian) e Amleto erano un 'lui'. Tuttavia, era un 'lui' speciale, che non soddisfaceva le aspettative e le norme di una persona maschile. Questo includeva i capelli e le sopracciglia rasati. Ovviamente, si tratta di un'opera con norme di genere, ma anche – come Julia*n/Amleto dice sul palco – con norme di salute. In altre parole: era piuttosto importante per me partire da un'idea stabile di un 'lui' (anche a causa della logica patriarcale nell'opera di Shakespeare) che diventasse instabile/fluido/più complesso attraverso e nel tempo reale della performance. Ecco perché, rispetto al concetto di *Hamlet*, è diventato un po' un problema quando Julian ha deciso di diventare Julia*n e ha iniziato a identificarsi come soggettività non binaria (cosa che ha iniziato a fare circa 2-3 anni dopo il debutto). In un certo senso, questo ha comportato un movimento opposto: con la sua designazione/chiarificazione la fluidità è stata stabilizzata. Per me, questa è stata davvero una questione centrale perché, in effetti – almeno in senso stretto – si opponeva a gran parte di quello che volevo discutere/aprire con l'opera. Parte del problema consisteva anche nel fatto che improvvisamente le persone pensavano che avessi scelto Julia*n per questo progetto PERCHÉ era *queer* e PERCHÈ si supponeva fosse uno spettacolo sulla *queerness*. Dopotutto, l'opera riguarda la costruzione della

2. La possibilità della finzione

> Fact is simply fiction endorsed with state power.
> *Saidiya Hartman*

Nel teatro documentario i documenti sono mobilitati come prove di un'autenticità che legittima l'operazione artistica, conferendo alla rappresentazione un'aura di veridicità. È necessario, secondo Nikitin, problematizzare questo dispositivo, poiché la realtà non è un'entità neutrale e trasparente, ma una costruzione infusa di ideologie e plasmata da discorsi funzionali a tramandare le strutture di potere. Anche la drammaturgia della confessione e della testimonianza, sebbene possa essere mossa dalle migliori intenzioni di intervento e di aiuto, tende a riprodurre a teatro i modi e i linguaggi di una tradizione disciplinante. L'indeterminatezza tra reale e finzionale diventa, allora, un elemento fondamentale per opporsi a un'ortopedia politica dei saperi e dei poteri, ovvero a un principio di organizzazione prescrittivo e univoco del reale.

Quando ad esempio Meding in scena afferma:

> *Potete provare a identificarvi con me e con la mia storia. E con questo corpo.*
> *Ma, d'altro canto, questo è anche un posto sicuro.*
> *Perché questa non è la realtà.*
> *È piuttosto una situazione artificiale.*
> *Perché c'è sempre la possibilità della finzione*[14]

viene rivolto un invito allo spettatore a tentare un atto di riconoscimento che, tuttavia, è profondamente ambiguo. Da un lato, viene incoraggiato l'ingresso in una storia personale, ma dall'altro viene subito posto un limite: «non è la realtà. È piuttosto una situazione artificiale». Questa polarizzazione crea una tensione tra realtà e finzione, tra identificazione e distacco, che diventa essenziale per comprendere la natura dell'esperienza teatrale. Il teatro, in questo senso, non è un semplice riflesso del mondo, ma un luogo sicuro e artificiale dove le regole di 'naturalizzazione' del reale possono essere sospese e riscritte.

realtà e dell'identità. Per me, questo è un declassamento ed è proprio la strategia documentaria che rifiuto, perché – come scrivi – 'oggettivizza' la persona e la trasforma in un mezzo per un fine.

In altre parole: il cambiamento di identità di Julia*n rende l'opera meno ambigua – in senso stretto. Fortunatamente, la vera esperienza teatrale è ancora più forte della rappresentazione politica letterale».

14 Nikitin, *Hamlet*, cit., p. 205.

La storia personale che ci racconta Meding *accanto/in quanto* Amleto, anche se parla di lutto, trauma, malattia psichiatrica, depressione, seduzioni suicidarie, ospedalizzazione, rimane sempre su un crinale di ambiguità, così che Nikitin sottrae il suo protagonista al rischio di ventriloquio:

> Utilizzo materiale non fiction, ma invito il pubblico a essere cauto. Lo faccio perché credo che le affermazioni documentarie o non fiction debbano essere affrontate con una certa attenzione. Questo perché il documento, nel suo gesto ininterrotto di mostrare o rappresentare la realtà, nasconde una struttura che potrebbe essere descritta come autoritaria[15].

Occorre quindi riconoscere la fiction non solo come antitesi del reale, ma come uno strumento attraverso il quale è possibile disarticolare le narrative dominanti e inaugurare modalità alternative di sapere e di analisi, per mettere a critica il confine tra storia e immaginazione e lavorare sulla possibilità di ricostruire le scene della soggezione senza replicare la grammatica della violenza.

Sono temi, oggi, particolarmente rilevanti per chi si occupa di storie di oppressione, persecuzione e diaspora, affinché la rappresentazione – sia storiografica che artistica – non riproduca le medesime dinamiche di potere che intende denunciare. In questo senso Nikitin mi pare praticare, per via scenica, un lavoro estremamente prossimo a quello storico-sociologico compiuto da Saidiya Hartman. Attraverso quanto è stato da lei definito 'fabulazione critica', Hartman ha legittimato, a partire dal suo seminale *Lose your mother*[16], la via della fiction come un metodo praticabile nella ricostruzione archivistica e storiografica. La posizione di Hartman è chiara e radicale: il reale storico è compromesso da pregiudizi e teleologie che rendono ad esempio impossibile una ricostruzione del Middle Passage, la traversata atlantica in cui si consumò il processo di trasformazione forzata di umani africani autodeterminati in neri americani schiavizzati. La documentazione di archivio su cui si basano i protocolli disciplinari della storiografia accademica sulla schiavitù si fonda infatti esclusivamente sulle parole, i numeri, le stime e i calcoli di coloro che organizzarono e gestirono il terrore, dunque su innumerevoli lacune, omissioni, interpretazioni tendenziose, confessioni estorte. Hartman interviene così attraverso un processo di fiction grazie al quale inserisce nelle ricostruzioni

15 Niktin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 186.

16 Cfr. Saidiya Hartman, *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2007, e lo sviluppo nel successivo saggio *Venus in Two Acts*, in «Small Axe», 12 (June 2008), 2, pp. 1-14.

documentali elementi di narrazione, per immaginare non solo ciò che è stato, ma anche ciò che *potrebbe* essere stato. Nelle sue parole:

> Riorganizzando e giocando con gli elementi fondamentali della storia, ripresentando la sequenza degli eventi in narrazioni divergenti e da punti di vista contestati, ho cercato di mettere in discussione lo status dell'evento, di spostare il racconto tradizionale o autorizzato, e di immaginare cosa sarebbe potuto accadere, cosa sarebbe potuto essere detto o fatto. Mettendo in crisi il 'cosa è successo e quando' e sfruttando la 'trasparenza delle fonti' come finzioni storiche, ho voluto rendere visibile la produzione di vite usa e getta (nel commercio atlantico degli schiavi e, allo stesso modo, nella disciplina della storia), descrivere 'la resistenza dell'oggetto', anche solo immaginandola, e ascoltare i mormorii, i giuramenti e i gridi della merce[17].

Evidentemente una contro-storia intrecciata a elementi *fictional* si presta ad accuse di illegittimità, ma la decisione di Hartman di andare oltre i limiti dell'archivio e delle fonti storiche convenzionali permette di svelare le strutture profonde, psichiche e materiali, della violenza che continua a influenzare la vita delle comunità nere: «La storia – scrive – si impegna a essere fedele ai limiti dei fatti, delle prove e degli archivi. Io volevo scrivere una narrazione che andasse oltre le finzioni della storia»[18].

Un simile approccio non è solo un esercizio di compassione o testimonianza, ma una presa di posizione critica nei confronti delle narrazioni dominanti. La violenza che ha annichilito milioni di esistenze non appartiene solo al passato, ma continua a fronteggiare le comunità e gli individui qui e ora, ovunque.

Ci troviamo così nello stesso territorio in cui si muove Boris Nikitin, per il quale il realismo postdrammatico, praticato attraverso il teatro documentario, finisce per schiacciare le vittime in una figurazione monodimensionale, essenzializzandole all'interno di una sola avventura, una singola esperienza, un'unica narrazione. Come Hartman fa con la storia della schiavitù, Nikitin si impegna a 'defamiliarizzare' le strutture estetiche e politiche del teatro documentario, per fare della scena il luogo in cui la complessità delle esperienze e delle soggettività può essere resa manifesta.

Questo processo, in *Hamlet*, si compie ad esempio per via dell'interpretazione di Meding:

> Julia*n ha un modo particolare di presentare il suo alter ego sulla scena, un modo specifico di muoversi e parlare che, da un lato, ha qualcosa di ag-

17 Hartman, *Venus in Two Acts*, cit., pp. 11-12.
18 *Ivi*, p. 9.

gressivo, ma anche di ironico e poco serio. Anche se il contenuto è a volte documentario, la sua forma espressiva è tutt'altro che sobria. In una certa misura, il documento entra in uno stato febbrile, contrastando fortemente con la qualità autobiografica e documentaria del testo e con il realismo documentario stesso[19].

Il doppio movimento opposto descritto da Nikitin è importante per aprire la connessione tra la persona civile di Julia*n Meding e la figura scenica di Julia*n/Hamlet, un modo dell''essere *e* non essere' singolarmente coincidente con quanto Romeo Castellucci propose con un altro Amleto solitario su una scena di trent'anni fa. Nel suo *Amleto o della veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1994), come in questo *Hamlet*, l'unione (il venire della 'e') contro la disgiunzione escludeva l'alternativa tra essere e non essere e apriva la vertigine dell'indifferenza tra essere e nulla. E, da qui, la possibilità per la scena di produrre la sovranità del soggetto che la abita, e di creare, grazie al processo di iterabilità che costituisce la performance e costituisce performativamente i soggetti, l'apparente paradosso di un'autobiografia senza ancoraggio soggettivo o prospettiva di (ri)composizione di un io narrante. Alla fine la richiesta di Nikitin/Meding è chiara, e riposa nell'abissale gratuità di un atto di solidarietà verso una storia che non ci riguarda, verso un soggetto che potrebbe aver inventato tutto, compresa la vicenda che ci aveva turbato dall'inizio, quella della morte del padre.

3. Cos'è Julia*n per noi e noi per Julia*n?

> Il reale è solo uno degli aspetti più transitori
> e meno riconoscibili dell'infinita realtà.
> *Antonin Artaud*

Nelle zone di turbolenza tra reale e finzionale all'interno dell'*Amleto* shakespeariano c'è un momento, nella seconda scena del secondo atto, che è diventato un nucleo irradiante per la teorizzazione del lavoro dell'attore e nella teoria degli affetti[20]. Avviene quando, dopo

19 Nikitin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 199.

20 Si vedano a questo proposito Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel.* (1956), trad it. *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, a cura di Carlo Galli, Il Mulino, Bologna 2012; Eva M. Dadlez, *What's Hecuba to Him?: Fictional Events and Actual Emotions*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997; William W. Braham, *What's Hecuba to Him? On Kiesler and the Knot*, in «Assemblage», 36 (1998), pp. 6-23; Mary Jo Kietzman, *«What Is Hecuba to Him or [S]he to Hecuba?» Lucrec's Complaint and Shakespearean Poetic Agency*, in «Modern Philology»,

aver accolto la compagnia di attori girovaghi che interpreterà poi la scena della 'trappola per topi', Amleto chiede a uno di loro di ripetere per lui il monologo su Ecuba. I versi sulla regina troiana, dice, lo avevano profondamente colpito quando, in passato, s'era trovato ad assistere alla performance di quello stesso interprete. L'attore inizia allora a declamare e Amleto incalza: *Prosegui, vieni a Ecùba.* E qui, tra le lacrime, l'attore descrive il momento in cui Ecuba raggiunge in folle corsa il luogo in cui Pirro sta facendo scempio del corpo di Priamo, suo marito. Amleto commenta a parte, profondamente turbato dall'intensità affettiva manifestata dall'attore:

Oh che miserabile, che schiavo pezzente io sono!
Non è mostruoso che questo attore qui,
solo in una finzione, nel sogno di una passione
abbia potuto forzare tanto la sua anima a quanto immaginava nella mente che,
in tal modo, gli è impallidito il volto,
e lacrime negli occhi, disperazione nell'aspetto,
la voce rotta, e ogni sua espressione conformata
nei modi alla sua immaginazione? E tutto per niente!
Per Ecuba!
Cos'è Ecuba per lui, o lui per Ecuba,
che debba piangere per lei? Che cosa farebbe
se avesse il motivo e l'imbeccata per la passione
che ho io? Inonderebbe la scena di lacrime,
e spaccherebbe l'orecchio del pubblico con orrendi discorsi,
farebbe impazzire i colpevoli e sbigottire gli innocenti,
confonderebbe gli ignoranti e sbalordirebbe
le stesse facoltà di occhi e orecchi.
(II, ii, 528-554)

Amleto, figura magistrale dello scetticismo secentesco, illumina il momento in cui un'esistenza fittizia muove una compassione vera, quando l'arte permette che questa dismisura, questo abisso che si apre tra il presente e l'attualità dello spettatore e la finzionalità della vicenda rappresentata venga colmato dal riconoscimento di una pena che trascende i limiti della singola esperienza.

A differenza che nella realtà infatti, dove la richiesta che ci viene dall'altro che soffre impone in qualche modo una risposta e un'azione,

97 (1999), 1, pp. 21-45; Barry Matsumoto, *Weeping for Hecuba: Why We Should Weep for Strangers,* in «Journal of Gender, Race & Justice», 3 (1999), pp. 677-689; Margreta de Grazia, *«Weeping for Hecuba»*, in *Historicism, Psychoanalysis, and Early Modern Culture*, ed. by Carla Mazzio – Douglas Trevor, Routledge, New York-London 2000, pp. 350-375.

a teatro essa viene da una figura *fictional* inscritta in una lontananza siderale, e noi spettatori le siamo di fronte, immobili e al buio, liberi dal giudizio e dall'attesa. Il senso di pena e di impotenza che viene dal riconoscimento della sofferenza altrui esplode malgrado sappiamo benissimo si tratti di una fiction, nonostante siamo consapevoli che tutto ciò che può essere fatto, viene già fatto in scena, che il presente che consente l'azione è già tutto occupato.

La compassione che proviamo, questa possibilità di addolorarci con e per un soggetto con cui non spartiamo nulla – «Che cos'è Ecuba per noi?» –, questa empatia paradossale verso un personaggio con cui non abbiamo tempo né spazio né misura comune, designa il teatro, sostiene Alan Read, come *the last human venue*[21].

E qui, nell'ascoltare e riconoscere Julia*n, nel prestare un'attenzione disinteressata, libera dalla richiesta morbosa di veridizione, alla sua storia, nel riconoscere l'intensità affettiva che sta incendiando la scena, accettando il disancoramento dalle politiche dell'identità, troviamo infine un modo di pensare accanto e oltre le presunzioni dell'individualismo possessivo, un modo di schierarci dalla parte di quella *queerness* che Nikitin invocava. Pensare la solidarietà in relazione a un affetto impersonale e temporalmente determinato nella durata dello spettacolo, nell'intimità spartita tra estranei che hanno pagato un biglietto, pur sempre inclusi nelle logiche della produzione dell'industria creativa e in quelle del consumo culturale, offre uno spazio impuro per tentare una possibilità di co-esistenza in cui il comune non è appropriabile, valorizzabile, identitario, produttivo. In cui il teatro è davvero l'ultimo luogo umano per praticare una forma collettiva di immaginazione politica che accoglie nuove soggettività e relazioni a partire dall'esposizione, e dall'accettazione, di una illimitata vulnerabilità a cui siamo in grado di dare risposta.

Magari possiamo provare un momento di solidarietà reciproca stasera.
Questo spazio qui stasera è adatto?
Più ci penso, più realizzo che questo qui è probabilmente uno degli ultimi possibili spazi dove possiamo raggiungere questo momento di creazione di solidarietà

<Julia*n inizia a urlare>

STO PER INIZIARE A FARLO!
STO PER DICHIARARE LE MIE MANCANZE E RIVENDICARE SOLIDARIETÀ!

21 Alan Read, *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 2008.

E STASERA HAI L'OPPORTUNITÀ DI CREARE SOLIDARIETÀ ANCHE TU
E ALLO STESSO TEMPO RICEVERE SOLIDARIETÀ DA QUESTA COMUNITÀ
CHE SIAMO STASERA E CHE HAI CONTRIBUITO A FORMARE
ACQUISTANDO UN BIGLIETTO D'INGRESSO.
O MAGARI ACQUISTANDO UN BIGLIETTO D'INGRESSO A PREZZO RIDOTTO!
PERCHÉ QUESTO BIGLIETTO D'INGRESSO È UN CONTRATTO!
È IL BIGLIETTO PER UN EVENTO, IL BIGLIETTO PER L'INTRATTENIMENTO,
MA PUÒ ANCHE ESSERE IL BIGLIETTO PER UNA NUOVA FORMA DI
COMUNITÀ CHE SI RIUNIRÀ QUI STASERA.
NON ABBIAMO BISOGNO DI SEGRETI! NON ABBIAMO BISOGNO DI PRIVACY!
QUELLO CHE CI MANCA È LA SOLIDARIETÀ!![22]

Postilla: Ho scoperto molto più tardi, dopo aver visto e rivisto lo spettacolo, in presenza e in video, che la vicenda descritta e qui per me centrale, quella della morte del padre, era in effetti veritiera, ma riguardava Nikitin e non Meding. Doveva essermi parsa irrilevante, all'epoca, l'adesione della biografia al soggetto parlante in scena, perché quella storia ordinaria e desolante raccontava anche la morte di mio padre.

* * *

Più grande della vita
Una conversazione con Boris Nikitin

Annalisa Sacchi: A Venezia, alla Biennale Teatro 2023, hai portato due opere che spesso vengono presentate insieme: *Hamlet*, con Julia*n Meding, e *Essay on Dying*. Quest'ultima è un'operazione difficile da categorizzare, poiché intreccia elementi ascrivibili al genere performance con quella che sembrerebbe la lettura pubblica di un testo molto intimo e autobiografico, in cui appari come protagonista e ricostruisci esperienze private sul palcoscenico. In entrambe le opere, emerge con forza la relazione profonda che il teatro intrattiene con i fantasmi. Mi pare che nel corso di una porzione significativa del tuo percorso artistico, a partire dalla malattia e dalla morte di tuo padre, e poi affrontando le complessità del lutto e della memoria, l'esplorazione e l'interrogazione della morte e del morire abbiano costantemente occupato il tuo palcoscenico e la tua drammaturgia. Inoltre, hai spesso legato questa esplorazione al tuo *coming out* come uomo gay. Vorrei partire da questo punto.

22 Nikitin, *Hamlet*, cit., pp. 215-216.

Boris Nikitin: Mi sono occupato del tema del *coming out* per molto tempo, avendo realizzato alcuni anni fa che creare una produzione e poi debuttare è in qualche modo un *coming out*. Le lotte interiori che precedevano la prima mi ricordavano talvolta le lotte interiori che avevo affrontato prima di fare *coming out* io stesso. C'è questo momento in cui si espone qualcosa di molto personale di fronte agli altri, che è ciò che il lavoro artistico comporta sempre: il lavoro viene presentato al giudizio critico del pubblico, in un atto piuttosto assurdo perché implica un'esposizione volontaria a potenziali imbarazzi. Ci si rende vulnerabili. Per *Essay on Dying* volevo combinare due cose: la storia del desiderio di mio padre di ricorrere al suicidio assistito, e un concetto specifico di vulnerabilità che avevo appena scoperto in quel periodo. Alcuni mesi prima, mi era stato chiesto di scrivere un breve testo per le repliche di *Hamlet* ad Atene e in qualche modo è successo che il saggio si concentrasse sulla relazione tra visibilità e vulnerabilità, poiché questo è ciò di cui parla fondamentalmente il nostro *Hamlet*: Julia*n si rende visibile su un ring, dove si tratta di essere presenti, di essere osservati dal pubblico, dove la visibilità stessa è una forma di vulnerabilità. Scrivendo il testo, ho scoperto che nella parola vulnerabilità è contenuta la parola 'abilità'. È stata una vera rivelazione per me. Ha davvero capovolto il mondo. Ero così entusiasta di questa scoperta che volevo incorporarla in *Essay on Dying*. In quel momento stavo ancora lottando con il tema dell'opera, sentivo che non potevo semplicemente scrivere della morte di un'altra persona, mio padre, ma dovevo anche integrare una parte della mia storia, sebbene non sapessi ancora come. Alla fine, mi sono reso conto che questa idea di *vulner-abilità* poteva essere ciò che unisce entrambe le storie. Ho cominciato a pensare al *coming out* come a una decisione di rendersi vulnerabili. Rompi il silenzio, dai voce a te stesso, esci dal rifugio, rendi i tuoi pensieri e sentimenti trasparenti per gli altri, fai questo passo nel vuoto. Ho ricordato il momento in cui mio padre mi disse, dopo aver ricevuto la diagnosi, che stava prendendo in considerazione l'idea di porre fine alla sua vita; ho pensato a quanto fosse stato un momento molto intimo tra noi, molto potente, e a come mi ricordasse il momento in cui vent'anni prima feci *coming out* con lui. Questo momento di esitazione, la paura che potesse andare male, la paura del rifiuto. Avevo già avuto a che fare con l'organizzazione Exit, che offre un servizio di suicidio assistito, e sapevo che molte persone non condividono i loro piani con la famiglia o gli amici perché sono titubanti, intimiditi o temono di turbare i propri cari. Mi resi conto allora che condividere i suoi pensieri con i miei fratelli e me doveva aver privato mio padre di qualcosa. Una sorta di salto di fiducia, che gli è costato qualcosa. Nella condivisione con noi, si è assunto un rischio,

fidandosi del fatto che noi potessimo gestirlo. Questo ha trasformato il nostro rapporto. Per *Essay on Dying* volevo ridefinire l'atto del *coming out*, non come una confessione, come si potrebbe pensare, ma in quanto un atto di fiducia in qualcun altro, compiuto non sapendo se quella fiducia sarà ricompensata. Ero interessato a quel tipo di anti-economia, che cambia la posizione di chi fa *coming out*. È come una scommessa sull'umanità della persona di fronte a te. Questa scommessa può andare male, puoi perdere, ed è lì che risiede il potere e la generosità, la dedizione, dell'atto. Può cambiare non solo la persona che fa *coming out*, ma anche l'altra. Potrebbe essere una proiezione, ma credo che il fatto che mio padre abbia messo le sue carte sul tavolo abbia sollevato entrambi di una parte della nostra paura di morire.

AS: Sembra che moltiplicando le esperienze – la tua in *Essay on Dying*, quella che Meding racconta in *Hamlet* – tu metta in evidenza ciò che ci unisce di fronte alla perdita, che è sempre assoluta (come dice Jacques Derrida, un lutto personale non è niente meno che la fine del mondo, ogni volta unica), ma anche comune. Il tuo teatro ci aiuta a ripensare la scomparsa e la dissoluzione, non solo come una forma di sottrazione, ma come una qualità dell'esperienza. Rovescia la visione universalista ed eurocentrica della 'Fine' come atto definitivo e singolare, e la contrappone alle molte fini già avvenute o in corso adesso. E mi chiedo, da un punto di vista materialistico, come funziona per te in quanto interprete costruire, produrre e poi riprodurre continuamente il racconto di questa storia? Non intendo in termini psicoanalitici, come una coazione a ripetere, ma come qualcosa di precisamente performativo: l'atto di tornare, ancora e ancora, a raccontare la storia della tua perdita a un pubblico di estranei. Estranei che, nonostante questo, possono condividere con te una qualità dell'intimità che si dischiude, grazie alla vulnerabilità di cui parlavi.

BN: È un argomento molto interessante e centrale per quanto riguarda i generi documentari e, soprattutto, il teatro documentario, specie quando le persone sono sul palco a parlare di se stesse e ciò che dicono assume la forma della testimonianza. Cosa fa il racconto ripetuto di una storia personale all'identità? Dopotutto, le persone cambiano nel tempo. In molte performance documentarie che ho visto, ho avuto l'impressione che le persone che erano state invitate a rappresentarsi sul palco fossero incatenate a un certo 'io'. In questi casi, la ripetizione diventa ovviamente un problema, soprattutto quando le persone sul palco non sono gli autori o i produttori del lavoro. In *Essay on Dying*, tuttavia, io ho tutti i mezzi di produzione in mano. Se

ne sentissi il bisogno, potrei cambiare il testo in qualsiasi momento. Se mai avessi la sensazione che il pezzo non corrisponda più a ciò che penso o sento, posso smettere di portarlo in tournée. Credo che questa possibilità sia percepibile dal pubblico. Finché questo è il caso, la ripetizione è possibile e interessante.

Ma c'è anche un altro aspetto della tua domanda, che è quello dell'identificazione teatrale, persino dell'illusione, che è inscritta nella ripetizione. Sono in tournée con questo spettacolo da cinque anni, vado frequentemente in scena. Spesso, gli spettatori si chiedono se stia rivivendo continuamente la morte di mio padre. Ma non è ciò che mi accade sul palco. Il lavoro del lutto era già completo prima che iniziassi a scrivere il testo. Concettualmente, sono consapevole che decidendo di salire sul palco io stesso, piuttosto che delegando un attore a farlo, il gesto appare molto intimo, personale ed esposto. La forma riflette questo, io siedo su una sedia in un palco vuoto e aperto, leggendo un testo personale al pubblico. C'è una certa nudità nell'ambientazione. Tuttavia, queste sono più decisioni artistiche e concettuali, non sono io che faccio *coming out* realmente di fronte al pubblico in tempo reale. Fa parte del concetto estetico, dare al pubblico la possibilità di vivere l'esperienza come se fosse intima, pur sapendo che sto leggendo un testo e sono, in un certo senso, al sicuro. Questo crea distanza, e penso che rilassi gli spettatori, dandogli spazio per riflettere su loro stessi. Quando alcuni membri del pubblico sentono che sto rivivendo l'esperienza, lo interpreto come se stessero proiettando le loro aspettative su di me o vivendo qualcosa dentro di sé che poi proiettano. Ma è ciò che sta accadendo a loro, non a me. In realtà, è teatro in ogni senso della parola.

AS: Questo modo che hai di concettualizzare il ruolo del *performer* e quello dello spettatore nel tuo teatro, quando i temi affrontati derivano da biografie e autobiografie, impatta, credo, anche sul modo in cui problematizzi il teatro documentario in generale, particolarmente nel contesto del *reality turn*, che ha visto una crescita significativa negli ultimi vent'anni, soprattutto nel teatro di lingua tedesca. In ogni performance le ricostruzioni si intrecciano necessariamente con la parzialità del testimone e con il ruolo che il testimone ha avuto nel plasmare narrazioni egemoniche. Tuttavia, il tuo palcoscenico è straordinariamente elastico grazie all'uso della fiction, che permette di mettere in discussione l'autenticità, grazie alle sue lacune, ai suoi silenzi e ai suoi spazi vuoti. Una questione cruciale qui è: come può una simile riconfigurazione della funzione-testimone nella performance aprire nuovi modi di intervento nelle matrici della storia?

BN: Per me, il punto di partenza del mio lavoro è stato intorno al 2007-2008, quando mi sono reso conto che spesso avevo un problema con le pratiche documentarie. Il problema riguardava la rivendicazione di non-fiction. Nel documentario cinematografico – questa è una questione già nota – c'è un montaggio, c'è sempre una scelta soggettiva da parte degli autori. Lo sappiamo tutti. Ma ciò che ho realizzato, soprattutto nel teatro documentario e in generale nei generi documentari, è che, anche se c'è una consapevolezza che tutto sia costruito, il contratto di non-fiction tra il produttore e il ricevente crea comunque l'idea che si tratti di una rappresentazione di qualcosa che è realmente accaduto. C'è qualcosa di molto convincente, persino di serio, in questo.

Ora si potrebbe dire: questo è il genere, è ciò che lo distingue dal teatro 'classico', potrebbe essere anche il suo potenziale emancipatorio (che senza dubbio può esserci). Tuttavia, per me, almeno rispetto al teatro, questo aspetto spesso sembrava limitare le possibilità di affrontare la realtà e l'identità, piuttosto che ampliarle. Più tardi, quando sono scoppiati dibattiti sulla politica dell'identità, mi sono reso conto che il problema era esattamente questo: tutto viene ridotto a rappresentazione. Ma le persone non sono solo rappresentazioni! Sono esseri reali e fisici che si muovono nel tempo. Sono molto più complicate. Tuttavia, nel teatro documentario si tratta spesso di ciò che le persone rappresentano, ed è per questo che sono sul palco. Ad esempio quando, nel «teatro con rifugiati», salgono sul palco e rappresentano i 'rifugiati' il problema è che devono essere quel rifugiato, devono assolvere a quel ruolo, perché è ciò che dà significato e rilevanza alla produzione. Ma naturalmente, sono molto più complicati di così. Per me, questo è stato il punto di partenza per chiedermi: come potrebbe una persona sul palco essere se stessa e non esserlo allo stesso tempo? Da un lato, sono sempre stato interessato alla persona sul palco, alla sua biografia, a chi è, volevo questo incontro con la persona, ma non volevo confinarla. Il mio desiderio era rimanere in uno stato di incertezza. Non volevo che la persona fosse completamente comprensibile, prevedibile o definibile. Non volevo che fosse 'un documento'. Non è solo una questione filosofica, ma anche una questione di suspense, una questione di mestiere, di drammaturgia. Ho bisogno di sentire che le persone sono imprevedibili, che potrebbero sorprendermi, che all'improvviso qualcosa potrebbe cambiare. Deve esserci un livello di insicurezza e di sospetto. Nel teatro documentario, questo è spesso completamente assente. La realtà è già accaduta. I soggetti sul palco sono ciò che sono e rimarranno tali fino alla fine dello spettacolo. Ma la suspense deriva dall'idea che le persone non siano prevedibili: possono cambiare, trasformarsi, avere strati confliggenti. Tutto ciò che

la politica non ama perché rende complicata l'organizzazione delle persone. Per me, il teatro deve far apparire le persone più grandi della vita, non più piccole. Nel teatro documentario è spesso il contrario per motivi di leggibilità. Esteticamente, è un genere molto scontato.

AS: Affermi che siamo esseri nel tempo, esseri in divenire, e questo non può essere catturato in una visione unidimensionale del testimone nel teatro documentario. Ma in generale è il palco stesso, in relazione al tempo, a permetterci di vivere temporalità alterate e frammentate, esperienze condivise e collettive che generano nuove grammatiche percettive e memorie comuni. Quando titoli un'opera *Hamlet*, ad esempio, la colleghi immediatamente a una conoscenza culturale condivisa, evocando un lungo filo temporale ricco di echi e fantasmi. Come è arrivato il titolo *Hamlet* nel tuo lavoro? Non appena il pubblico sente *Hamlet*, sorgono certe aspettative, informate dalla nostra comprensione culturale dell'opera, specialmente in contesti occidentali. Certo, temi come la morte del padre vengono in mente, ma non ho notato fantasmi nella tua interpretazione – almeno, non nel modo in cui potremmo tradizionalmente aspettarci.

BN: Eppure, anche il fantasma è presente. Stavo già lavorando su *Hamlet* da un anno, e poi, due mesi prima di entrare nelle fasi finali delle prove, mio padre è morto. C'è sicuramente una presenza di questo nell'opera, ad esempio nella parte in cui Julia*n dice al pubblico che suo padre è venuto a mancare alcune settimane prima. Questa rivelazione di un evento apparente e il fatto che venga pronunciata in un'opera intitolata *Hamlet* vanno di pari passo.

Tuttavia, l'idea di usare *Hamlet* come titolo era balenata già nel 2013, mentre stavo lavorando a un progetto intitolato *Don't Be Yourself* a Graz per il festival Steirischer Herbst. Julia*n Meding faceva parte dell'ensemble dello spettacolo, era la nostra seconda collaborazione. Pochi giorni prima del debutto, sentivo che mancava qualcosa e ho chiesto a Julia*n di improvvisare un piccolo discorso per il pubblico, un prologo, in cui avrebbe descritto cosa pensava il pubblico provasse quando l* guardava, discutendo dello sguardo degli spettatori, delle loro aspettative, di cosa avrebbero potuto vedere, di cosa sarebbe potuto accadere, e se, infine, le loro aspettative sarebbero state soddisfatte. Julia*n ha improvvisato un monologo di dieci minuti, un materiale molto interessante. Mi ha ricordato la struttura della scena della «trappola per topi» di *Hamlet*. Julia*n può essere un* *performer* speciale, una presenza enigmatica, e non si sa mai veramente se sia davvero così o se sia una recita. C'è sempre questa ambiguità. A quel

punto, ho pensato: dobbiamo fare insieme *Hamlet*. Abbiamo avviato il progetto due anni dopo. L'idea era di introdurre Julia*n come figura non fittizia che affermava: «Il mio nome è Julia*n Meding», ma sarebbe comunque stato *Hamlet.* Quindi c'è un sovrapporsi di identità e un gioco con il genere documentario. E, come dici tu, il pubblico arriva con una ricchezza di ricordi e aspettative legati a *Hamlet*, e li fonde con ciò che sta vedendo. Questa era l'essenza di ciò che volevo esplorare – questa fusione di documentario biografico e finzione, operativa su entrambi i livelli contemporaneamente. Questo 'contemporaneamente' è il cuore della questione. È un gioco su «essere o non essere» barrando la 'o': essere e non essere simultaneamente. Quindi, quando Julia*n parla della morte del proprio padre, suona personale e reale, ma in *Hamlet* la morte del padre è ovviamente anche il punto di partenza dell'opera. Mi piace molto questo scioglimento tra finzione e non finzione. Dissolve la consueta domanda «è reale o no?», trasformandola in «è sempre reale e non reale allo stesso tempo». Quell'incertezza, quello spazio liminale, quel capogiro è ciò che mi interessa. Parla di vulnerabilità, ma non in modo puramente autentico o 'reale': potrebbe esserlo, ma si tratta più di ciò che hai definito «fabulazione critica»[23]. È un modo di appropriarsi della realtà attraverso lo spettacolo e, così, di cambiare le regole della sua rappresentazione. Non si tratta di rappresentare l'identità, ma di rimaterializzarla attraverso la performance, creando spazio per la trasformazione. Stiamo comunque cambiando costantemente.

AS: Sì, e la trasformazione è un punto cruciale per me, soprattutto da una prospettiva storica. Mi interessa come si possa rimodellare il presente alterando le narrazioni, in particolare quelle dominanti. Perché trasformare il presente significa allontanarsi dal principio di conservazione. Una grande differenza che mi viene in mente quando penso al tuo *Hamlet* con Julia*n, rispetto al dettato della tradizione, è che Julia*n non si suicida. Non muore. E quell'atto di non morire apre la possibilità per un futuro. Sono molto curiosa della tua visione di quel futuro, non solo in senso generale, ma specificamente all'interno del teatro. Come possiamo articolare la possibilità di «convivere con il problema», di affrontare difficoltà e vulnerabilità, nel teatro del futuro?

BN: È comunque una grossa domanda, ma forse posso provare a rispondere utilizzando *Hamlet* ed *Essay on Dying*, perché penso che

23 *Infra*, p. 21. Si riferisce alla questione che sollevo nel saggio a proposito da Hartman.

entrambi riflettano la mia esperienza. Come regista e scrittore, ho avuto una sensazione molto forte durante gli spettacoli sul fatto che essi aprono potenzialità per pensare al futuro. Credo che entrambe le opere siano collegate a questa idea che il pubblico può sperimentare: non devi essere te stesso. Puoi esserlo, ma affinché essere se stessi diventi un'abilità, una potenzialità, piuttosto che un'inevitabilità, potresti dover imparare a rompere il silenzio. Questo significa distaccarsi dalle narrazioni che credi ti abbiano sempre definito e plasmato per quello che sei. Per diventare giocoso, devi esercitarti a fare *coming out*, e in questo modo, reinventare le relazioni sociali che intrattieni con il mondo e con gli altri. Certo, ciò che accade sul palco potrebbe semplicemente essere una riflessione su questo, perché in realtà è incredibilmente impegnativo. La realtà è una forza così potente. Nella mia vita privata può capitare che in alcune questioni o conflitti io esiti per anni perché ho paura di ciò che potrebbe accadere. Aspetto e passano gli anni. Credo che sia *Hamlet* che *Essay on Dying* lavorino sulla questione di come appropriarsi della realtà per non esserne determinati, affrontando le finzioni prevalenti. Ho sempre detto che fare *coming out* è un atto di propaganda perché inserisci una nuova finzione nel mondo delle finzioni. È un atto di negazione che apre a una potenzialità. Ad esempio, dichiararsi gay rompe la finzione che non dovrebbe essere così. Ecco perché è così difficile dirlo, perché la mia esperienza – e quella della mia generazione e di quelle precedenti – era che non dovrebbe succedere, e che la situazione potesse cambiare da sola. Dopo un po', mi sono reso conto che non sarebbe accaduto, ma quella finzione era così forte e dolorosa. È per questo che così tanti gay che non hanno fatto *coming out* e sono circondati da un ambiente sociale oppressivo soffrono di depressione e pensieri suicidi: la realtà li mette in una gabbia. Puoi tradurre questa lotta in molte altre esistenze sociali, e rompere con quella finzione nella propria mente è fondamentale per creare un nuovo futuro. Proprio come hai detto, si tratta di cercare di sovrascrivere il passato. Questo non significa dimenticare o cancellare – sarebbe futile – ma appropriarsene.

Oggi, la complicazione è che ci sono così tante battaglie, una vera lotta per le narrazioni. Narrazioni progressiste come la post-colonialità, i diritti *queer*, il femminismo, che cercano di decolonizzare il concetto di identità, spesso comportano il rischio di ristabilire identità molto solide e, in tal modo, riprodurre una struttura normativa. Comprendo l'idea di finzione necessaria o la strategia dell'essenzialismo strategico, dove le persone usano identità essenziali come strumento semantico politico. Devi insistere su un'identità chiara in primo luogo per rompere il ghiaccio e per poter combattere. Ma in quella lotta, poiché richiede

così tanto tempo ed espone a umiliazioni e opposizioni, spesso accade che si inizi a credere genuinamente a queste identità. Ciò crea una situazione complicata. È per questo che penso che il futuro del teatro sia importante; ci consente di ammettere e praticare questo terreno come un regno di gioco. E dobbiamo essere molto cauti riguardo a questo regno, poiché può diventare eccessivamente politicizzato e perdere il suo potenziale. Quando tutto si sposta troppo nella politica, rischi di perdere questa possibilità di gioco, di ironia, di auto-contraddizione, che è vitale. Abbiamo bisogno di questo spazio per rimanere umani.

AS: Riguardo alle possibilità politiche del teatro, o meglio al fatto che il teatro stesso è un'istituzione che consente l'emergere di una visione critica e politica, Adorno affermò una volta che il teatro di Brecht «predica ai convertiti», suggerendo che il pubblico dei drammi brechtiani è già convinto della validità degli argomenti presentati e già allineato sulle posizioni dell'autore. La mia sensazione riguardo al tuo teatro, al contrario, è che ci sia qualcosa di genuinamente politico in gioco quando metti a disagio il pubblico. Come spettatore, potresti sentirti tentato di abbandonare la sala più volte durante il tuo *Hamlet*, specialmente all'inizio. Sei molto consapevole di questo disagio, discuti apertamente di come possa portare gli spettatori ad allontanarsi, perché ciò che accade sul palco è così problematico, o meglio, non è solo problematico, è così impegnativo da richiedere qualcosa da me come spettatrice. Richiede un lavoro di compassione e una volontà di confrontarsi con un mondo pieno di domande, che crea un impatto significativo. Quindi, sto pensando che il nostro punto finale potrebbe riguardare qual è secondo te il potenziale politico del teatro.

Il palco e la platea non sono due spazi omogenei e separati, ma piuttosto ambienti sensibili e atmosferici che si influenzano e si modificano a vicenda. Nel finale del tuo *Hamlet*, Julia*n fa un appello appassionato e arrabbiato al pubblico, chiedendo una solidarietà paradossale, un'intimità con e tra gli spettatori paganti. Dopotutto, respiriamo la stessa aria, sia sul palco che in platea, o meglio, siamo parte della stessa circolazione dell'aria, continuamente alterata dai nostri corpi. Respirando insieme – una condizione essenziale per ogni performance – cospiriamo insieme. Cospirare implica un'alleanza, spesso politica, per neutralizzare un'egemonia o rovesciare un potere. Pensi che il teatro abbia questo potenziale?

BN: No, e penso che non dovrebbe averlo. Se il teatro o l'arte cercano di diventare politicamente realistici mirando a un reale potere politico, vuol dire che sono già corrotti. Voglio dire, io amo i momenti nel

teatro che sono elevati, che creano situazioni di esperienza comune, sì, anche di trascendenza. Amo il *pathos*. Ma non si deve cercare il realismo nel senso di un'efficacia politica didattica. È per questo anche che tante performance che presentano un'agenda politica falliscono artisticamente. È il paradosso dell'emancipazione e dell'empowerment: si tratta della possibilità di essere un individuo, ma poi molto presto questo deve diventare normativo, nel senso di collettivo, e ha bisogno di sopprimere l'individuale. Questa è la politica, questa è la lotta per la rappresentazione. Ma il teatro è diverso, si tratta di dissenso!

Sono stato incredibilmente felice durante le prove di *Hamlet*, soprattutto grazie al titolo che abbiamo scelto. Ci è apparso chiaro che offriva moltissime possibilità. Il titolo funge da maschera, permettendoci di esplorare cose che non potremmo interrogare se l'opera fosse trattata come un documentario diretto. Tuttavia, è anche un invito per il pubblico. Il disagio o il fastidio che hai descritto – la questione se qualcuno voglia davvero guardare questo spettacolo per novanta minuti – è significativo. Il pubblico potrebbe sentirsi infastidito dalla performance e dalla messa in scena, eppure, c'è il titolo *Hamlet*. Funziona come una chiave per il pubblico per comprendere che, sì, *Hamlet* è fastidioso. Come spettatore, sono direttamente coinvolto come parte dell'opera, faccio parte di tutta l'esperienza. Così, il mio fastidio fa parte del gioco, può invitare gli spettatori a seguire ciò che accadrà dopo. Ricordo di aver detto a Julia*n, solo un paio di giorni prima del debutto, che credevo ci fosse la possibilità di perdere metà del pubblico nei primi trenta minuti. Non intendevo che necessariamente tutti se ne sarebbero andati, ma piuttosto che avrebbero potuto spegnersi mentalmente. Tuttavia, pensavo che il restante 50% che fosse rimasto avrebbe veramente vissuto un'esperienza, perché qualcosa di inaspettato si sarebbe verificato. L'esperienza potrebbe suscitare simpatia o compassione, ma ci vuole tempo perché quella connessione si sviluppi. Questa esperienza del tempo è cruciale; consente agli spettatori di rendersi conto: «Ora ho modificato il mio pensiero su questo personaggio rispetto all'inizio». Si potrebbe dire che questa trasformazione sia un'esperienza politica che elimina l'idea di politica. Quando perdiamo spettatori perché si spengono, diventa chiaro che non sono interessati a impegnarsi in un simile cambiamento, non perché non gliene importi, ma forse perché sono semplicemente troppo stanchi. Il punto chiave è che coloro che rimangono sperimentano una trasformazione che si pone in netto contrasto con la rappresentazione. La rappresentazione tende a essere piatta, mentre la trasformazione si sviluppa nel tempo, e noi siamo esseri nel tempo. Il teatro è uno spazio in cui puoi vivere questa esperienza in modo

profondo. Per me in *Hamlet* è uno spazio agonale, uno spazio in cui può aver luogo il dissenso. Julia*n ha osservato una volta, durante una discussione con il pubblico, che ci dovrebbero essere posti dove è possibile discordare o addirittura odiarsi l'un l'altro per novanta minuti, pur rimanendo nello stesso spazio. Questa è un'idea piena di speranza. Tuttavia, è importante per me che *Hamlet* non si fermi semplicemente all'infastidire. Deve esserci un cambiamento di atmosfera; dovrebbe andare più a fondo e condurre altrove, in modo che non si tratti solo di novanta minuti di tortura concettuale, che non mi interessa. Se diventa troppo stabile, diventa piatto, riducendosi a un'unica idea, intrappolata nella rappresentazione. Volevo che la performance fosse un viaggio di trasformazione, in cui vulnerabilità e mortalità entrano in gioco, plasmando la relazione tra il palco e il pubblico. Man mano che la performance procede, la memoria e la tristezza entrano in scena, creando un senso di speranza in mezzo a quella che potrebbe sembrare una performance *pop-trash*. Per me, fin dall'inizio, si è sempre trattato dell'esperienza del tempo perché questo, per me, è l'aspetto politico. Il tempo non può essere rappresentato, può solo essere esperito, e questa esperienza è politica perché sfida il concetto stesso di politica, che è intrinsecamente legato alla rappresentazione. Siamo tutti esseri nel tempo, e trovo difficile collegare quella comprensione alla politica tradizionale. Inoltre, questo aspetto consente di sperimentare dei momenti di intimità, che è qualcosa che trovo affascinante. Il pubblico vive una performance intima, riflettendo sulle proprie aspettative all'inizio, novanta minuti prima, di avere davanti a sé una serata concettuale e fastidiosa.

Poetry and Atmosphere
Prolegomena to a Philology of Air

Federico Italiano
(Sapienza Università di Roma)

The essay explores the relationship between atmosphere and poetry, highlighting the phenomenality of air as a crucial element for understanding the world and human dynamics. As an integral part of the atmosphere, air eludes traditional linear models, requiring a volumetric and transdisciplinary approach. From a geo-poetic perspective, the concept of atmosphere is examined through the works of Rainer Maria Rilke and Gottfried Benn, two central figures in the literary modernity of the 20th century. The thesis argues that their poetics represent the shift in atmospheric paradigms at the dawn of the 20th century: from the symbolic-therapeutic view of air, typical of the late 18th century and still influential before the First World War, to a world shaped and traumatised by the technological malleability and adaptability of air.

Il saggio esplora il rapporto tra atmosfera e poesia, mettendo in evidenza la fenomenicità dell'aria come elemento cruciale per comprendere il mondo e le dinamiche umane. Parte integrante dell'atmosfera, l'aria sfugge ai modelli lineari tradizionali, richiedendo un approccio volumetrico e transdisciplinare. In una prospettiva geo-poetica, il concetto di atmosfera viene analizzato attraverso le opere di Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn, due figure centrali della modernità letteraria del XX secolo. La tesi sostiene che le loro poetiche rappresentino il cambiamento di paradigma atmosferico all'alba del Novecento: dalla visione simbolico-terapeutica dell'aria, tipica del tardo XVIII secolo e ancora influente prima della Prima guerra mondiale, a un mondo segnato e traumatizzato dalla modificabilità e adattabilità tecnologica dell'aria.

KEYWORDS: *atmosphere*, *air*, *modern poetry*, *geo-poetics*, *eco-criticism*

Federico Italiano, *Poesia e atmosfera. Prolegomeni per una filologia dell'aria*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 37-59

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.02

Open Access

Poesia e atmosfera
Prolegomeni per una filologia dell'aria

Federico Italiano
(Sapienza Università di Roma)

1. Topologie sottilissime

Ovunque ci troviamo, co-esistiamo nell'aria, in un elemento gassoso che attraversiamo essendone attraversati, una miscela molto specifica di azoto e ossigeno, con tracce variabili di altri gas, che ci permea e sostiene. Soprattutto quando non ci accorgiamo della sua presenza, siamo in perfetto equilibrio biotico con una determinata condizione atmosferica che – ora più, ora meno – incide sul nostro comportamento. Anche l'aria chiusa di un edificio può influenzarci, ispirandoci o affliggendoci. Se aprissi, per esempio, la finestra dello studio in cui scrivo al momento, o accendessi l'aria condizionata, la qualità dell'aria cambierebbe immediatamente: l'anidride carbonica da me espulsa si ridurrebbe drasticamente e aumenterebbe l'ossigeno, con effetti in linea di massima benefici sulle mie sinapsi, sul mio sentire e pensare e, forse, sul lavoro che sto compiendo. Tuttavia, quella stessa aria, mi trovassi, poniamo, in un appartamento che dà su una strada trafficata e affollata, potrebbe mischiarsi ai gas di scarico in ascesa e a odori di diverso genere, che potrebbero condizionare la mia attenzione.

Se per comprendere le condizioni atmosferiche è essenziale studiare l'aria, per capire la relazione tra poesia e atmosfera, dobbiamo diventare, per così dire, anche filologi dell'aria. Tuttavia, prima di poterlo fare, è fondamentale riflettere su come concepire l'atmosfera, di cui l'aria è parte integrante. Gli approcci lineari tradizionali – geometrici, topografici o narratologici – non sono sufficienti per una comprensione transdisciplinare ma pur sempre umanistica dell'atmosfera. La tempesta, per esempio, non è una massa coerente e chiusa che si sposta da un punto all'altro nel cielo. Piuttosto, è un movimento in sé, uno 'srotolarsi', uno sviluppo che genera un punto tranquillo nel suo occhio. Mentre si srotola sulla sua fronte anteriore, si sviluppa in ritirata, a ritroso. Come nota l'antropologo Tim Ingold

nei dibattiti dei teorici è il suolo a farla da padrone[1]. Il suolo figura come un'interfaccia non solo tra terra e atmosfera, ma molto più fondamentalmente tra i domini dell'agenzia e della materialità. Di conseguenza, tendiamo a immaginare il mezzo attraverso il quale gli organismi e le persone si muovono nello svolgimento delle loro attività come immateriale e marginale.

Questo spiega anche l'assenza virtuale del meteo, del tempo atmosferico, sostiene Ingold, dai dibattiti filosofici: «It is a result of the logic of inversion – a logic that places occupation movement across before movement through, surface before medium. In the terms of this logic, the weather is simply unthinkable»[2]. Come scrive Stuart Elden: «Just as the world does not just exist as a surface, nor should our theorisations of it […] space is volumetric»[3]. Per capire il mondo in cui viviamo e respiriamo, dobbiamo pensare in dimensioni volumetriche, non possiamo limitarci ad aree o perimetri. E per farlo, dobbiamo pensare e studiare l'aria. Ma quali tracce dobbiamo seguire per studiarla? Esistono tracce nell'aria? Traccia è un concetto profondo e utilissimo, ma è pure una nozione che serve a poco in una dimensione atmosferica: traccia è un concetto di superficie. Le tracce si formano sulle superfici, hanno bisogno di un sostrato stabile su cui imprimersi, formarsi e persistere per un certo periodo. Anche la loro assenza o dimensione fantasmatica ha bisogno di un fondo cui riferirsi. Nell'aria, invece, abbiamo piuttosto fumi, nebbie, olezzi, scie d'odore. Potremmo chiamarli anche metaforicamente tracce, quei fenomeni aerobici, ma non sarebbe una descrizione precisa.

La topologia del tempo atmosferico è concettualmente prossima al mondo aperto, al mondo liscio, di Deleuze e Guattari, una topologia straordinariamente sottile, come quella del deserto di sabbia o di ghiaccio. Dell'aria potremmo dunque dire, citando *Mille piani*, che possieda una

> topologia straordinariamente sottile, che non poggia su punti od oggetti, ma su ecceità, su insiemi di relazioni (venti, ondulazioni della neve o della sabbia, canto della sabbia o scricchiolio del ghiaccio, qualità tattili di entrambi); è uno spazio tattile o, piuttosto, «prensivo», è uno spazio sonoro, molto più che visivo…[4].

1 Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011, p. 73.

2 *Ibidem*.

3 Stuart Elden, *Secure the Volume: Vertical Geopolitics and the Depth of Power*, in «Political Geography», 34 (2013), pp. 35-51: 49.

4 Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*

Questi insiemi di relazioni, queste ecceità, non sono ciò che percepiamo, sono piuttosto ciò con cui percepiamo. Un po' come con la luce, non vediamo la luce ma vediamo nella luce. Dunque, parafrasando ancora Tim Ingold, percepire il *medium* in cui ci muoviamo, l'aria, il vento, l'atmosfera, non significa cercare le cose che vi si trovano dentro, o discernere le loro forme e disposizioni congelate, ma unirsi a esse nei flussi materiali e nei movimenti che contribuiscono alla loro – e alla nostra – formazione continua[5]. Abitare il mondo, abitare l'aperto, non significa essere bloccati sulla superficie esterna della terra, ma essere coinvolti nei flussi sostanziali e nei flussi aerei di ciò che Tim Ingold chiama il «mondo-meteo»[6].

To perceive and to act in the weather-world is to align one's own conduct to the celestial movements of sun, moon and stars, to the rhythmic alternations of night and day and of the seasons, to rain and shine, sunlight and shade. For the weather engulfs the landscape just as the sight of things is engulfed by the experience of light, the hearing of things by the experience of sound, and the touch of things by the experience of feeling[7].

L'entomologo Justin O. Schmidt, noto per aver inventato la scala del dolore delle punture di insetti – qualcosa, sia detto per inciso, di estremamente poetico e allo stesso tempo inesorabilmente scientifico – mostra nel suo libro *The Sting of the Wild* come le vespe e le api siano irritate dal nostro alito, dall'alto contenuto di anidride carbonica che lo compone[8]. Naturalmente si tratta di un carattere evolutivo della loro specie, che li mette in guardia da eventuali pericoli posti da mammiferi in agguato, in particolare orsi e ominidi, ma rende bene l'idea di come il *medium* che congiunge gli esseri sia tutt'altro che qualcosa di neutro e immateriale, bensì una sostanza fortemente dotata di *agency* e materialità. Come nelle api o nelle vespe, messe in allarme dalle nostre scie odorose, anche le nostre coscienze sono permeate, sconvolte, esterrefatte, spaventate, attratte, calmate o tramutate da scie d'odore e dalle innumerevoli permutazioni dall'aria.

Anche le nostre paure o i nostri desideri diventano quindi materia, giacché penetrano, muovono e sommuovono la materialità dell'aria,

(1980); trad. it. di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, introduzione di Massimiliano Guareschi, Castelvecchi, Roma 2003, p. 531.

5 Ingold, *Being Alive*, cit., p. 88.

6 *Ivi*, p. 96.

7 *Ivi*, p. 132.

8 Justin O. Schmidt, *The Sting of the Wild*, Johns Hopkins University, Baltimore 2016.

con odori e feromoni, entrando a far parte del nostro meccanismo respiratorio. Pertanto, l'aria non è solo partecipe dell'interazione quanto piuttosto la vera condizione dell'interazione. È l'aria che permette l'interazione delle cose tra loro. Mentre respiriamo, l'aria si mescola ai nostri tessuti corporei, riempiendo i polmoni e ossigenando il sangue. Anche il vento compartecipa alla nostra esistenza come noi alla sua: «Inhalation is wind becoming breath, exhalation is breath becoming wind»[9]. Come scrive il filosofo dell'ambiente David Macauley, respiriamo, pensiamo e sogniamo ripetutamente nelle regioni aeree: «we breathe, think and dream in the regions of the air»[10].

Non siamo dunque solo essere 'meteoro-logici', che scrutano, osservano e studiano il tempo, ma data la nostra ineludibile interazione biotica con l'aria e l'atmosfera, siamo, a tutti gli effetti, esseri 'meteoro-patici', sentiamo e patiamo il tempo atmosferico, ne siamo parte integrante, percepiamo e pensiamo con esso e da esso siamo modificati.

Da quanto scritto poc'anzi, credo risulti evidente che l'atmosfera cui si fa riferimento in queste pagine non sia quella estetico-filosofica cognata di concetti quale *Stimmung* e *Aura* venuti alla ribalta all'inizio del Novecento e ripresa con nuovo vigore teorico dal filosofo Gernot Böhme in vari testi e in particolare in *Atmosphäre*[11]. Ciò non significa che tale approccio non mi interessi, anzi; tuttavia, appartiene a un piano di riflessione molto più ampio che ingloba e contemporaneamente elude gli intenti di questo mio scritto. Nel concetto di *Atmosphäre* di Böhme, infatti, gli eventuali riferimenti meteorologici e aerobici sono solo accessori all'introduzione del dispositivo concettuale dell'*aisthesis*, della percezione sensoriale, alla base della sua *ökologische Naturästhetik*. Ciò che sta a cuore al filosofo tedesco è la fondazione di una nuova estetica capace di superare il predominante approccio semiotico nel giudizio e nella fruizione dell'opera d'arte, coniugando da un lato una teoria generale del lavoro estetico, inteso come creazione di atmosfere, e dall'altro una teoria della percezione in senso stretto, dove la percezione è concepita come l'esperienza della presenza di persone e oggetti in un determinato ambiente[12].

9 Ingold, *Being Alive*, cit., p. 138.

10 David Macauley, *The Flowering of Environmental Roots and the Four Elements in Presocratic Philosophy: from Empedocles to Deleuze and Guattari*, in «Worldviews: Environment, Culture, Religion», 9 (2005), 3, pp. 281-314: 307, citato in Ingold, *Being Alive*, cit., p. 135.

11 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995.

12 Sul concetto di atmosfera in senso estetico-filosofico, rimando anche agli

In queste pagine, l'aria – la sfera dell'ἀτμός, del vapore – ci interessa esplicitamente nella sua fenomenicità, nella sua potente e inequivocabile materialità e, naturalmente, per come sia diventata un fattore geopoetico di estrema importanza critico-estetica ed eco-critica. In particolare, esplorerò un cambio di paradigma tanto fondamentale quanto, stranamente, poco studiato, nella percezione dell'aria all'inizio del Novecento, cercando di evidenziarne le note salienti attraversando i testi 'atmosferici' di due autori esemplari e senza dubbio canonici: Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn.

2. Görbersdorf, 1854. La qualità dell'aria

Già nel 1621, in *The Anatomy of Melancholy* (1621, con sei edizioni fino al 1660)[13], nel capitolo intitolato «Digression of Air», Burton afferma come la qualità dell'aria svolga un ruolo cruciale nella variegata esplosione della vita sulla Terra. In particolare, osserva che, a seconda dello stato dell'aria in cui vivono, gli individui possono essere indolenti, robusti, spiritosi, sottili, ordinati, puliti, rustici, malati o sani. Cita ad esempio gli Egizi, che si distinguono per la loro intelligenza e «ilarità», attribuendo questi tratti all'aria pura che respirano o i Beoti in Grecia, ottusi e pesanti, invece – crassi Bœoti, appunto – a causa dell'aria nebbiosa («foggy air») in cui vivevano[14], un'attribuzione che permane nell'omonimo dispregiativo italiano.

The Egyptians by all geographers are commended to be *hilares*, a conceited and merry nation: which I can ascribe to no other cause than the serenity of their air. They that live in the Orcades are registered by Hector Boethius and Cardan, to be of fair complexion, long-lived, most healthful, free from all manner of infirmities of body and mind, by reason of a sharp purifying air, which comes from the sea. The Boeotians in Greece were dull and heavy, crassi Bœoti, by reason of a foggy air in which they lived, Bœotum in crasso jurares ære natum, Attica most acute, pleasant, and refined. The clime changes not so much customs, manners, wits (as Aristotle Polit. lib. 6. cap. 4. Vegetius, Plato, Bodine, method. hist. cap. 5. hath proved at large) as constitutions of their bodies, and temperature itself. In all particular provinces we see it confirmed by experience, as

scritti del filosofo italiano Tonino Griffero, traduttore tra l'altro di Gernot Böhme, e in particolare al suo volume *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

13 Qui citato dalla seguente edizione: Robert Burton *et al.*, *The Anatomy of Melancholy*, 3 vols., George Bell and Sons, London 1912, vol. II.

14 *Ivi*, p. 70.

the air is, so are the inhabitants, dull, heavy, witty, subtle, neat, cleanly, clownish, sick, and sound[15].

D'altra parte, anche le sue riflessioni non erano del tutto inedite. Ippocrate, nel suo trattato proto-statistico e politico-medico, *Περί αέρων υδάτων και τόπων* (*Sulle arie, le acque e i luoghi*), scritto intorno al 400 a.C., aveva già individuato nell'aria uno degli elementi costitutivi del clima e di conseguenza cruciale per il benessere dell'uomo. Tuttavia, Burton si spinse oltre rispetto al padre della medicina, sostenendo che l'aria, in quanto elemento più sottile e sfuggente del clima stesso, potesse generare variazioni all'interno di uno stesso quadro climatico, offrendo così una spiegazione micro-climatica *ante litteram* delle molteplicità ambientali che le approssimative suddivisioni (macro-)climatiche dell'antichità non erano in grado di cogliere appieno.

Di pari passo al fiorire dei primi studi scientifici sul movimento dell'aria alla base della moderna meteorologia, dalla mappa degli Alisei di Edmund Halley (1688)[16] alla Cella dei venti di George Hadley (1735)[17], prende sempre più piede nel XVIII secolo l'idea che l'aria possa avere effetti terapeutici e si diffondono sempre di più le cosiddette 'cure climatiche' e i 'bagni d'aria' come mezzi per rafforzare il corpo e prevenire malattie. Queste pratiche erano particolarmente consigliate per disturbi respiratori, in quanto si riteneva che l'aria, in particolare l'aria fresca, favorisse la salute fisica e mentale, contrastando le malattie urbane e migliorando il benessere generale. Un primo sostenitore dei bagni d'aria fu uno scozzese, Lord Monboddo, di cui parla James Boswell nel suo *Life of Johnson* (1791)[18]: «Lord Monboddo told me, he awaked every morning at four, and then for his health got up and walked in his room naked, with the window open, which he called taking an air bath; after which he went to bed again, and slept two hours more»[19].

Georg Christoph Lichtenberg, noto scienziato e scrittore tedesco, nel 1795 sostenne con fervore l'idea che gli esseri umani dovessero «fare il bagno» nei quattro elementi: acqua, terra, fuoco e aria. Ispi-

15 *Ibidem*.

16 Edmund Halley, *An Historical Account of the Trade Winds, and Monsoons, Observable in the Seas between and Near the Tropicks, with an Attempt to Assign the Phisical Cause of the Said Winds*, in «Philosophical Transactions», 16 (1688), pp. 153-168.

17 George Hadley, *Concerning the Cause of the General Trade Winds*, in «Philosophical Transactions», 39 (1735), pp. 58-62.

18 James Boswell, *The Life of Samuel Johnson, LL.D* (1791), Encyclopædia Britannica, Chicago 1955.

19 *Ivi*, pp. 351-352.

randosi al medico inglese John Abernethy, Lichtenberg avanzò l'idea che la pelle, similmente ai polmoni, potesse «respirare», e che quindi l'intero corpo avesse bisogno di essere esposto all'aria.

Ein englischer Arzt, Abernethy […], hat durch viele Geduld erfordernde Versuche gefunden, daß das, was in der Luft, die die menschliche Haut berührt, teils durch Übergang aus dem Körper in dieselbe, teils durch Eintritt aus ihr in den Körper vorgeht, große Ähnlichkeit mit dem bekannten Ein- und Ausatmungs-Prozeß durch die Lungen habe. Reine, dephlogistisierte Luft wird ungefähr ebenso dadurch verändert, als durch das Ein- und Ausatmen[20].

Contemporaneamente al mirabile lavoro di osservazione, descrizione e classificazione delle nuvole di Luke Howard, culminato nella sua opera più nota e influente, *Essay on the Modification of Clouds*, nel 1803[21], il concetto di 'cure climatiche' divenne particolarmente popolare nel corso del XIX secolo, soprattutto tra i medici tedeschi e svizzeri, che iniziarono a prescrivere l'aria fresca come trattamento per varie malattie, in particolare per la tubercolosi. Tra questi vi era Hermann Brehmer, che nel 1854 pubblicò *Die Chronische Lungenschwindsucht und Tuberkulose*[22], promuovendo l'aria di montagna come fondamentale per curare i malati di tubercolosi. La tubercolosi era una delle malattie più diffuse dell'epoca e l'idea che il cambiamento d'aria potesse migliorare le condizioni respiratorie si concretizzò in pratica diffusa.

Das Ozon trägt also, da fortwährend durch Verfaulen tierischer und vegetabilischer Stoffe die Luft verunreinigt wird, durch Zerstörung dieser Verwesungsprodukte wesentlich zur Reinheit der Luft bei. Und da der Ozongehalt im Gebirge größer ist als in der Ebene, so ist klar, dass die Luft der Gebirge auch weniger schädliche miasmatische Beimengungen enthält als die der Ebene. Daher ist schon deshalb auch die Gebirgsluft der Gesundheit im Allgemeinen zuträglicher als die in den Niederungen. Dabei kann freilich nicht unerwähnt bleiben, dass dieser stärkere Ozongehalt möglicherweise die Ursache für den Katarrh der Luftwege ist, der im Gebirge den größten Teil der daselbst vorkommenden Krankheiten ausmacht. Denn das Einatmen von reinem Ozon bewirkt eine katarrhalische Reizung der Luftröhre[23].

20 Georg Christoph Lichtenberg, *Das Luftbad*, in Id., *Vermischte Schriften*, Heinrich Dieterich, Göttingen 1803, Bd. 5, pp. 181-196: 189.

21 Luke Howard, *Essay on The Modification of Clouds* (1803), 3ª ed., John Churchill, London 1865.

22 Hermann Brehmer, *Die Chronische Lungenschwindsucht und Tuberkulose* (1854), 2ª ed. riveduta, Enslin, Berlin 1869.

23 *Ivi*, p. 161.

Nel 1854, su consiglio della cognata, la contessa Maria von Colomb, nipote del generale prussiano Gebhard Leberecht von Blücher, affascinata dal paesaggio di quel villaggio montano, Brehmer aprì uno dei primi sanatori per tubercolotici a Görbersdorf, nella Slesia Occidentale. Le cure includevano il metodo idroterapico di Priessnitz, oltre a un trattamento climatico-dietetico precursore delle terapie moderne. Il trattamento della tubercolosi praticato da Alexander Spengler a Davos, reso celebre da Thomas Mann nel suo capolavoro *Der Zauberberg* (1922), venne modellato sul sanatorio fondato proprio dal Dr. Brehmer a Görbersdorf[24].

3. Borgeby, 1904. La trascendenza meteorologica di Rilke

È all'interno di questo paradigma atmosferico, generato sia dai progressi scientifici della meteorologia, sia dalla crescente attenzione di natura medico-terapeutica verso l'aria, che ritengo si debba collocare gran parte della poesia simbolista e impressionista in lingua tedesca. In particolare, ciò vale per uno dei più celebri meteoropatici di quella stagione poetica: Rainer Maria Rilke.

In una lettera indirizzata alla moglie, Clara Rilke-Westhoff, il poeta scrisse:

> […] und meide den Platz unterm Nußbaum und alle meine sommerlichen Wege; denn ich will den Herbst! Ist es nicht, als wäre er das eigentlich Schaffende, schaffender denn der Frühling, der schon gleich ist, schaffender, wenn er kommt mit seinem Willen zur Verwandlung und viel zu fertige, viel zu befriedigte, schließlich fast bürgerlich-behagliche Bild des Sommers zerstört? Dieser große herrliche Wind, der Himmel auf Himmel baut; in sein Land möchte ich gehen und auf seinen Wegen[25].

Rilke si trovava in Svezia, in quel Nord che il soggiorno romano gli aveva fatto tanto anelare. Roma, con la sua primavera calda, opprimente e statica, quasi volgare nel suo rigenerarsi sempre uguale a sé stessa, per lo meno così leggiamo nelle lettere del poeta dalla

24 Cfr. Katrin Max, *Literarische Heilkunst Ansichten und Einsichten der Krankheit in Thomas Manns Zauberberg*, in «Études Germaniques», 288 (2017), 4, pp. 665-689.

25 Lettera di Rainer Maria Rilke a Clara Rilke-Westhoff da «Borgeby gård, Flädie, Provinz Skåne, Schweden», 12 agosto 1904, in Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hrsg. v. Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Insel, Frankfurt a.M. 1987, pp. 94-95: 94. Citato parzialmente anche in Urs Büttner, *«denselben Wind, den auch die Wolken fühlen». Der poetische Ertrag von Rilkes Schwedenreise im Herbst 1904*», in «Zeitschrift für Germanistik», 2 (2014), pp. 312-327.

città eterna, rappresentava un'esperienza di estraniamento, mentre la Svezia gli si imponeva all'immaginazione come un flusso fresco di vita, immediato e puro, in cui immergersi e ristorarsi. Ma arrivato in Svezia, a Borgeby, entusiasmato dal paesaggio, dal clima, dai costumi, non è perfettamente contento e soddisfatto. Qualcosa sembra mancargli. In Svezia, Rilke ci arriva d'estate, una stagione che dalle sue lettere sappiamo non essere una delle sue preferite: «Der Sommer», scrisse Rainer Maria Rilke a sua moglie Clara nel luglio 1904, «war ja nie und nirgends meine Hoch-Zeit. Immer und überall galt es, ihn zu überstehen»[26]. Non è l'estate a stimolarlo ed eccitarlo, ma l'autunno, stagione in cui la diversità delle forme della natura e in particolare degli agenti atmosferici, in primo luogo i venti, ma anche la luce, le piogge, le nubi, gli si prospetta come immagine perfetta del flusso della vita. Nel presagio dei venti, della tempesta, della potenza atmosferica del variabile autunno, in quel Nord mai uguale a sé stesso, poesia e profezia si saldano di nuovo, cooperano, fanno dell'io lirico strumento misuratore dell'avvento, anemometro, se vogliamo, del futuro:

Vorgefühl

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,
während die Dinge unten sich noch nicht rühren:
die Türen schließen noch sanft, und in den Kaminen ist Stille;
die Fenster zittern noch nicht, und der Staub ist noch schwer.

Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.
Und breite mich aus und falle in mich hinein
und werfe mich ab und bin ganz allein
in dem großen Sturm[27].

Questa è una poesia non schiacciata sul presente ma proiettata su ciò che verrà, vissuta nell'attesa, nel piacere quasi fisico dell'attesa, subodorando, intuendo, leggendo e interpretando l'atmosfera. Nelle poesie risalenti al periodo svedese, Rilke sviluppa una poetica atmosferica che farà da preludio all'approccio fenomenologico dei *Neue Gedichte*, scritte tra il 1906 e il 1907, a loro volta propedeutiche, in così tanti aspetti, al grande lavoro delle *Elegie*. Come sostiene Urs

26 Lettera di Rainer Maria Rilke a Clara Rilke-Westhoff da Borgeby, 24 luglio 1904, in Rilke, *Briefe*, cit. pp. 92-93: 92. Citato anche in Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., pp. 79-80.

27 In Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt a.M. 2001, pp. 348-349.

Büttner, in un brillante saggio sulla meteorologia del poeta boemo, il concetto di atmosfera in Rilke deve essere interpretato in senso letterale,[28] limitato dunque ai fenomeni troposferici e non inteso come un'estensione metaforica di un concetto estetico – non nel senso, dunque, di *Stimmung* o di *Aura*, o nel senso datole da Gernot Boehme nella sua *Naturästhetik* (vedi *supra*). L'immergersi consapevolmente nelle 'messinscene' atmosferiche, nelle evoluzioni sceniche e troposferiche, permette a Rilke di superare lo sguardo umano, di trascenderlo e dunque di vedere il mondo con la gigante e perfetta – forse angelica – indifferenza dei fenomeni atmosferici.

Abend in Skåne

Der Park ist hoch. Und wie aus einem Haus
tret ich aus seiner Dämmerung heraus
in Ebene und Abend. In den Wind,
denselben Wind, den auch die Wolken fühlen,
die hellen Flüsse und die Flügelmühlen,
die langsam mahlend stehn am Himmelsrand.
Jetzt bin auch ich ein Ding in seiner Hand,
das kleinste unter diesen Himmeln. - Schau:

Ist das Ein Himmel?:
Selig lichtes Blau,
in das sich immer reinere Wolken drängen,
Und drunter alle Weiß in Übergängen,
und drüber jenes dünne, große Grau,
warmwallend wie auf roter Untermalung,
und über allem diese stille Strahlung
sinkender Sonne.

Wunderlicher Bau,
in sich bewegt und von sich selbst gehalten,
Gestalten bildend, Riesenflügel, Falten
und Hochgebirge vor den ersten Sternen
und plötzlich, da: ein Tor in solche Fernen,
wie sie vielleicht mir Vögel kennen...[29]

In questa stupenda poesia 'atmosferica', il vento («In den Wind, denselben Wind, den auch die Wolken fühlen») diventa un filo conduttore

28 «Der 'Atmosphären'-Begriff muss bei Rilke ganz wörtlich, begrenzt auf die Phänomene der irdischen 'Gashülle', verstanden werden und nicht als metaphorische Ausweitung». Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., p. 81.

29 In Rilke, *Die Gedichte*, cit., pp. 350-351.

che connette l'osservatore al paesaggio circostante e, in particolare, a ciò che di più mutevole caratterizza quella porzione di mondo osservata: le nuvole – con i loro volumi in rivoluzione, che si srotolano su sé stessi come esseri sensibili e imperscrutabili. E quasi come entità dotate di autocoscienza, le nuvole determino i loro percorsi troposferici, spingendosi verso il cielo blu soprastante: «Selig lichtes Blau, in das sich immer reinere Wolken drängen». Entità quasi sacrali, le nuvole si elevano verso altezze sempre maggiori. In quest'immagine, Rilke ricostruisce, a mio avviso, la spazialità volumetrica della troposfera, dandole verticalità, profondità e luminosità, suggerendo la ragione meteorologica della crescente purezza data dal fenomeno del raffreddamento ad alte quote, dove l'umidità si condensa, liberando la troposfera da vapori più densi.

Rilke descrive con precisione visiva anche la stratificazione dell'atmosfera, con diverse gradazioni di colori e densità. Il riferimento a «jenes dünne, große Grau, warmwallend wie auf roter Untermalung» evoca la presenza di nuvole più alte e leggere, probabilmente in uno strato superiore dell'atmosfera, che riflettono la luce del sole al tramonto. Il «grande grigio», invece, potrebbe riferirsi a nubi come gli altostrati o cirrostrati, che si dispongono sottilmente nel cielo e si colorano di toni caldi quando il sole è basso sull'orizzonte.

Pur non menzionando direttamente concetti barometrici, la poesia evoca una scena di quiete meteorologica, tipica di un'area ad alta pressione atmosferica. La presenza di venti lenti e la graduale transizione cromatica del cielo al tramonto richiamano condizioni meteorologiche stabili, come se la scena descrivesse un'alta pressione che domina il paesaggio, calmando il vento e permettendo al cielo di aprirsi lentamente a nuovi orizzonti. L'immagine finale della «stille Strahlung sinkender Sonne» ci porta a considerare il ruolo della radiazione solare in questo quadro atmosferico: il calar del sole è descritto come una radiazione silente, un fenomeno che avviene adagio, ma che pervade e satura l'ambiente circostante, dalle nuvole che si tingono di colori caldi ai mulini che rimangono immobili sullo sfondo. La descrizione di questa radiazione solare evoca anche il raffreddamento dell'aria e la transizione del giorno verso la notte, che comporta cambiamenti nella distribuzione della luce e della temperatura.

Come credo mostri bene questa poesia, le messinscene dell'atmosfera diventano per Rilke modelli privilegiati per le creazioni artistiche, non tanto per semplice imitazione secondaria, per semplice rappresentazione, ma perché forniscono una sorta di metodologia estetica che l'arte può e deve tradurre nelle sue creazioni[30]. Riferendosi alla

30 Cfr. Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., p. 81.

monografia di Rilke su *Worpswede*, Urs Büttner evidenzia come Rilke formuli queste riflessioni in un contesto strettamente pittorico, in cui l'idea del «Poeta-Alter-Deus» è contrassegnata da echi del racconto biblico della creazione.

Die Stürme des Frühlings gehen über das Land. Aber manchmal halten sie ein und es entsteht eine Stille. Es kommen Tage, da der ganze Himmel Regen ist, lauer hellgrauer Regen, – und die ganze Erde ein Empfangen und halten dieses Regens, der sanft fällt, ohne sich wehe zu tun.

Und die Stunden gehen, und es gleicht keine der anderen. Und viele nahen, entfalten sich und schließen sich wieder, ohne daß jemand es sieht. Und man denkt manchmal, daß das die besten und seltsamsten sind, die am meisten Größe haben.

Es ist so vieles nicht gemalt worden, vielleicht Alles. Und die Landschaft liegt unverbraucht da wie am ersten Tag. Liegt da, als wartete sie auf einen, der größer ist, mächtiger, einsamer. Auf einen, dessen Zeit noch nicht gekommen ist[31].

Il teismo meteorologico e atmosferico che abbraccia come una costante tutte le religioni del pianeta – da Aton a Yahweh, da Zeus a Thor, da Indra, divinità vedica dei tuoni e della pioggia, che brandisce folgori in sella a un elefante bianco, a Huracán, dio maya del vento, della tempesta e del fuoco – è ancora un principio attivo che alimenta e sostiene la poesia di Rilke, un poeta, appunto, che riesce a vedere il paesaggio intatto come il primo giorno della creazione: «unverbraucht […] wie am ersten Tag». Curiosamente, Urs Büttner, che pur cita in parte lo stesso passo[32] e non lesina nel resto del suo articolo citazioni dall'opera in prosa di Rilke, omette proprio le ultime due frasi («Liegt da, als wartete sie auf einenn… gekommen ist») che non chiudono solo il passo, bensì tutta la prosa *Worpswede*. Qui, a mio modo di vedere, si manifesta con forza la dimensione trascendentale, quasi messianica, della geo-poetica di Rilke – dimensione in cui il poeta situa la figura dell'artista in generale e indirettamente il proprio destino terreno. Per Rilke, del resto, il poeta è il ricettore ultimo e privilegiato della bellezza, colui ai cui occhi il mondo si mostra integro e puro nella sua trascendenza.

31 Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, in Id., *Sämtliche Werke*, Insel, Frakfurt a.M. 1965, Bd. 5: *Worpswede, Rodin, Aufsätze*, pp. 7-134: 134.

32 Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., p. 81.

4. Yepres 1915

Da un punto di vista atmosferico in senso lato – e in particolare in termini di percezione antropologico-culturale dell'aria – le cose cambiano precipitosamente da lì a qualche anno.

Il 3 febbraio del 1914, infatti, presso lo United States Patent Office di Washington D.C., venne rilasciato un brevetto destinato a cambiare radicalmente le nostre condizioni di vita: *Method of humidifying air and controlling the humidity and temperature thereof*. Quel brevetto (numero 1.085.971) proteggeva, rendendola pubblica, l'invenzione di un ingegnere americano nato nel 1876 nello Stato di New York e residente a Buffalo, Willis Haviland Carrier, che aveva installato il suo primo impianto di aria condizionata nel luglio del 1902 presso la tipografia Sackett & Wilhelms a Brooklyn. Nel documento si descriveva un sistema ideato per risolvere i problemi di ventilazione in una fabbrica tessile, sebbene si evidenziasse come questo metodo potesse essere utilizzato in modo più esteso, adattandosi a diversi ambienti e a qualsiasi finalità d'impiego dell'aria.

> This invention relates more particularly to methods or systems for humidifying and regulating the humidity and temperature of air in textile mills. The invention is nevertheless applicable generally for humidifying and regulating the humidity and temperature of air regardless of the use to which the air is put. It is essential, for various well-known reasons, to keep the temperature and humidity of the atmosphere in textile mills within prescribed limits and to maintain prescribed conditions of humidity regardless of fluctuations in the temperature in the mill[33].

A soli pochi mesi di distanza, il 28 luglio, scoppiò la Grande Guerra, la prima guerra 'atmosferica', una guerra d'aria in tutti i sensi: sia per il primo sconvolgente utilizzo dell'aeronautica, sia per la micidiale implementazione dei gas come arma di sterminio ambientale. Per la prima volta nella storia umana, la troposfera divenne un teatro di guerra.

L'aeronautica fece il suo ingresso sulla scena militare come nuovo strumento di attacco e sorveglianza, cambiando radicalmente il modo di combattere. Gli aerei, inizialmente usati per ricognizioni, vennero presto equipaggiati con armi, trasformandosi in protagonisti dei combattimenti aerei. Ma la guerra 'atmosferica' non fu solo una questione di battaglie aeree e carte barometriche per i caccia-bombardieri: il

33 Willis H. Carrier, *Method of Humidifying Air and Controlling the Humidity and Temperature Thereof*, U.S. Patent 1.085.971, issued on February 3, 1914.

conflitto vide anche la terribile implementazione di gas letali come arma di sterminio di massa.

Il 22 aprile 1915, durante la Seconda battaglia di Ypres, le forze armate tedesche fecero uso su larga scala del gas cloro, un'arma chimica letale. Questo attacco rappresentò una drammatica *escalation* nella brutalità del conflitto, aggiungendo un nuovo orrore a un già devastante teatro di guerra. Nei giorni e nelle settimane precedenti all'attacco, i soldati tedeschi avevano silenziosamente posizionato migliaia di bombole di gas lungo il fronte vicino a Ypres, nel Nord del Belgio. Le bombole, nascoste lungo le trincee, erano pronte a rilasciare il gas cloro liquido, trasformandolo in una nube mortale. Alle ore 18:00 del 22 aprile, sfruttando il vento favorevole da nord-nordest, il gas cloro venne rilasciato da circa 1600 grandi bombole (ciascuna da 40 kg) e altre 4130 bombole più piccole (da 20 kg)[34]. Il risultato fu una nube tossica di circa 150 tonnellate di gas che si diffuse rapidamente sul campo di battaglia, coprendo una larghezza di 6 chilometri e penetrando fino a 900 metri nelle linee nemiche. Il gas, visibile come una nube giallastra e densa, si spostò velocemente verso le trincee francesi, spinto dal vento a una velocità di 2-3 metri al secondo. Le truppe francesi e canadesi, impreparate a fronteggiare una simile minaccia, furono colte completamente di sorpresa. Il cloro, sostanza altamente tossica, irritava i polmoni e le vie respiratorie, causando soffocamento, ustioni interne e morte. I soldati francesi, colpiti dal gas, iniziarono a fuggire in preda al panico, molti tossendo sangue e cercando disperatamente di respirare o chiedendo acqua.

La Seconda battaglia di Ypres non segnò dunque solo la prima applicazione su vasta scala delle armi chimiche nella guerra moderna, cambiando per sempre le regole del conflitto, ma trasformò l'atmosfera stessa in un'arma mortale, facendo dell'aria che respiriamo un medium modificabile al punto da essere militarizzato e *weaponized*, mettendo le basi per uno degli aspetti più tipici del XX secolo secondo il filosofo Sloterdijk, l'«atmoterrorismo»[35]. «Man wird das 20. Jahrhundert», scrive Sloterdijk, «als das Zeitalter in Erinnerung behalten, dessen entscheidender Gedanke darin bestand, nicht mehr auf den Körper eines Feindes, sondern auf dessen Umwelt zu zielen. Dies ist der Grundgedanke des Terrors im expliziteren Sinn»[36]. L'aria, che fino ad allora era stata, tutt'al più, simbolo di libertà e metafora assoluta

34 Seguo qui la narrazione degli eventi proposta da Peter Sloterdijk nel terzo volume della sua sferologia, *Sphären III*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, pp. 89-93.

35 Cfr. il capitolo di Peter Sloterdijk, «Der Gaskrieg – oder: Das atmoterroristische Muster», in Id., *Sphären III*, cit., pp. 95-117.

36 *Ivi*, p. 95.

della vita – buona, bella, sana, cattiva, profumata o maleodorante che fosse – divenne un'arma mortale di sterminio e distruzione.

Queste due cesure 'aeree' di natura tecnico-militare – l'invenzione brevettata dell'*air conditioning* da un lato e il *Gaskrieg*, la guerra 'atmosferica', dall'altro – segnano un cambio di paradigma così radicale all'inizio del Novecento da rendere cruciale, se non inevitabile, un approccio atmosferico e, più in generale, meteorologico, allo studio dell'arte e della letteratura moderna e contemporanea, a prescindere dagli specifici interessi delle singole filologie.

5. Berlino, 1930. Gottfried Benn e la meteorologia degli interni

La mia tesi è che il poeta di lingua tedesca che meglio incarna questo cambio radicale di paradigma 'atmosferico' cui abbiamo or ora accennato sia Gottfried Benn. Nella sua produzione lirica, accompagnata, come vedremo, da acutissime riflessioni critiche e poetologiche, emerge infatti con particolare forza questo cambio sostanziale tanto gnoseologico quanto discorsivo ed estetico, il passaggio cioè da una poetica ancora legata a una appercezione simbolico-terapeutica dell'aria, dominante dalla fine del XVIII secolo all'inizio del Novecento – in cui l'uomo è solo ricettore, benefattore e fine ultimo di un meccanismo naturale fondamentalmente imperscrutabile e al massimo misurabile – a una concezione dell'atmosfera per cui l'aria in cui viviamo non è solo misurabile e in buona parte prevedibile, ma pure modificabile e artificiale, orientabile e temperabile a nostro piacimento, sia in senso benefico sia malefico, e quindi plasmabile quasi come l'arte stessa.

In un articolo di alcuni anni fa[37], Nadia Centorbi ha mostrato come nell'opera lirica del dermatologo berlinese, specializzato in malattie veneree, il pathos prima romantico e poi decadente e *fin de siècle* dello *Sturm*, della tempesta, della perturbazione atmosferica, caro ai suoi più prossimi predecessori – tra cui Rilke, appunto, e Stefan George – scompaia in maniera esplicita e, aggiungerei io, tutt'altro che silenziosa. Centorbi, esplorando la prospettiva meteorologica e 'stagionale' nella poesia di Benn, parte giustamente, nella sua ricognizione, dalla celebre conferenza tenuta dal poeta a Marburgo nel 1951, *Probleme der Lyrik*. In questa *Rede*, infatti, Benn si soffermò con

37 Nadia Centorbi, *«Mai più solo che in agosto». Estate e autunno nelle poesie di Gottfried Benn*, in «LC. Rivista online del dipartimento di Letterature e Culture europee dell'Università degli Studi di Palermo», 3 (2009), 2, pp. 15-26.

non poca ironia sulla pratica comune nei giornali del suo tempo di pubblicare poesie occasionali legate al cambiamento delle stagioni, osservando come questi testi, spesso brevi e collocati ai margini dei quotidiani stessi, tendessero a riflettere stereotipi stagionali, come le nebbie di novembre in autunno o i crochi in primavera. Distanziandosi dalla *Stimmungslyrik* dell'impressionismo, Benn non criticava tanto l'osservazione dei fenomeni atmosferici in sé, quanto l'ingenuità con cui alcuni cercassero un'immediata connessione tra lo stato d'animo del poeta e il fenomeno atmosferico, tra interiorità e ambiente esterno: «die Öffentlichkeit», sosteneva il poeta, «lebt nämlich vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht»[38].

In altre parole, Benn ironizzava sul luogo comune che vede nella natura e nei fenomeni atmosferici un facile catalizzatore per la creazione poetica. «Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht»[39]. La poesia non è una semplice risposta emotiva all'impressione causata, poniamo, da un temporale, ma è, in primo luogo, un atto deliberato e performativo, frutto di un lavoro artigianale altamente controllato. «Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen», prosegue Benn, «was dann übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht». Per Benn, la poesia è un manufatto, un prodotto artistico, un oggetto la cui creazione dipende solo tangenzialmente dalla *Stimmung* che potrebbe averla ispirata. È il frutto di un'«Artistik» che trascende la semplice corrispondenza tra emozione e ambiente naturale.

In questo senso, Benn si avvicina chiaramente all'idea centrale della poesia moderna formulata da Edgar Allan Poe nel suo saggio *The Philosophy of Composition* nel lontano 1846, quella del controllo totale, quasi matematico, dell'autore sul proprio testo, in cui nulla è lasciato al caso o all'intuito, dove nulla può dirsi una semplice insorgenza dell'ispirazione: «no one point in its composition is referable either to accident or intuition – that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem»[40]. Con questo riferimento nemmeno tanto velato all'autore di *The Raven*, Benn si allinea ai modelli della modernità

38 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, in Id., *Gesammelte Werke in 4 Bänden*, Bd. 1: *Essays, Reden, Vorträge*, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Limes, Wiesbaden 1959, pp. 494-532: 495.

39 *Ibidem.*

40 Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. by Gary R. Thompson, Norton, New York 2004, pp. 675-684: 677.

poetica internazionale, tra cui spiccano autori come Baudelaire, Valéry, Eliot e Pound. Tuttavia, più che questi elementi certo fondamentali per la comprensione della meteo-poetica benniana, del resto già ben analizzati da Centorbi, quello che qui più mi preme è il modo in cui il Dr. Benn concepisca e rappresenti la relazione tra aria e soggetto, tra atmosfera ed essere umano nei suoi testi.

Fin dai suoi esordi, il poeta pare infatti sentire, presentire, il cambio paradigmatico di atmosfera che si sarebbe avverato da lì a pochi mesi. Tuttavia, fatta eccezione per pochissimi testi giovanili poi non confluiti nelle raccolte principali, la meteorologia di Benn raramente si esplica in osservazioni di venti, piogge, nevi o altri fenomeni troposferici di portata massiccia, ma si sviluppa come una sorta di meteorologia degli interni, una barometria d'appartamento, anemometria di caffè notturni, sale d'ospedale e scomparti di treno.

> Die Tür fließt hin: Ein Weib.
> Wüste ausgedörrt. Kanaanitisch braun.
> Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.
> Es ist nur eine süße Vorwölbung der Luft
> gegen mein Gehirn[41].

In questi versi 'aerobici' tratti da *Nachtcafé*, uno dei testi principali del primo Benn, una donna, entrando nel locale, innesca una configurazione morfologica e cromatica che richiama un paesaggio desertico, roccioso, casto, carsico. Un profumo accompagna la donna nel suo procedere all'interno, una spia dell'eros e della presenza, un profumo («Ein Duft kommt mit») che mischiandosi forse alla folla e ad altri odori pare scomparire, affievolirsi, non esistere quasi più, finché l'io lirico non lo archivia nella memoria, localizzando nella sua mente: un dolce inarcamento dell'aria che pressa sul cervello dell'io lirico stesso.

Questa dimensione atmosferica del conoscimento torna anche in un'altra poesia coeva, *D-Zug*, una poesia ferroviaria, di scomparto, in cui la meteorologia *indoor* di cui dicevo pocanzi si arricchisce di ulteriori elementi tecno-antropici costruendo un'isotopia sinestetica dell'aria che attraversa l'intero testo.

> Braun wie Kognak. Braun wie Laub. Rotbraun.
> Malaiengelb.
> D-Zug Berlin-Trelleborg und die Ostseebäder.

41 Gottfried Benn, *Nachtcafé*, in Id., *Sämtliche Gedichte*, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, p. 19.

Fleisch, das nackt ging.
Bis in den Mund gebräunt vom Meer.

Reif gesenkt, zu griechischem Glück.
In Sichel-Sehnsucht: wie weit der Sommer ist!
Vorletzter Tag des neunten Monats schon!

Stoppel und letzte Mandel lechzt in uns.
Entfaltungen, das Blut, die Müdigkeiten,
die Georginennähe macht uns wirr.

Männerbraun stürzt sich auf Frauenbraun:

Eine Frau ist etwas für eine Nacht.
Und wenn es schön war, noch für die nächste!
Oh! Und dann wieder dies Bei-sich-selbst-Sein!
Diese Stummheiten! Dies Getriebenwerden!

Eine Frau ist etwas mit Geruch.
Unsägliches! Stirb hin! Resede.
Darin ist Süden, Hirt und Meer.
An jedem Abhang lehnt ein Glück.

Frauenhellbraun taumelt an Männerdunkelbraun:

Halte mich! Du, ich falle!
Ich bin im Nacken so müde.
Oh, dieser fiebernde süße
letzte Geruch aus den Gärten[42].

Le diverse tonalità del marrone e del rosso («Braun wie Kognak. Braun wie Laub. Rotbraun») richiamano i colori autunnali delle foglie, suggerendo il cambio di stagione, con un riferimento al ciclo naturale e alla transizione atmosferica. Il «Malaiengelb» (giallo malese) e il «Männerbraun» (marrone degli uomini) completano la tavola cromatica, rievocando l'idea della luce solare che tinge l'ambiente e le persone, trasmettendo un'immagine di corpi esposti al sole, abbronzati dal mare. Questi colori evocano l'esperienza sensoriale e fisica di chi è immerso in un clima estivo, ma che sta già virando verso l'autunno. Questa impostazione atmosferico-stagionale, trova una potente clausola esplicativa nel verso «wie weit der Sommer ist! Vorletzter Tag des neunten Monats schon!», che localizza temporalmente il cambiamento atmosferico, suggerendo una dimensione spaziale

42 Gottfried Benn, *D-Zug*, *ivi*, p. 24.

quale metro di misura del cambio climatico e della consapevolezza esistenziale del tempo che passa. Ma è soprattutto nell'appercezione della qualità dell'aria, intesa come veicolo di profumi, che troviamo la chiave atmosferica del testo. Il «Geruch» (odore) diventa un elemento centrale per connotare l'intimità, l'attrazione fisica e la caducità del desiderio. L'odore viene descritto in modo ambiguo e quasi ineffabile, come qualcosa di «unsäglich», di ineffabile appunto, e associato alla «Resede», una pianta che rievoca fragranze dolci e sottili. L'aria qui diventa un medium che innesca il desiderio e il ricordo, intensificando un contatto con la natura e il corpo. Nei versi finali, con l'ultimo, febbricitante «Geruch aus den Gärten» l'estate svanisce temporalmente e spazialmente, come gli ultimi gradi di una febbre ormai flebile, che va scemando verso la norma.

La meteorologia degli interni, evidenziata in questi due testi esemplari, ricorre in gran parte delle poesie confluite in *Flutto ebbro*, segnando profondamente la poetica di Benn fino alla metà degli anni Trenta. Ciò che si realizza a livello poetico trova, a mio avviso, una straordinaria esplicazione nella sua prosa, sia d'arte che critica. Penso, ad esempio, a un testo del 1930 dal titolo quasi programmatico *Saison*, che inizia con una sorta di fulminante bollettino meteorologico di tutto un secolo, una versione ebbra e cocainica del celebre – e non a caso coevo in termini di scrittura – *incipit* meteorologico de *L'uomo senza qualità* di Robert Musil.

Spätherbst, Saisonbeginn, Premierenflimmer, l'heure bleue aus Spreenebel und Gaskoks, dämmernd, wenn der Autorun beginnt. Glänzender Start der mondänen Neurose: high-life-Pleiten und Pooldebacles, Trattenprestissimo und Kreditkollapse, septisches Terrain, subferile Krisen[43].

In un saggio critico scritto negli stessi mesi di *Saison*, intitolato *Fazit der Perspektive* – poi sineddochicamente utilizzato come titolo generale di una breve raccolta di prose edita proprio nel 1930 –, Benn elabora una riflessione eco-critica *avant la lettre* assai profonda e affascinante sull'evoluzione del rapporto dell'uomo con la natura e, in particolare, con l'aria e il clima.

Das alte Land soll es ernähren. Sei es durch Steigerung der landwirtschaftlichen Nahrungsmittelproduktion infolge mendelisierter Kombinationskreuzung der Getreidesorten oder durch das Vorrücken der bestellbaren

43 Gottfried Benn, *Saison*, in Id., *Künstlerische Prosa. In der Fassung der Sämtlichen Werke – Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. v. Holger Hof, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, pp. 123-129: 123.

Agrarzone in Richtung der Pole. Sei es – es ist das sprengstofflose Zeitalter, Dynamit gehört zum alten Eisen – durch Kondensatorentladungen, mit denen Metalle und Steine lautlos vergast werden. Sei es, dass der Physiker einen Draht in ein Bohrloch tut, den Schalthebel betätigt, und ein Alpenmassiv wird zu Weizenfeldern zermahlen. Das alte Land soll es ernähren, aber das Gehirn lebt in den großen Städten. Bis vor ihre Tore war die Geschichte ein landschaftliches Aggregat. Für unsere Breiten war sie ein Wandern aus der Wüste in die Baumbestände; es kämpften die Rassen, es kämpften die Pflanzen. Das Altertum war der subtropische Baum, die Neuzeit war der Rasen, die durchwässerte Natur. Noch vor zweihundert Jahren, in Strophen an den Mond, entdeckte sich das Naturgefühl. Heute hat die Natur etwas Unnatürliches und Wind und Wetter wirken übertrieben. Der Mensch von heute gehört in eine Etagenwohnung, und seine Ölheizung beschäftigt ihn mehr als jedes Sphinxgefühl. Eine neue Geschichte beginnt: die Geschichte der Zukunft. Es wird die Geschichte des mendelisierten Landes und der synthetischen Natur sein[44].

La tensione tra un passato agricolo e un futuro tecnologico profetizzato da Benn in questo passo si fonda su dinamiche gassose («Metalle und Steine lautlos vergast»), aeree, con innovazioni in termini di dissodamento del terreno che agiscono a livello atmosferico, con scariche di condensatori per la vaporizzazione di metalli e pietre ingombranti. L'aria diventa per Benn qualcosa di intrinsecamente «innaturale», artefatto, segnando un cambiamento radicale rispetto al passato in cui il clima era percepito come una manifestazione naturale, potente e misteriosa. Benn osserva come il progresso tecnologico abbia trasformato l'ambiente e il modo in cui l'essere umano lo percepisce: addirittura il clima che prima evocava sensazioni romantiche e reverenziali, oggi appare fuor di luogo, distorto, quasi privo di autenticità: «Heute hat die Natur etwas Unnatürliches und Wind und Wetter wirken übertrieben». Evocando il tempo in cui, in poesia, il sentimento verso la natura si manifestava attraverso l'invocazione alla luna, simbolo di una connessione sensibile e spirituale con l'ambiente, Benn sottolinea come nella modernità l'uomo viva in una condizione sempre più artificiale, rappresentata dall'appartamento dotato di riscaldamento, simbolo non solo del dominio della tecnologia sulla natura, ma anche e soprattutto dalla possibilità di insolazione e autoregolamento termico e atmosferico: «Der Mensch von heute gehört in eine Etagenwohnung, und seine Ölheizung beschäftigt ihn mehr als jedes Sphinxgefühl». Il potere sull'aria non rappresenta quindi un

44 Gottfried Benn, *Fazit der Perspektive*, in Id., *Gesammelte Werke in 4 Bänden*, Bd. 1: *Essays, Reden, Vorträge*, cit., pp. 123-128: 124-125.

semplice comfort domestico, ma è indice di un superamento ormai irrevocabile del «sentimento della sfinge», del sentimento mistico nei confronti della natura, che incarnava l'antico fascino dell'uomo per i misteri dell'esistenza naturale.

In questo contesto, l'aria emerge come l'elemento per antonomasia ad aver perso la propria autenticità, diventando parte di una «natura sintetica». La «storia del futuro», come afferma Benn, tremendamente profetico, sarà quindi la storia di un mondo dominato dalla manipolazione genetica («mendelizzazione») e dall'alterazione artificiale del clima e dell'*Umwelt*. In questo senso, la poetica 'atmosferica' di Benn si situa perfettamente dopo il cambio di paradigma segnato dalla cesura tecnico-militare creata dalla brevettazione dell'*air conditioning* e dalla prima guerra 'atmosferica', la Grande Guerra.

Nel primo Gottfried Benn, l'aria invocata, cantata, auspicata, desiderata, è quasi sempre associata a spazi chiusi – come caffè, scompartimenti di treno e treni sotterranei, appartamenti e obitori – o a spazi potentemente antropici, come i giardini di fine estate, ambienti in cui la natura sembra mediata, filtrata, sintetizzata da elementi antropici e tecnologici. Questo passaggio si riflette in una transizione dalla percezione della natura attraverso l'immagine sublime del cielo mutevole che incarna una bellezza naturale incontaminata, come abbiamo visto in Rilke, verso una natura esperita attraverso corpi, odori e climatizzazioni artificiali. Benn descrive un mondo in cui l'elemento naturale, e l'aria in particolare, si ibrida con la dimensione tecnologica, perdendo la sua autenticità primordiale e acquisendo un nuovo e originale alfabeto, fatto di gas, livelli di ossigeno, temperature regolabili e fragranze varie. In questa sintesi tra umano e artificiale, emerge un'interazione costante tra il corpo e l'ambiente circostante, dove la percezione sensoriale viene filtrata attraverso l'artificialità della modernità. La natura, intesa come oggetto modificabile e manipolabile, se da un lato assume una connotazione più intima e diretta, quasi erotica – una natura da appartamento, da scomparto, appunto – dall'altro, si fa più alienante, poiché diventa il riflesso di una condizione umana immersa in un mondo sempre più tecnocratico e sintetico.

6. Conclusione

Rilke e Benn raffigurano nelle loro originalissime poetiche i due paradigmi atmosferici che si succedono all'inizio del Novecento. Se il primo è esemplare di un'appercezione simbolico-terapeutica dell'aria,

dominante dalla fine del XVIII secolo fino all'inizio del Novecento, il secondo, invece, rappresenta quasi alla perfezione un mondo i cui sconvolgimenti tecnico-militari imposero una nuova concezione dell'atmosfera quale medium modificabile e artificialmente alterabile, plasmabile a piacimento, ad arte.

Sulla base di quanto esposto e considerando i potenziali e significativi sviluppi geopoetici ed ecocritici di questo approccio, sarebbe auspicabile proseguire e confermare le tesi qui presentate, estendendo la ricerca ad altre figure canoniche del periodo, come Stefan George, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, Bertolt Brecht e Mascha Kaléko, solo per citarne alcune. Importante sarebbe inoltre analizzare se e quali altri mutamenti si siano verificati nell'appercezione dell'atmosfera dopo il cambio paradigmatico del 1915, chiedendoci di nuovo come questi, a loro volta, abbiano influenzato il nostro modo di pensare e agire. Penso, ad esempio, al fenomeno del nucleare, che ha plasmato l'immaginario geopolitico ed ecologico fin dai tempi della Guerra fredda, e soprattutto al 1986, l'anno del disastro di Chernobyl. Di particolare interesse mi pare si prospetti un'esplorazione, in questo senso, della generazione di poeti e poete, che a metà anni Ottanta erano bambine/i o adolescenti. Mi riferisco, per esempio, a Jan Wagner, il cui libro di esordio *Probebohrung im Himmel*[45] suggerisce già nel titolo una lettura troposferica della sua poesia, o al recente e straordinario volume *Nimbus*[46] di Marion Poschmann, una sorta di atlante delle nuvole che pare inaugurare una nuova sensibilità ecologico-atmosferica.

45 Jan Wagner, *Probebohrung im Himmel*, Berlin Verlag, Berlin 2001.
46 Marion Poschmann, *Nimbus*, Suhrkamp, Berlin 2020.

The Residue and the Dust
Nelly Sachs and Jacques Lacan

Felice Cimatti
(Università della Calabria)

In this paper, we aim to identify in the theme of «dust» – the discarded and unburned residue (though itself the result of a terrible combustion) – the «paradigm» – in the sense that Agamben speaks of it in *Signatura rerum: sul metodo* – that can hold together the otherwise distant figures of Nelly Sachs and Jacques Lacan. The problem they both face is imagining how to do something with what remains. The «dust» of a people for Nelly Sachs, the «mark» of a body for Jacques Lacan. What to do with the end? What to do with the mark that never stops causing pain? What to do with death? The traditional answer is to celebrate the memory of this end; it is to preserve the memory of the trauma so that the suffering of those who have been exterminated is not erased. From this imperative follows the idea that the only permissible use of language is that of re-enactment and remembrance. But then comes Nelly Sachs's poem, which calls instead for the use of language not to remember, but to pave the way for what is new, and thus to forget. Because death, incredibly, is not the end, but only «a whirling passage» from which new stars can be born.

In questo lavoro ci si propone di individuare nel tema della «polvere» – nel resto scartato e incombusto (sebbene esso stesso risultato di una terribile combustione) – il «paradigma» – nel senso in cui Agamben lo discute in *Signatura rerum: sul metodo* – che può tenere unite le figure altrimenti così lontane di Nelly Sachs e Jacques Lacan. Il problema che entrambi affrontano è quello di immaginare come fare qualcosa con quello che rimane. La «polvere» di un popolo per Nelly Sachs, il «marchio» di un corpo per Jacques Lacan. Cosa fare della fine? Cosa fare del marchio che non smette di provocare dolore? Cosa fare della morte? La risposta tradizionale è celebrare il ricordo di quella fine; si tratta di conservare la memoria del trauma affinché non venga cancellata la sofferenza di chi è stato annientato. Di questo imperativo deriva anche che unico uso del linguaggio ammesso è quello della rievocazione e della memoria. Ma poi arriva la poesia di Nelly Sachs, che chiede invece di usare la parola non per ricordare, ma per aprire la strada al nuovo, e quindi per dimenticare. Perché la morte non è la fine, incredibilmente, ma solo «un passaggio turbinoso» da cui possono nascere le nuove stelle.

KEYWORDS: *Nelly Sachs, Jacques Lacan, Giorgio Agamben, paradigma, polvere*

Felice Cimatti, *Il resto e la polvere. Nelly Sachs e Jacques Lacan*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 61-79

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.03

Open Access

Il resto e la polvere
Nelly Sachs e Jacques Lacan

Felice Cimatti
(Università della Calabria)

> […] Teresa Galì-Izard […] [nel] suo Giardino di Senan […] nel 2005 […] scava una buca di sezione circolare, profonda circa un metro, quanto il diametro, lasciando accanto il terreno rimosso a formare un cumulo. E poi aspetta. E aspetta. Ancora, aspetta. Passano i mesi e infine della buca e del cumulo − vuoi il sedimentarsi di polvere e altra terra, vuoi il sopraggiungere della vegetazione − non vi è più traccia, sembrano entrambi spariti. Ma poi, un giorno di fine maggio, ecco sbocciare dei papaveri che, si sa, amano i suoli smossi e incoerenti[1].

> Da che cosa acquista importanza la nostra indagine, dal momento che sembra solo distruggere tutto ciò che è interessante, cioè grande e importante? (Sembra distruggere, per così dire, tutti gli edifici, lasciandosi dietro soltanto rottami e calcinacci,) Ma quelli che distruggiamo sono soltanto edifici di cartapesta, e distruggendoli sgombriamo il terreno del linguaggio sul quale essi sorgevano[2].

1. Si sposta, si accumula inesorabilmente e si sposta ancora. Se c'è un carattere della polvere che più di ogni altro irrita è che non sta ferma, misteriosamente si muove, la polvere c'è sempre e non smette mai di riprodursi: «forse» scrivono infatti Nieuwenhuis e Nassar «la cosa più notevole della polvere è il modo in cui si muove». Si tratta del fatto che «i più piccoli frammenti di materialità e di corporeità [*embodiment*] non se ne vanno mai. Nel suo movimento circolare, la polvere ruota, si deposita e torna a volare. La polvere è *il viaggiatore*

1 Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 162.

2 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford 1953; trad. it. *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, Einaudi, Torino 1974, I, § 118.

per eccellenza. Vortica, raccogliendo le nostre pelli sciupate, i tessuti logori e le minuscole particelle che compongono ciò che ci piace immaginare e percepire come intatto: mattoni, cemento, città, i nostri corpi, i territori e la geo delle geografie»[3]. La polvere si sposta, il suo movimento è incessante, la polvere in realtà è il movimento stesso e microscopico del mondo. La polvere ci ricorda che tutto si sfarina, si sbriciola, si sgrana[4]. Ma proprio in questo movimento, e per questa ragione è misteriosa, la polvere non annuncia solo la fine e la morte, quanto piuttosto l'inarrestabile dislocazione del mondo, che è sempre altrove rispetto a dove si pensava – e vorremmo – che stesse. Il mondo si muove, ecco la verità della polvere; come scrive Gilles Deleuze, commentando l'oscura dottrina dell'«eterno ritorno» di Nietzsche, «l'eterno ritorno non avviene senza una trasformazione. Essere del divenire»[5]. La polvere, questa viaggiatrice perfetta, è appunto il movimento stesso del mondo, il vento della materia, la vita friabile delle cose. In realtà non è tanto che la polvere viaggia, quanto che la polvere è il viaggio stesso del mondo.

Ma allora quando il Signore grida all'umanità scacciata dal Paradiso che «pulvis es, et in pulverem reverteris» (*Genesis* 3, 19), forse non la sta solo condannando alla morte, in realtà gli sta indicando un modo per continuare a rimanere nel Paradiso – cioè nel tempo immobile e per questo perfetto della vita senza tempo – anche, e forse soprattutto, uscendone. Divenire polvere vuol dire, in questo senso, tornare a essere parte del mondo, una particella infinitesima del mondo, di quel mondo eterno, che rimane sempre lo stesso proprio attraverso il suo incessante mutamento. D'altronde chi nasce e vive solo nel Paradiso non si rende conto di vivere nel Paradiso, proprio perché non ne è mai uscito (chi nasce e vive sempre in una prigione non può immaginare che esista un mondo diverso); per questa ragione solo uscendone l'umanità avrebbe potuto capire, a posteriori, che aveva vissuto senza saperlo nel Paradiso. Ecco allora che la polvere smette di rappresentare la fine definitiva, la rovina irreversibile di tutte le cose; la polvere è piuttosto una fase transitoria – ma non esistono fasi non transitorie – dell'inarrestabile movimento della materia[6].

3 Marijn Nieuwenhuis – Aya Nassar, *Dust: Perfect Circularity*, in «Cultural Geographies», 25 (2018), 3, pp. 501-507: 502.

4 V. Gianluca Burgio, *Sulle tracce della polvere. Brevi note sul potere materiale del quasi niente*, in «Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», XVII (2023), 38, pp. 168-178.

5 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, Paris 1993; trad. it. di Alberto Panaro *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996, p. 138.

6 Questo vale per un sistema fisico aperto, come appunto per il nostro mondo;

Ma che cos'è, propriamente, la polvere? La polvere è composta di minuscoli frammenti prodotti dalla disgregazione di tutto ciò che è presente nel mondo. È polvere, cioè, qualsiasi particella microscopica di sabbia, terreno, minimi frammenti di tessuto organico o materiali fabbricati, sufficientemente leggera da poter essere trasportata dal vento ma anche abbastanza pesante da potersi depositare su una superficie. Le singole particelle di polvere possono essere così grandi da poter essere osservate a occhio nudo così come le grandi concentrazioni di polvere trasportate dal vento sono spesso visibili sotto forma di turbini e vere e proprie tempeste di polvere. I componenti inorganici della polvere includono piccoli pezzi di roccia, sali e sostanze prodotte dall'attività umana, mentre i componenti organici includono forfora di animali domestici, peli o pellicce, fibre tessili e cenere, oltre a minuscoli esseri viventi come pollini, batteri, acari e spore di muffa. È incredibilmente piena di vita, la polvere[7].

La polvere – come tutti sappiamo – è onnipresente negli ambienti naturali e umani. È sospesa nell'aria e si raccoglie praticamente su tutte le superfici, comprese quelle delle piante, tra le strutture pelose degli animali e sul terreno in paesaggi coltivati e incolti, oltre che sui mobili e su altri elementi degli ambienti umani. La polvere sospesa che fluttua dolcemente nell'aria può essere quasi impercettibile, a meno che la luce di un raggio di sole non si rifletta sulle singole particelle (in questo senso la polvere ci permette di vedere la luce, non quello che la luce illumina, ma la luce stessa). Al contrario, la polvere vulcanica (che viene espulsa come parte di un pennacchio di particelle più grandi durante un'eruzione) e i muri di polvere (come quelli che hanno origine nel Sahara e che vengono trasportati per migliaia di chilometri sull'Oceano Atlantico) sono abbastanza grandi da essere visti dallo spazio. Su scala interstellare, grandi concentrazioni di particelle di polvere costituiscono gli anelli planetari, come quelli che circondano Saturno ma anche le nubi di polvere interstellare (probabilmente prodotte dall'esplosione di supernove[8]) da cui si formano nebulose e galassie (e infine pianeti). All'inizio c'è la polvere. È quanto sostiene Kant nel capitolo della *Storia universale della natura e teoria del cielo* (1755) dedicato alla spiegazione della formazione dei pianeti:

per un sistema chiuso l'entropia, ché in fondo la polvere è una delle sue numerose incarnazioni, non può decrescere, secondo la formula generale ≥ 0.

7 Cfr. Helena Rintala *et al.*, *Microbial Communities Associated with House Dust*, in «Advances in Applied Microbiology», 78 (2022), pp. 75-120.

8 Florian Kirchschlager *et al.*, *From Total Destruction to Complete Survival: Dust Processing at Different Evolutionary Stages in the Supernova Eemnant Cassiopeia A*, in «Monthly Notices of the Royal Astronomical Society», 528 (2024), 3, pp. 5364-5376.

la quiete universale dura un attimo soltanto. Gli elementi sono dotati di forze essenziali capaci di porli in movimento, e sono essi stessi fonte di vita. Subito la materia tende a prender forma. Gli elementi dispersi di genere più denso raccolgono intorno a sé, mediante l'attrazione, la materia di peso specifico minore che li circonda; poi, con la materia che si sono annessi, si raccolgono in quei punti dove si trovano particelle ancora più dense; queste a loro volta dove si trovano particelle ancora più dense, e così via. Così come è possibile concepire questa natura che si va formando attraverso l'intero regno del caos, parimenti è facile riconoscere che il risultato di questo processo alla fine consisterà nella costituzione di varie masse, le quali dopo il completamento della loro formazione, per un equilibrio dell'attrazione, potrebbero entrare in quiete e rimanere immote per sempre[9].

In questo senso la polvere non rappresenta uno stato eccezionale della materia, qualcosa che una 'pulizia' (tanto fisica quanto, e soprattutto, metafisica) radicale potrebbe eliminare per sempre. Il mondo è fatto di polvere, e la polvere, come visto, è piena di vita microbica[10]. La polvere non è la fine, la polvere è un altro inizio, così come non è la fine bensì un eterno differimento della fine. In questo saggio proponiamo di usare la polvere come un «paradigma» così come lo definisce Agamben, cioè «un caso singolo che viene isolato dal contesto di cui fa parte» perché così facendo «esso, esibendo la propria singolarità, rende intellegibile un nuovo insieme, la cui omogeneità è esso stesso a costituire»[11]. In particolare vogliamo usare il caso della polvere per proporre appunto «un nuovo insieme» di cui fanno parte la poesia di Nelly Sachs e la psicoanalisi di Jacques Lacan. Non è che la poesia di Nelly Sachs, in particolare il tema dalla polvere (*Staub*), e la nozione di «oggetto piccolo a» (*objet petit a*) in Jacques Lacan formino di per sé un insieme concettuale o storiografico; un paradigma, come scrive Agamben piuttosto «rende intellegibile» un

9 Immanuel Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes, nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*, in *Kant's Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Abt. 1: *Werke: Vorkritische Schriften*, Reimer, Berlin 1910, pp. 217-368; trad. it. e cura di Giacomo Scarpelli – Stefano Velotti, *Storia universale della natura e teoria del cielo, ovvero Saggio sulla costituzione e sull'origine meccanica dell'intero universo secondo i principi newtoniani*, Bulzoni, Roma 2009 (1983[1]), p. 83.

10 Christina Kellogg – Dale Griffin, *Aerobiology and the Global Transport of Desert Dust*, in «TRENDS in Ecology and Evolution», 21 (2006), 11, pp. 638-644; Tina Šantl-Temkiv *et al.*, *Microbial Ecology of the Atmosphere*, in «FEMS Microbiology Reviews», 46 (2022), 4, fuac009, <https://doi.org/10.1093/femsre/fuac009> (ultimo accesso: 18 ottobre 2024).

11 Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 20.

insieme che esiste solo perché quello stesso paradigma lo ha istituito *come* insieme. Il paradigma, cioè, permette di vedere delle analogie che altrimenti non avremmo potuto scorgere. In realtà l'azione del paradigma è ancora più potente, perché è lo stesso paradigma che 'istituisce' le analogie che poi scopre fra i fenomeni che formano il «nuovo insieme». In questo senso la conoscenza paradigmatica per Agamben è diversa da quella storica; non si tratta qui di ricostruire i collegamenti effettivi, ammesso che esistano, fra Nelly Sachs e Jacques Lacan[12], quanto di offrire la possibilità – che quindi è appunto solo paradigmatica e non storiografica – di leggere l'una alla luce dell'altro, e viceversa. Il «paradigma» della polvere, allora, ci serve allo stesso tempo per vedere una connessione che altrimenti ci sarebbe sfuggita quanto per immaginare una connessione che solo quello stesso paradigma istituisce. Il paradigma, cioè, contemporaneamente trova e inventa «un nuovo insieme».

2. Da sempre la polvere è il significante del tempo e soprattutto, come abbiamo appena visto, dell'insieme del movimento temporale. La polvere è allora il passato ma anche il nuovo che da quella stessa polvere non può non nascere, come la stella che si formerà autoaggregandosi da quella intergalattica. Nella straordinaria poesia *A voi che costruite una nuova casa* (*An euch, die das neue Haus bauen*), è proprio il tempo come feticcio del passato ormai per sempre perduto ad essere messo a tema e rovesciato:

> Quando innalzerai di nuovo le tue mura
> – il focolare, il letto, il tavolo e la sedia –
> non appendere le lacrime per quelli che se ne sono andati,
> che non abiteranno più con te,
> alla pietra
> non al legno –
> ci sarebbe altrimenti un pianto nel tuo sonno
> in quello breve, che ancora devi fare.
>
> Non sospirare quando ti fai il letto,
> ai tuoi sogni potrebbe mescolarsi
> il sudore dei morti.
>
> Ah, gli arredi e le pareti

12 Secondo Henry Krutzen (*Jacques Lacan. Séminaire 1952-1980: Index référentiel*, Economica Anthropos, Paris 2009) il nome di Nelly Sachs non ricorre mai nei *Seminari* che lo psicoanalista francese tenne appunto dal 1952 al 1980.

sono recettivi come arpe eolie
e come un campo dove cresce il tuo dolore,
e sentono in te il legame con la polvere.

Costruisci, quando scorre la clessidra,
ma non continuare a piangere i minuti
insieme con la polvere
che nasconde la luce[13].

La casa è nuova, è una casa da costruire, non è una casa da ricostruire. Non è il passato che si sta provando a recuperare, perché quel passato è appunto finito in cenere, volato via nella polvere leggera che non sa nulla della violenza e del dolore che hanno polverizzato la vecchia casa. Per questa ragione non bisogna, se si vuole costruire una nuova casa, continuare a piangere quella vecchia. È questo il legame con la polvere «dove cresce il tuo dolore», la stessa polvere «che nasconde la luce». Ma la nasconde, è questo lo si potrebbe chiamare il secondo movimento della polvere e inseparabile dal primo, per poter vedere la luce, perché prima bisogna appunto attraversare la polvere. La luce non la vediamo direttamente, come l'umanità originaria non sapeva di vivere nel Paradiso finché non ne fu cacciata, perché paradossalmente è solo l'oscurità che permette, per contrasto, di vedere la luce stessa. Vedere la luce significa infatti vedere non tanto le singole entità illuminate, quanto vedere ciò che permette di vederle, vedere la luce non in quanto luce riflessa, quanto vedere il fatto stesso della luce. Se non ci fosse la polvere del passato, e quindi del dolore per quel passato andato in fumo, non si potrebbe nemmeno vedere la luce, la meraviglia della luce in quanto luce. È questo quello che possiamo individuare come il secondo movimento della polvere, che in tanto è ciò che resta del passato doloroso, in quanto però consente, in controluce, di fare l'esperienza del vedere indirettamente la luce stessa. Ma vedere la luce significa vedere la meraviglia del mondo, ossia vedere che il mondo non finisce con la polvere, al contrario, non fa che ricominciare con il movimento della polvere. Coglie perfettamente questo doppio movimento Hans Magnus Enzensberger negli *Scomparsi* (*Die Verschwundenen*), la poesia che dedica appunto a Nelly Sachs:

Non li ha inghiottiti la terra. Era l'aria?
Come le arene del mare innumerevoli; non in arena

13 In Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963[2]; trad. it. *Al di là della polvere*, a cura di Ida Porena, Einaudi, Torino 1966, p. 19.

però conversi ma in nulla. A schiere
dimenticati. Spesso e di mano in mano,
come i minuti. Più fitti di noi
ma senza ricordo. Non registrati,
non decifrabili nella polvere ma scomparsi
i loro nomi, i cucchiai, le suole.

Noi non li compiangiamo. Non può nessuno
rammentarsi di loro: sono nati,
fuggiti, morti? Dissolti
no. È senza lacune
il mondo ma lo tiene insieme solo
quel che non l'abita più,
coloro che sono scomparsi. Essi sono dovunque.

Senza gli assenti, nulla ci sarebbe.
Senza gli esiliati, nulla sarebbe saldo.
Senza gli incommensurabili, nulla di commensurabile.
Senza i dimenticati, nulla di certo.

Gli scomparsi sono giusti.
Così anche noi in un'eco[14].

«Senza gli assenti, nulla ci sarebbe» («Ohne die Abwesenden wäre nichts da»), perché il mondo sarebbe ancora, ed è terribile ammetterlo, ingombrato dalla loro presenza, e non ci sarebbe spazio per il nuovo[15]. Così, e per la stessa ragione, «Senza gli esiliati, nulla sarebbe saldo»

14 Hans Magnus Enzensberger, *Poesie per chi non legge poesia*, a cura di Franco Fortini – Ruth Leiser, Feltrinelli, Milano 1964, p. 127.

15 È difficile resistere alla suggestione, benché affatto paradigmatica e non testuale, di leggere questa relazione fra il divenire polvere come la terribile precondizione per la creazione del nuovo alla luce della relazione per molti versi simile che si stabilisce, secondo il grande maestro della Kabbalah Isaac ben Solomon Luria, fra la «concentrazione» e la «contrazione» di Dio prima della creazione – indicata dal termine «tzimtzùn» – come condizione di possibilità per la formazione del mondo; «come può esistere un mondo, quando l'essere di Dio è dappertutto? […] Luria intende […] che Dio – per garantire la possibilità del mondo – dovette rendere vacante nel suo essere una zona, dalla quale Egli quindi si ritrasse. […] Il primo di tutti gli atti dell'Essere infinito, dell'*En-Sof*, non fu pertanto un movimento verso l'esterno, ma verso l'interno, un movimento entro sé stesso, un restringersi in sé», Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980; trad. it. di Guido Russo, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, p. 271. Sul rapporto, ampiamente studiato, fra Nelly Sachs e il misticismo cabalistico v., da ultimo, Daniel Pedersen, *The Zohar as Poetic Inspiration: Nelly Sachs's Reading of Gershom Scholem*, in *Scholar and Kabbalist: The Life and Work of Gershom Scholem*, ed. by. Mirjam Zadoff – Noam Zadoff, Brill, Leiden 2019, pp. 114-133.

(«Ohne die Flüchtigen wäre nichts fest») perché l'unica saldezza a cui possiamo aspirare, nel mondo della polvere e del movimento, è quella altrettanto mobile e fluttuante degli esiliati, dei senza patria. E soprattutto, «Senza i dimenticati, nulla di certo» («Ohne die Vergessenen nichts gewiß»); non potrebbe esserci la stessa poesia – ossia il tentativo di misurare e quindi di organizzare in parole l'esperienza del mondo – se non si dovesse incessantemente confrontare con il campo sconfinato dell'incommensurabile e dell'incerto, cioè il campo infinito da cui la parola è da sempre esiliata. Per questo, infine, «Senza i dimenticati, nulla di certo» («Ohne die Vergessenen nichts gewiß»). L'unica certezza, nel tempo della polvere e quindi della radicale incertezza, non può che essere costruire una nuova casa, come scrive Sachs in un'altra poesia, una casa che tuttavia faccia della mancanza di fondamento (della sabbia – *Sand* – che diventa un «nulla» di cui parla Enzensberger) il proprio paradossale fondamento: «Invece della patria / stringo le metamorfosi del mondo [*die Verwandlungen der Welt*]»[16]. Per la stessa ragione, come si legge nei primi versi della poesia, «Nella fuga / che grande accoglienza / lungo il cammino». L'accoglienza è l'altra faccia della fuga, non il suo opposto, come la luce è inseparabile dall'ombra proiettata dalla polvere che oscura – ma appunto allo stesso tempo rende visibile – il cielo. Per arrivare al paradosso, nella poesia forse più temeraria di Nelly Sachs, dove gli stessi camini dei forni crematori diventano «vie di libertà» («Freiheitswege») «per la polvere di Job e Geremia», cioè per «i fuggiaschi di fumo»[17]. Sono polvere e fumo, ma stanno fuggendo. È una polvere di morte, che tuttavia non smette di essere anche polvere di vita.

3. Anche in questo caso ritroviamo la fondamentale coesistenza di ombra e luce[18], e quindi di passato e futuro come di memoria e oblio che segna tutta la poesia di Nelly Sachs. Ma anche il nesso che tiene insieme e allo stesso tempo allontana la parola e il silenzio. Come scrive Ludwig Wittgenstein, un altro che cercò di costruire un edificio

16 Sachs, *Al di là della polvere*, trad. it. cit., p. 83 [*In der Flucht, Nella fuga*].

17 Nelly Sachs, *Poesie*, a cura di Ida Porena, Einaudi, Torino 2006, p. 5 [*O die Schornsteine*, *Oh, i camini*].

18 Ehrhard Bahr, *Flight and Metamorphosis: Nelly Sachs as a Poet of Exile*, in *Exile: The Writer's Experience*, ed. by John Spalek – Robert Bell, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1982, pp. 267-277; Marcia Sá Cavalcante Schuback, *La poetica dei cori di Nelly Sachs*, in «Estetica. Studi e ricerche», 2 (2019), pp. 423-440; *Art from Ashes: A Holocaust Anthology*, ed. by Lawrence Langer, Oxford University Press, New York 1995; Margarita Pazi, *Staub und Sterne. Aufsätze zur deutsch-jüdischen Literatur*, hrsg. v. Sigrid Bauschinger – Paul Michael Lützeler, Wallstein Verlag, Göttingen 2001.

solido a partire dalle macerie, «a fondamento della credenza fondata sta la credenza infondata»[19]. La credenza è infondata perché non c'è alcuna ragione per considerare fondata in modo assoluto la credenza su cui si appoggiano i nostri pensieri, le nostre azioni ma soprattutto le nostre parole: in effetti ad Auschwitz non è morta solo la poesia ma la stessa semantica. Come scrive poco più sopra, infatti, «sono arrivato al fondo delle mie convinzioni. E di questo muro maestro si potrebbe quasi dire che è sorretto dall'intera casa»[20]. Non è il muro che sorregge la casa, la nuova casa di cui scrive Nelly Sachs, piuttosto è la casa che sostiene il muro maestro, che quindi non è affatto un muro maestro. Non sono il passato, la memoria e il ricordo che possono rendere solida la nuova casa da costruire, è piuttosto lo slancio immemore della sua stessa costruzione che rende solida una costruzione priva in realtà di un muro a cui appoggiarsi: «ma la fondazione, la giustificazione delle prove, arrivano a un termine. – Il termine, però, non consiste nel fatto che certe proposizioni ci saltano immediatamente agli occhi come vere, e dunque come una specie di *vedere* da parte nostra, ma è il nostro *agire* che sta a fondamento del gioco linguistico»[21]. Un agire che, ovviamente, è del tutto infondato, ma non per questo meno ostinato, anzi, forse è ancora più determinato proprio perché nulla lo giustifica. Un gesto di pura speranza senza alcun oggetto in cui sperare. La stessa, assurda, ostinazione che ritroviamo nel *Coro dei superstiti* (*Chor der Geretteten*) – rivolto a chi è venuto dopo la tragedia – che come i costruttori della nuova casa sono stretti fra memoria dell'orrore e indeterminata aspettativa di cominciare un'altra vita:

> […]
> Noi superstiti
> vi preghiamo:
> mostrateci lentamente il vostro sole.
> Guidateci piano di stella in stella.
> Fateci di nuovo imparare la vita.
> […][22]

19 Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, Blackwell, Oxford 1969; trad. it. di Mario Trinchero, *Della certezza*, saggio introduttivo di Aldo Gargani, Einaudi, Torino 1978, p. 253.

20 *Ivi*, p. 248.

21 *Ivi*, p. 204.

22 Sachs, *Poesie*, cit., p. 19 [*Chor der Geretteten*, *Coro dei superstiti*]. Cfr. Sá Cavalcante Schuback Marcia, *Nelly Sachs' Chorus Poetics*, in *Words, Bodies, Memory: A Festschrift in Honor of Irina Sandomirskaja*, ed. by Lars Kleberg – Tora Lane – Sá Cavalcante Schuback Marcia, Södertörn University Press, Stockholm 2019, pp. 125-139.

Riappaiono la luce, e le stelle (che, come sappiamo, non sono altro che un concentrato temporaneo di polvere interstellare) che indicano la via perché i superstiti (ossia la polvere) possano nuovamente «imparare la vita». È questa la posta in gioco, «di nuovo imparare la vita», perché divenendo polvere abbiamo dimenticato come si vive, perché la vita di prima non solo non c'è più ma, come dice Wittgenstein a proposito del linguaggio, le case dove vivevamo erano, in realtà, «soltanto edifici di cartapesta», cosicché «distruggendoli sgombriamo il terreno del linguaggio sul quale essi sorgevano». In effetti, non si può continuare a parlare, dopo l'Olocausto, la stessa lingua con gli stessi significati che si usavano prima dell'Olocausto, perché quella lingua non solo non lo ha impedito, lo ha anzi reso possibile; ecco perché «la creazione e ricreazione del linguaggio sono collegate alla creazione e alla ricreazione della teologia e della realtà»[23]. In questo senso la doppia condizione della polvere, come fine e come inizio, come ricordo e come oblio, come distruzione e come costruzione, acquista un senso del tutto particolare: la poesia è la 'nuova' lingua polverosa che prova a tenere insieme quello che non riusciamo a immaginare come possa ancora essere accostato, la morte e la vita, il linguaggio e il mondo:

[…]
Vi preghiamo:
non mostrateci ancora un cane che morde
potrebbe darsi, potrebbe darsi
che ci disfiamo in polvere
davanti ai vostri occhi.
Ma cosa tiene unita la nostra trama?
Noi, ormai senza respiro,
la nostra anima è volata a Lui dalla mezzanotte
molto prima che il nostro corpo si salvasse
nell'arca dell'istante –
Noi superstiti,
stringiamo la vostra mano,
riconosciamo i vostri occhi –
ma solo l'addio ci tiene ancora uniti,
l'addio nella polvere
ci tiene uniti a voi –[24]

23 Ursula Rudnick, *RECONSTRUCTING GOD-LANGUAGE: The Poetry of Nelly Sachs*, in «European Judaism: A Journal for the New Europe», 30 (1997), 2, pp. 131-150: 145.

24 Sachs, *Poesie*, cit. pp. 19-21 [*Chor der Geretteten*, *Coro dei superstiti*].

È solo «l'addio che ci tiene uniti», cioè è appunto la polvere che tiene insieme quanto quella stessa polvere testimonia di ciò che è stato violentemente mandato in fumo. Lo spazio che si apre, dopo che la polvere ha spazzato via tutto, è uno spazio finalmente abitabile, nuovo come sarà nuova la casa di coloro a cui è rivolta la preghiera *An euch, die das neue Haus bauen* [*A voi che costruite la nuova casa*]. Uno spazio in cui, finalmente, «ogni cosa diventa innominata [*namenlos*] / come all'inizio»[25]. La poesia della polvere, allora, è contemporaneamente una poesia – quindi un linguaggio – ma è anche una poesia paradossalmente senza nomi, ché il nome è un dispositivo di potere[26], mentre nel mondo della polvere non c'è più imposizione e soggezione. Si tratta, attraverso una poesia che incredibilmente tenta di trasformare l'orrore in nuova vita, di pensare in un altro modo, inclusivo e non esclusivo – non o la polvere o la vita, ma e la polvere e la vita – di scrivere in un altro modo, di raccontare in un altro modo. Come scrive nell'*Epitaffio*:

> Nel martirio qualcuno ha ritrovato
> l'entrata bianca
>
> silenzio – silenzio – silenzio –
>
> Redento il linguaggio interiore (Die innere Sprache erlöst)
> che vittoria –
>
> Qui piantiamo umiltà –[27]

E che cos'è un linguaggio «redento» se non appunto un linguaggio – la poesia è questo linguaggio – capace di dire allo stesso tempo la morte e la vita, l'oblio e il ricordo, lo strazio del vecchio e la sorpresa del nuovo? Un «linguaggio interiore» (perché è il linguaggio con cui pensiamo), un linguaggio che dovrà essere in grado di tenere insieme ciò che, invece, è impossibile tenere insieme, perché non si può tenere insieme la vita e la morte. È questa impossibilità, che non smette mai di essere impossibile altrimenti queste poesie non sarebbero altro che stucchevoli suggestioni verbali (in verità quasi offensive), che Nelly Sachs continua con insistenza a metterci davanti agli occhi. In effetti non ci propone mai una possibile conciliazione fra la polvere e la vita, ché solo se la polvere è davvero e soltanto polvere può essere,

25 *Ivi*, p. 37 [*Wenn der Tag leer wird*, *Quando il giorno al crepuscolo si svuota*].
26 Cfr. Felice Cimatti, *∃x(fx). Logica della decisione*, Cronopio, Napoli 2024.
27 Sachs, *Poesie*, cit. p. 99.

anche e miracolosamente, nuova vita. È in questo senso che va inteso l'appello al silenzio, che non è tanto un tacere (un brutale smettere di parlare), quanto – con una mossa per molti versi simile a quella che chiude/apre il *Tractatus* di Wittgenstein[28] – un aprirsi all'ascolto della voce silenziosa del mondo (perché il mondo possa 'parlare' il linguaggio deve esiliarsi in sé stesso). Il silenzio, che è un «martirio» appunto perché non c'è alcuna armonia né conciliazione degli opposti nel mondo di Nelly Sachs, è però anche, e improvvisamente, una «entrata bianca» nel mondo della luce, della piena meravigliosa luce. Per la stessa ragione dove vale il silenzio, cioè dove anche il «linguaggio interiore» è stato «redento», lì sarà stata finalmente piantata «umiltà». Perché solo l'umiltà – ossia il passo indietro dalla soggettività violenta che non sa rivolgersi al mondo se non dandogli ordini – consente al mondo stesso di far risuonare la propria singolarità:

> Come lieve
> sarà la terra
> solo una nube d'amore a sera
> quando dissolta in musica
> trasmigrerà la pietra
> […]

La musica non va propriamente intesa come un linguaggio perché diversamente dalle lingue istituite non impone al mondo il suo ordine sovrano[29], al contrario, la musica risuona al mondo, la musica accompagna e riprende l'intrinseca sonorità del mondo (è il mondo che canta, il linguaggio non fa che provare, senza peraltro riuscirci, a riprendere questa sonorità originaria). Un mondo in cui anche la pietra[30] diventa musicale, perché non c'è nessuna entità del mondo che non sia a suo modo viva, cioè appunto musicale: «e il sasso muta in suoni, / danzando,

28 «Wovon man nicht sprechen kann, darüber / muß man schweigen», Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, with an introduction by Bertrand Russel, Paul, Trench, Trubner & Co., London 1922, § 7.

29 Cfr. Felice Cimatti, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

30 Il caso della pietra è particolarmente interessante, perché secondo la tradizione metafisica occidentale la pietra rappresenta invece l'alterità assoluta rispetto al mondo vivente, e a quello umano in particolare. Si veda in particolare il trattamento riservato da Martin Heidegger alla pietra «priva di mondo» – rispetto all'umano «formatore di mondo» – nei *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitezza – Solitudine*, che raccoglie i materiali del corso tenuto nel semestre invernale 1929/1930 (Il Melangolo, Genova 1992); cfr. Felice Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018; Federico Luisetti, *Nonhuman Subjects: An Ecology of Earth-Beings*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.

la sua polvere»[31]. La posta in gioco della poesia di Nelly Sachs è così quello di un «linguaggio della polvere ritrovata»[32]; è un linguaggio, cioè una voce della polvere, e quindi del passato e della morte, una voce che risuona però anche nel nuovo, e quindi anche una voce «ritrovata» (perché era stata smarrita) perché tiene insieme quel che è stato con quello che ancora non è stato, il nuovo appunto[33]. Si tratta allora di prendere sul serio la polvere in quanto polvere, minimo resto volatile di ciò che è stato distrutto, irriconoscibile e immemore, ma anche la polvere come innocente materiale per costruire la «nuova casa» in cui vivranno non tanto i sopravvissuti, quanto i loro impossibili eredi («O dita / che toglieste ai morti la sabbia dalle scarpe, / domani già sarete polvere / nelle scarpe di quelli che verranno»[34]).

L'operatore di questa metamorfosi, in cui lo scarto produce il nuovo, un nuovo che non potrebbe esistere senza quel medesimo scarto, è il linguaggio poetico, l'unico in grado di far stare insieme l'inconciliabile. Il tema del linguaggio poetico si intreccia così in modo inestricabile con quello della polvere e dello scarto, perché solo la poesia è capace di far parlare ciò che è senza nome, ossia appunto l'inafferrabile polvere, lo scarto che non è tanto innominabile piuttosto è l'innominabile stesso: la poesia, infatti, ha «soltanto un filo d'erba / pieno del linguaggio silenzioso [schweigende Sprache] / che qui fa lampeggiare l'aria –»[35]. Si tratta di far «lampeggiare l'aria», ossia riuscire a intravvedere la luce attraverso la polvere, il nuovo nel vecchio distrutto dal fuoco. Perché questa possibilità si realizzi occorre, come scrive Nelly Sachs in un'altra enigmatica poesia, che si aprano le «vene del linguaggio» che prendono il «sangue dalle stelle», che infatti sappiamo non essere altro che polvere condensata[36], ossia vecchi mondi polverizzati e di nuovo disponibili alla formazione di nuovi mondi. L'immagine che raccoglie questo doppio movimento, di fine e inizio, è la farfalla – vera e propria creatura della polvere (a partire da quella cromatica che ne ricopre le ali, e senza la quale, si

31 Sachs, *Poesie*, cit. p. 49 [*In der blauen Ferne, Nell'azzurra lontananza*].

32 *Ivi*, p. 139 [*Gesichte aus Dämmerung, Visioni d'ombra*].

33 Sull'uso dello scarto come forma del nuovo sono notevoli le analogie fra la poesia di Sachs e la poetica del gruppo teatrale Raffaello Sanzio; cfr. Romeo Castellucci – Chiara Guidi – Claudia Castellucci, *Epopea della polvere. Il Teatro della Socìetas Raffaello Sanzio. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano 2001.

34 Sachs, *Al di là della polvere*, trad. it. cit., p. 23 [*Wer aber leerte den Sand aus euren Schuen*, *Ma chi vi tolse la sabbia dalle scarpe*].

35 Sachs, *Poesie*, cit., p. 115 [*Wir winden einen Kranz, Intrecciamo una corona*].

36 Sachs, *Al di là della polvere*, trad. it. cit., p. 73 [*Da schrieb der Schreiber des Zohar*, *E allora scrisse l'autore del Zohar*].

dice, non riescono più a volare) – a cui Nelly Sachs dedica una poesia che potremmo intendere anche come una dichiarazione di poetica:

Un altro mondo
è dipinto nella tua polvere.
attraverso il nucleo infuocato della terra
attraverso il suo involucro petroso
sei stata offerta,
trama d'addio nella misura del finito.

Farfalla,
buona notte di tutte le creature!
I pesi della vita e della morte
si calano con le tue ali
sulla rosa
che sfiorisce col maturo rientrare della luce.

Un altro mondo
è dipinto nella tua polvere.
Un segno regale
nel mistero dell'aria[37].

4. Il punto decisivo è tutto in questo verso, «un altro mondo / è dipinto nella tua polvere». Come la stessa Nelly Sachs scrive a Paul Celan nella prima lettera del loro epistolario (10 maggio 1954): «lei vede molto nel paesaggio spirituale che si nasconde dietro ogni cosa del mondo. Lei possiede il vigore espressivo necessario per dar voce al segreto che sommessamente si dischiude»[38]. Si tratta di «dar voce» a un «segreto che sommessamente si dischiude». Il problema è che è molto difficile, quasi impossibile, riuscire a vedere nella polvere, cioè in quello che rimane dopo la distruzione e la morte, un «segreto» sul punto – «sommessamente» – di dischiudersi. Il linguaggio – come abbiamo visto – non riesce a pensare in termini esclusivamente inclusivi, vede e pensa solo o la vita o la morte, o il vecchio o il nuovo, o il ricordo o la dimenticanza. Si tratta invece di riuscire – in questo consiste il linguaggio poetico, che è talmente diverso dal linguaggio ordinario da chiedersi se sia ancora un linguaggio o non una sorta di musica in parole – a vedere un campo inclusivo che, tuttavia,

37 Sachs, *Poesie*, cit., p. 41 [*Schmetterling*, *Farfalla*].

38 Paul Celan – Nelly Sachs, *Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993; trad. it. di Anna Ruchat, *Corrispondenza*, a cura di Barbara Wiedemann, Il melangolo, Genova 1996, p. 11.

contiene la reciproca e irriducibile esclusione che non smette (e non deve smettere) di esistere fra la polvere e la vita.

È all'interno di questa tensione irriducibile che il pensiero di Jacques Lacan sull'«oggetto piccolo a» può, paradigmaticamente, aiutare a figurarsi un modo per immaginare di fare della polvere una via per una nuova vita. Nell'apparato metapsicologico di Lacan la soggettività umana non è presente fin dall'inizio; si diventa soggetti, non si nasce soggetti. Si diventa soggetti quando il corpo dell'*infans* viene catturato dal dispositivo simbolico e sociale del linguaggio; prima di allora il corpo dell'*infans* non è, propriamente, un corpo umano, quanto piuttosto un generico primate. Lacan si riferisce a questo dispositivo di cattura con il termine impersonale di «Altro». È l'Altro che pensa e parla l'*infans*. La soggettività umana è il risultato di questa operazione di cattura[39]. Una soggettività che dirà e penserà ciò che l'Altro ha deposto all'interno del suo (suo dell'Altro, ovviamente) corpo. All'inizio, allora, c'è un radicale e completo spossessamento. Il corpo è il corpo dell'Altro. Come scriveva Rimbaud, «je est un autre». La cattura dell'*infans* non va intesa in senso metaforico, quanto come una vera e propria operazione di marchiatura (il cosiddetto 'nome proprio' non è che il primo di questi segni di identificazione), che gli lascia sul corpo una cicatrice, una marca simbolica, quello che nel *Seminario XVI. Da un Altro all'altro (1968-1969)*, Lacan chiama «tratto unario»[40], ossia il modo affatto singolare in cui l'Altro ha segnato il corpo dell'*infans*. L'oggetto a piccolo, *objet petit a*, ha a che fare con questo tratto che è assolutamente unico e specifico solo di quel particolare corpo. In questo senso si tratta di quello che rimane, di un resto appunto, di un'operazione di marchiatura. Mentre il soggetto è del tutto catturato dal dispositivo simbolico, anzi propriamente il soggetto non è altro che questo stesso assoggettamento, il «tratto unario» rimane invece, e paradossalmente, inassimilabile. In effetti mentre il soggetto, quello che Lacan ha sempre chiamato il «soggetto barrato» (indicato con il segno *$*) coincide e si esaurisce con l'operazione che lo ha prodotto, il «tratto unario», al contrario, è assolutamente indicibile in quanto è lo scarto prodotto da questa stessa operazione di cattura simbolica. Il

39 È il dispositivo che Agamben chiama «macchina antropogenica»; cfr. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002 e Felice Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013.

40 Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XVI. D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Seuil, Paris 2016; ed. it. di Antonio di Ciaccia, *Il seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro (1968-1969)*, Einaudi, Torino 2019, p. 117. «Tratto unario» è la traduzione italiana del francese «trait unaire», traduzione lacaniana dell'espressione freudiana «einziger Zug» (che si può trovare in *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921).

«tratto unario» è ciò che sfugge, per definizione, alla presa del soggetto e del linguaggio. È lo scarto che il linguaggio produce durante il suo stesso funzionamento. È il non-linguistico al cuore del linguaggio.

Perché il linguaggio dice il corpo, ma dicendolo non riesce a dire la propria stessa operazione di dirlo. L'oggetto *a piccolo* è questo scarto inassimilabile e indicibile. Questo particolare oggetto è da subito perduto, proprio perché non c'è mai stato un oggetto intero, al contrario, il soggetto umano è da sempre esistito soltanto come soggetto barrato, quindi incompleto e incompletabile. Per questa ragione, dice Lacan, «è il marchio a introdurre nel godimento l'avvizzimento da cui risulta la perdita»[41]. Il marchio segna il corpo dell'*infans*. La soggettività, in quanto singolare e inassimilabile, non è affatto quella del soggetto barrato il cui desiderio – «avendo ricevuto la prima segnatura, *signum*, della sua relazione con l'Altro»[42] – così «è anzitutto il desiderio dell'Altro»[43]. Il soggetto barrato 'desidera' quello che Altro desidera per lei; l'unico sconosciuto desiderio e innominabile che sfugge alla presa dell'Altro è allora quello dell'oggetto *a piccolo*. Per questa ragione c'è un nesso inscindibile, come diceva più sopra Lacan, fra il «godimento» e la «perdita». Il godimento – che è distinto dalla soddisfazione dei desideri, appunto perché i desideri sono sempre dell'Altro – per un verso è già da sempre perduto, perché il soggetto viene al mondo come soggetto barrato, cioè tagliato dal dispositivo simbolico; per un altro, però, non perde la possibilità di accedere a un godimento, quello che potremmo chiamare il godimento della singolarità indicibile del corpo marchiato: «si delinea dunque un rapporto fra l'effetto della perdita, e cioè l'oggetto perduto in quanto lo designiamo con *a*, e il luogo che si chiama l'Altro, senza il quale non potrebbe darsi – luogo ancora sconosciuto e non ancora misurato»[44].

Si tratta, allora, di trovare un modo per stare in questo luogo «ancora sconosciuto e non ancora misurato», ossia un luogo che nessuna parola ha mai profanato, un luogo che non ha bisogno di parole, ma di vita. È il luogo della polvere, di quello che rimane dopo l'incendio. Bisogna imparare ad abitare questo luogo, un luogo che va vissuto non per farne un monumento di quello che non c'è più, al contrario, bisogna avere il coraggio di farne una «nuova casa» come non smette di dirci Nelly Sachs. Il corpo, per Lacan, non il corpo parlato e desi-

41 Lacan, *Da un Altro all'altro*, ed. it. cit., p. 117.

42 Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VI. Le desir et son interprétation (1958-1959)*, Seuil, Paris 2013; ed. it. di Antonio di Ciaccia, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, Einaudi, Torino 2016, p. 14.

43 *Ivi*, p. 18.

44 Lacan, *Da un Altro all'altro*, ed. it. cit., p. 123.

derato dall'Altro, è questo luogo senza parole, «sconosciuto» appunto, e che deve rimanere tale: «il punto vivo», dice Lacan nel *Seminario XIX*, «il punto di emergenza di qualcosa di cui tutti noi crediamo più o meno di fare parte […] è quel rapporto disturbato con il proprio corpo che chiamiamo godimento»[45]. Nonostante il disastro che è da sempre alle nostre spalle, il godimento è ancora possibile per il corpo dell'animale umano, ma perché possa essere un godimento occorre che non sia il soddisfacimento del «desiderio dell'Altro», occorre che sia il godimento innominabile, «disturbato» di un corpo finalmente liberato del peso del non più come anche del non ancora (il futuro, in quanto anticipazione del presente, è solo un passato con il segno positivo); abitare la polvere, senza rimpianti né aspettative. Perché «nessuno torna illeso dal suo dio»[46]. Ma appunto, la polvere è divina, è il nuovo che comincia, è la fine del passato. Solo chi ha incontrato l'abisso della polvere, può costruire la «nuova casa», perché, infine, «l'ignoto entra dove c'è una ferita»[47].

Forse si comprenderà, allora, perché cerchiamo nella «polvere» – nel resto scartato e incombusto (sebbene esso stesso risultato di una terribile combustione) – il «paradigma» che può tenere unite le figure altrimenti così lontane di Nelly Sachs e Jacques Lacan. Il problema che entrambi affrontano è quello di immaginare come fare qualcosa con quello che rimane, perché qualcosa rimane sempre, e perché «ogni traccia porta fuori»[48]. La «polvere» di un popolo, il «marchio» di un corpo. Cosa fare della fine? Cosa fare del marchio che non smette di provocare dolore? Cosa fare della morte? La risposta tradizionale, l'unica risposta che si sente reiterare in modo ossessivo, è celebrare il ricordo di quella fine; si tratta di ricordare, ci viene detto, la memoria del trauma affinché non venga cancellata la sofferenza di chi è stato annientato. Di qui anche l'uso esclusivo del linguaggio come rievocazione e memoria. E infine arriva la poesia di Nelly Sachs, che chiede invece di usare la parola non per ricordare, ma per aprire la strada al nuovo, e quindi per dimenticare. Perché la morte non è la fine, incredibilmente, ma solo «un passaggio turbinoso» (come quelli, appunto, da cui nascono le nuove stelle):

45 Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XIX. … ou pire (1971-1972)*, Seuil, Paris 2011; ed. it. di Antonio di Ciaccia, *Il seminario. Libro XI. … o peggio (1971-1972)*, Einaudi, Torino 2020, p. 37.

46 Sachs, *Poesie*, cit., p. 61 [*Und aus der dunklen Glut ward Jacob angeschlagen, E dall'oscuro ardore Giacobbe fu colpito*].

47 *Ivi*, p. 157 [*La cercatrice*, *Die Suchende*].

48 *Ivi*, p. 51 [*Dieses Land*, *Questa terra*].

[…]
scendi nelle catacombe del tempo,
che si aprono a chi è prossimo alla fine –
là dove crescono i germogli del cuore –
cali
nell'interiorità oscura –
sfiorando la morte
che è solo un passaggio turbinoso –
e nell'uscire apri rabbrividendo gli occhi
gli occhi dove una nuova stella
ha lasciato il suo riflesso –[49]

49 *Ivi*, p. 37 [*Wenn der Tag leer wird*, *Quando il giorno al crepuscolo si svuota*].

Elegie without Stockings – Undine Gruenter's *Der verschlossene Garten* (2004)

Birgit Nübel
(Leibniz Universität Hannover)

Undine Gruenter's *Der verschlossene Garten* (2004) narrates the love story between an older man and a young woman in a confined place and within a limited duration, told from the perspective of the male first-person narrator and starting from its end. On the levels of both *histoire* and *discours*, it is a narrative staging and fictional discursive exploration of a utopia and dystopia of love at the same time. The novella, characterised by a high degree of self-reflection and intertextual references – to works such as Goethe's *Elective Affinities*, Barthes' *A Lover's Discourse*, and Luhmann's *Love as Passion*, among others – is read, on the one hand, as an essayistic and (auto)fictional textual context. On the other hand, the perspectival differences are highlighted; they lie between the cross-gender approach of the extratextual female author, the male narrative voice, and the narrated female character. Unlike the described garden, Gruenter's text is not closed but is designed to be multiperspectival and open.

Der verschlossene Garten (2004) di Undine Gruenter racconta la storia d'amore tra un uomo anziano e una giovane donna, ambientata in un luogo limitato e in una durata circoscritta, narrata dalla prospettiva del narratore maschile in prima persona, partendo dalla fine della vicenda. Su entrambi i livelli, quello della *histoire* e quello del *discours*, si tratta di una messa in scena narrativa e di una discorsivizzazione fittizia che esplora insieme un'utopia e una distopia dell'amore. La novella, caratterizzata da un alto grado di autoriflessione e da riferimenti intertestuali – a opere come le *Affinità elettive* di Goethe, *Il discorso amoroso* di Barthes e *Amore come passione* di Luhmann, e altre – viene letta, da un lato, come un intreccio testuale saggistico e (auto)finzionale. Dall'altro lato, vengono evidenziate le differenze prospettiche che emergono tra l'approccio di *cross-gender* dell'autrice extratestuale, la voce narrativa maschile e il personaggio femminile narrato. Diversamente dal giardino descritto, il testo di Gruenter non è chiuso, bensì concepito come multiprospettico e aperto.

KEYWORDS: *Liebesgeschichte*, *Ehegeschichte*, *Inzestgeschichte*, *Essayismus*, *Autofiktion*

Birgit Nübel, *Elegie ohne Strumpfhose – Undine Gruenters* Der verschlossene Garten *(2004)*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 81-112

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.04

Open Access

Elegie ohne Strumpfhose – Undine Gruenters *Der verschlossene Garten* (2004)

Birgit Nübel
(Leibniz Universität Hannover)

1. S/Textuelle Verstrickungen

> Die Familie steckt uns allen wie eine Kugel im Kopf [1].
>
> 8. September [1990] / Ich, Undine Gruenter, achtunddreißig Jahre alt. Ich lebe in Paris. Ich schreibe. Der Name gefällt mir nicht. […] Gruenter ist eine Geschichte in drei Geschichten: es ist der Name des Vaters, der nicht Vater sein wollte bei der Geburt, 2. nicht Vater sein wollte später, 3. Liebhaber war[2].

Im Frühjahr 2004 erschien im Hanser Verlag der letzte Roman Undine Gruenters (1952-2002). Diese hatte den Text bis kurz vor ihrem Tod am 5. Oktober 2002 – die schwerkranke Autorin war durch eine neurodegenerative Erkrankung an den Rollstuhl gefesselt – ihrem Ehemann Karl Heinz Bohrer (1932-2021), dem der Roman gewidmet ist («*für K. H. B.*»), diktiert und mit diesem gemeinsam redigiert[3]. Von

1 Undine Gruenter, *Der Autor als Souffleur. Journal 1986-1992*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995, S. 9.

2 *Ebd.*, S. 423.

3 Vgl. den Eintrag auf der letzten Seite von Undine Gruenter, *Der verschlossene Garten. Roman*, Hanser, München-Wien 2004, im Folgenden zitiert in runden Klammern unter Angabe der Seitenzahl als 'G', S. 222 f.: «23. Juni 2002 / überarbeitete Fassung: 10. August 2002» (G 222 f.); vgl. Karl Heinz Bohrer, *Jetzt. Geschichte meines Abenteuers mit der Phantasie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2017, S. 434 f.: «Mitte Januar [2002] hatte Undine mir gesagt: 'Ich habe einen Roman im Kopf. Ich werde dir jeden Morgen und jeden Nachmittag zwanzig Minuten lang diktieren. Der Roman wird *Hortus Conclusus* heißen'. So kam es. Sie diktierte ohne jede Aufzeichnung oder Gliederung […]. Ende Juni waren wir fertig. Dann las ich ihr das Manuskript noch einmal vor, Tag für Tag, und sie diktierte mir ihre Korrekturen. […] Zwei Monate danach, am 5. Oktober 2002, starb Undine»; vgl. auch ders., *«Ich habe einen romantischen Blick»: Interview mit Sven Michaelsen*, in «SZ-Magazin», 40, 10. Oktober 2012, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/literatur/ich-habe-einen-romantischen-blick-79241>

der Kritik wurde *Der verschlossene Garten*, wie bereits der ebenfalls posthum erschienene Erzählband *Sommergäste in Trouville* (2003)[4], überaus positiv aufgenommen. Das Lob – von der «ZEIT», über die «FAZ», die «Frankfurter Rundschau» und «Süddeutsche Zeitung» bis hin zum «Woman-Magazin» – ist einhellig. Der Schutzumschlag zitiert aus den enthusiastischen Kritiken: Gruenters Roman wird «in der deutschen Gegenwartsliteratur» als «Solitär»[5] gefeiert, als Literatur, die «jede Saison überdauern» wird[6], als «eines der leisesten, der zartesten, der klarsten und verschwiegensten, eines der traurigsten und schönsten Bücher der letzten Jahre»[7]. Selbst Marcel Reich-Ranicki, der den Roman «vielleicht hier und da ein wenig überspannt» findet, konstatiert im «Spiegel», Gruenters Buch übertreffe – «trotz einiger Schwächen» wohlgemerkt – «beinahe alles, was unsere Verlage in diesen Jahren auf den Markt werfen». Einzig Tilman Krause kennzeichnet das, was Reich-Ranicki als «elegischen und melancholischen Ton»[8] bezeichnet hat, als «Spreizstil» eines «prätentiöse[n] Liebesroman[s]»[9].

Die Forschungsliteratur zum Œuvre Gruenters[10] sowie zu *Der verschlossene Garten* ist nach wie vor gut überschaubar[11]. Dies mag

(letzter Zugang: 20. Februar 2024): «Kurz nach ihrem Tod habe ich das Manuskript auf Tonband gesprochen und die Bänder an den Hanser Verlag geschickt».

4 Dieser war am 10. Juni 2003 in der von Elke Heidenreich moderierten Literatursendung *Lesen!* im ZDF vorgestellt worden.

5 Heinrich Detering, *Zart wie der Flaum des neugeborenen Eichhörnchens. Kostbar wie ein Gobelin: Undine Gruenters nachgelassener Roman über ein magisches Liebesdreieck*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 71, 24. März 2004, S. L2.

6 Dorothea Dieckmann, *Die Zeit steht still. Das faszinierende Lebenswerk der Undine Gruenter, ihre letzten und besten Erzählungen*, in «Die ZEIT», 14, 27. März 2003, <https://www.zeit.de/2003/14/L-Gruenter> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024), u.a. zu *Sommergäste in Trouville* (2003).

7 Volker Weidermann, *Kurz vor der Stille. Undine Gruenters wunderschönes letztes Buch*, in «Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung», 22. Februar 2004, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/kurz-vor-der-stille-1148946.html> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024).

8 Marcel Reich-Ranicki, *Das künstliche Paradies. Undine Gruenters letzter Roman: «Der verschlossene Garten»*, in «Der Spiegel», 11, 8. März 2004, S. 176-180.

9 Tilman Krause, *Trouble im Pariser Paradiesgarten. Undine Gruenters prätentiöser Liebesroman*, in «Die literarische Welt», 50, 28. Februar 2004, S. 4.

10 Vgl. hierzu auch Stephan Wolting, *Undine Gruenter. Deutsche Schriftstellerin mit Ziel Paris*, V&R unipress, Göttingen 2020, S. 23.

11 Vgl. Monika Wolting, *Der Garten als Topos im Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch*, Wydawn. Univ. Wrocławskiego, Wrocław 2009; Nadine Benz, *«Soudain und Equilibre». Die Liebe, der defizitäre Augenblick und das Warten in Undine Gruenters «Der verschlossene Garten»*, in *Figurationen des Temporalen*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger – Lucia Perrone Capano, unter Mitarb. v. Leonie Sülwolto, V&R unipress, Göttingen 2013, S. 153-172; Stephan Wolting, *Das Retreat an der Marne: «Der verschlossene Garten»* (2004),

auch an dem Versuch liegen, zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch einmal, in diesem konkreten Fall (in Bezug auf den frühen Tod der Autorin) das letzte Mal, eine Liebesgeschichte zu erzählen – und dies nach allen Debatten um Anfang und Ende der Postmoderne, poststrukturalistische Theorien und Methoden, den Tod des Autors und das Ende der Geschichte sowie um die soziologische Behauptung der Unmöglichkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit von Liebe überhaupt. Zu der Zurückhaltung der Literaturwissenschaft einerseits sowie der Begeisterung bei Lesepublikum und Kritik andererseits mag auch der Eindruck einer manieristischen 'Zeitlosigkeit' beitragen.

Denn das, was erzählt wird – die heterosexuelle Liebesgeschichte zwischen einem Mann von «fast sechzig» Jahren (G 10, 11) und einer jungen Frau Anfang «neunzehn», die aussieht «wie vierzehn» (G 30) – erscheint wegen des hohen Grades an Selbstreflexivität und intertextueller Referenzen[12] sowie einer radikalen Reduktion auf ein Kammerspiel mit vier Menschen und einem Hund geradezu zeitlos. Dabei sind der autofiktionale Subtext und die autobiographischen Bezüge anhand der paratextuellen Kommentare Undine Gruenters und Karl Heinz Bohrers zeitlich und örtlich in der intellektuellen Geschichte der Bundesrepublik Deutschlands und ihrer professoralen Milieus verankert[13]. Zugleich wirkt der Roman auch wegen seiner

in ders., *Undine Gruenter. Deutsche Schriftstellerin mit Ziel Paris,* a.a.O., S. 330-339.

12 Vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 77: «Heutzutage liegt die *Bedeutung* eines Textes kaum noch in ihm selbst. Denn jeder Text steht mit vielen anderen, eigenen und fremden, in Beziehung»; vgl. *ebd.*, S. 486 zu dem «antipsychologische[n] Modell des Verschwindens des Subjekts aus der Literatur (bei Foucault, Kristeva)»: «Verschwinden des Subjekts im Text heißt auch die Entzündung der Wörter aneinander, die Verbindung durch Referenzen untereinander, Spiel, Kombinationen etc.»; vgl. aber auch *ebd.*, S. 244: «Texte korrespondieren nicht mit Texten, sondern verweisen aufeinander – das aber ist organisiert (und verdankt sich dem Assoziationsfundus des Autors)» sowie S. 290: das «[…] *Ich* schreibt letzten Endes […] den fertigen Text».

13 Vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 434: «Sie [Undine Gruenter] fragte nicht, wie ich es fände. Immerhin handelte es von einem Mann und einer Frau, denen sie Namen gab, die auf uns hindeuteten […]. Die Personen waren irgendwie auch synthetische Wesen. Was den männlichen Helden betraf, so waren in ihn Züge ihres Vaters [des Alt-Germanisten und Historikers Rainer Gruenter, 1918-1993] eingegangen, dessen Alter sowieso. Der Titel *Hortus conclusus* nahm eines seiner Lebensprinzipien auf: im *exklusiven Freundeskreis* zu leben» (Hervorhebung B. N.). Nach dem Tod ihres Vaters rekapituliert Undine Gruenter in *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 279-284 die «Geschichte mit meinem Vater» (*ebd.*, S. 281) und ihre Gebundenheit an das «Vater-System» (*ebd.*, S. 402) «beinahe 'hyperrealistisch' aus der Perspektive des Vaters» (Wolting, *Undine Gruenter*, a.a.O., S. 98). Rainer Gruenter hat seine leibliche Tochter «nach ihrem 21. Lebensjahr offiziell adoptiert» und «als seine Tochter anerkannt» (Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 262), nachdem er sie bereits vor ihrem 18. Geburtstag, «[a]m Wochenende des 19. März 1972» (Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, S. 279) verführt

ausschließlich männlichen Perspektivierung sowohl angesichts des Postfeminismus der 1990er Jahre als auch im Kontext der #me-too-Bewegung seit 2017 geradezu aus der Zeit gefallen.

Die erzählte Zeit ist um die Jahrtausendwende zu situieren und umfasst einen Zeitraum von fünf Ehejahren (auf der Ebene des *discours*) und vier Jahreszeiten (auf der Ebene der *histoire*). Der Ort – ein von hohen Mauern umschlossener Garten an der Marne in der Nähe von Paris – ist vom Zentrum wie von Deutschland aus gesehen, peripher und zugleich kulturgeschichtlich zentral. Erzählt wird eine 'heterotopisch'[14] konstituierte Liebesgeschichte, eine Gegenzeit der Liebe an einem begrenzten Ort und in einer beschränkten Dauer. Denn diese Liebesgeschichte endet – wie (fast) alle Liebesgeschichten –, und sie wird aus der (homodiegetischen) Perspektive des männlichen Ich-Erzählers von ihrem Ende her erzählt. Wartend auf die Liebe[15], hoffend auf ein erneutes Wiedersehen und

hatte. Zu ihrem Vater bestand ein sexuelles (Missbrauchs-)Verhältnis, bis sie den zwanzig Jahre älteren Karl Heinz Bohrer («B», *ebd.*, S. 283 u.ö.) kennenlernt, wobei Gruenter den Beginn der Beziehung auf 1979 datiert (*ebd.*, S. 283) – ihr späterer Ehemann auf das Wintersemester 1981/1982 (vgl. *ebd.*, S. 262-266). Vgl. hierzu Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 283: «Vielleicht täusche ich mich schon wieder, aber ich meine, nicht das Tabu der Sexualität an sich ist das Problem gewesen, sondern das *Doppelleben* und […] die Feststellung, daß mein Vater dann auch die *exklusive Freundschaft* aufgab» (2. Hervorhebung B. N.). Rainer Gruenter war von 1972 bis 1983 Rektor der neu gegründeten Gesamthochschule Wuppertal, an der Undine Gruenter von 1980-1986, nach ihrem abgebrochenen Jurastudium in Heidelberg und Bonn, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft studiert hat (vgl. Wolting, *Undine Gruenter*, a.a.O., S. 75). Bohrer lernt sie «bei den abendlichen Einladungen ihres Vaters» kennen (Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 265). Auch Soudain begegnet Equilibre im Haus ihrer Eltern zum ersten Mal (G 34 f.), ihr Vater «zog uns [die Teilnehmer eines 'Herrenabends'] in ein Gespräch über Dominique Strauss-Kahn, den er als glänzenden Vertreter Frankreichs auf europäischem Parkett anpries» (G 35).

14 Vgl. Michel Foucault, *Andere Räume*, übers. v. Walter Seitter, in *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Reclam, Leipzig 1990, S. 34-46 u. ders., *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, zweisprachige Ausgabe, übers. v. Michael Bischoff, mit einem Nachw. v. Daniel Defert, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2013 sowie: «Romantisch und rebellisch, wie sie auch war, hatte es ihr lange genug gefallen, in dem ummauerten Garen den ausgesperrten Ort zu sehen, der in der Gesellschaft so unmöglich ist wie die Liebe selbst, wenn man sie als Begehren nach etwas Unbekanntem versteht» (G 80).

15 Vgl. «Der Liebende, sagt sie [Equilibre], ist immer der, der wartet. […] Doch der Liebende, der wartet, ist immer auch festgebannt an den Ort, an dem er wartet. […] Wer wartet, der sperrt sich ein. Der schließt sich ab. […] Auf meiner Bank warte ich [Soudain] auf den Tag, an dem er kommt» (G 109) sowie «Und dann sehe ich mich in einer klaren Winternacht in den Garten hinausgehen und mich auf Equilibres Bank setzen. Ich bin der, der auf der Bank sitzt, ich bin der, der wartet. Ich bin der, der nicht wartet» (G 172); vgl. Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. v. Hans-Horst Henschen, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, S. 100:

trauernd um die verlorene Liebe sitzt dieser im «winterlichen Garten» (G 31)[16] auf jener Bank, die er für die Geliebte bestimmt hat (vgl. G 172): «Ich habe sie wiedergesehen. Jetzt, während ich das aufschreibe, kommt mir nichts so traurig vor wie ein Wiedersehen» (G 217).

Diese Geschichte einer Liebe ist nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern auch auf der des *discours* «ein Experiment» (G 96)[17]: ein Experiment – mit der Liebe und der Zeit, mit Stillstand und Bewegung, Ruhe und Plötzlichkeit, Unschuld und Verschulden, Begehren und Beobachtung, Treue und Verrat –, das nicht nur explizit auf zahlreiche intertextuelle und -mediale Bezüge referiert, sondern auch auf poststrukturalistische Diskurse[18] und systemtheoretische Grundnahmen[19]. Im Folgenden geht es nicht darum, die (auto-)fiktionale Liebesgeschichte auf die Biographie der Autorin zu beziehen. Gleichwohl werden neben weiteren intertextuellen und interdiskursiven Referenzen auch die autobiographischen Paratexte von Undine Gruenter und Karl Heinz Bohrer als metatextuelle Kommentare einbezogen. Dabei soll zum einen der essayistische und (auto-)fiktionale Vertextungszusammenhang der Novelle herausgearbeitet werden, den Gruenter in *Der Autor als Souffleur* (1992) in metatextueller Referenz auf ihr *Journal*[20] programmatisch herausstellt:

> Was mir so wichtig bei der Art des Erzählens ist: daß es nie *die* Wirklichkeit von Personen gibt, sondern Umkreisungen, Vermutungen – deshalb wird auch immer von anderen über sie oder von der Person selbst über sich erzählt – durch die verschiedenen *Erzählungen* einer Person bleibt eine gewisse Offenheit erhalten, d. h. die Problematik in der Benennung der Realität[21].

«Die fatale Identität des Liebenden ist nichts anderes als dieses *ich bin der, der wartet*».

16 Vgl. «In finsteren Momenten sehe ich in dem winterlichen Garten nur noch eine jungfräuliche Kahlheit, unbenutzt und vertrocknet, die die alte Jungfrau von der knospenden Jungfräulichkeit scheidet» (G 31).

17 Vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 265: «Am Anfang taten Undine und ich so, als ob unser Zusammensein nichts als ein Experiment wäre. So etwas ginge so lange, wie es ginge, sagten wir uns. Das war der Schutz vor einer Ewigkeitshoffnung, gegen die Angst des Über-Nacht-vorbei-Seins. Die Möglichkeit, ja Gewissheit, dass es bald zu Ende sein könnte, war letztlich ein notwendiges Element des Plötzlichkeitsmotivs, das sich auch zwischen uns zu einem regelrechten Diskurs entwickelte».

18 Vgl. Barthes, *Die Sprache der Liebe*, a.a.O.

19 Vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994 sowie die Exzerpte aus Luhmanns Text in Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 200 f.

20 Vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 300: «Ich glaube dieses Tagebuch ist überhaupt kein Tagebuch, sondern ein einziger Brief. Weiß Gott kein Liebesbrief – es sei denn, man bezeichnet dieses Herumwühlen im eigenen Seelenabfall als jenes: sieh her, so bin ich, das alle Liebesgeschichten begleitet».

21 *Ebd.*, S. 300; vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 400 zu *Der Autor als Souffleur*: «Wenn

Zum anderen wird die perspektivische Differenz aufgezeigt, die zwischen dem *crossing-gender*-Verfahren der textexternen Autorin, der männlichen Erzählstimme und der erzählten weiblichen Figur liegt. Anders als der erzählte Garten ist Gruenters Text nicht verschlossen, sondern *multiperspektivisch* und *offen* angelegt.

2. Elegie mit Strumpfhose

> Doch längst geht es in der Moderne nicht mehr darum, das Erhabene als erlesenen Gegenstand zu praktizieren, sondern am banalen – an einem Wassertropfen im Ausguß, an einer alltäglichen Handbewegung, einem abgerissenen Fahrschein. ([…] Mischungen aus Melancholie + Lakonie […]. Einer der letzten, die das in Deutschland beherrschten, war Brinkmann)[22].

Elegie mit Strumpfhose – so lautet der Titel einer Rezension Undine Gruenters zum Gedicht *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar* aus Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1&2. Gedichte* (1975):

Ein Stück Draht, krumm
ausgespannt, zwischen zwei
kahlen Bäumen, die

bald wieder Blätter
treiben, früh am Morgen
hängt daran eine

frisch gewaschene
schwarze Strumpfhose
aus den verwickelten

langen Beinen tropft
das Wasser in dem hellen,
frühen Licht auf die Steine[23].

das Erfassen der Realität als ganzer, auch in unserer Einbildung, nicht mehr möglich sei, dann könne man die Figuren nur noch umkreisen, nicht aber als durch und durch analysierte, feststehende Psychen begreifen».

22 *Ebd.*, S. 31; vgl. auch *ebd.*, S. 316: «Zwei Zimmer zum Hof […], ein Schuß Brinkmann-Aggressivität […]. Zum Denken, Lesen, Schreiben ist das so viel besser als das Luxuskabinett meiner Mutter […]».

23 Rolf Dieter Brinkmann, *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar*, in ders., *Westwärts 1&2. Gedichte*, mit Fotos des Autors (1975), Rowohlt, Reinbek b.H. 1999, S. 28.

«Strumpfhose», so kommentiert Gruenter, «markiert den Zeitpunkt, seit dem über *Liebe als Passion* nur noch anachronistisch zu sprechen war, abgeschoben in die höheren Regionen der Kunst und in die archäologischen Verfahren einer Kulturkritik zwischen Bataille und Roland Barthes». Mit 'Strumpfhose' sei «alles gesagt. Sie tauchte auf, als Erotik, die jahrhundertelang verstanden wurde als Erfahrung von Passion, umschlug in hygienische Gymnastik aufgeklärter Sexualität»[24]. In ihrer Differenzierung von feudalem Liebescode und bürgerlicher Sexualität setzt Gruenter 'Trauer' und 'Strumpfhose' gleich, wenn sie bezugnehmend auf Gemälde Antonio Tàpies' weiter ausführt: «Brinkmanns Trauer hat zwei Beine. Sie gehen nicht, sie baumeln wie die Beine von Gehenkten – auf einem Wäschedraht. […] Diese Trauer ist gehängt und wie erdrosselt». Dabei gleitet das Zeichen für die bürgerliche Ehe mit ihrem Liebescode der Treue und Intimität als gehängte Erotik vom Pathos des Verlustes in eine melancholische Banalität: «Was bei Tàpies ein pathetisches Signal ist», sei – so Gruenter – «bei Brinkmann ein lakonisches. Fesselung, Gefangenschaft ist ersetzt durch banale Wäsche»[25].

Dem «Banalisierungsprozeß»[26], den das ausgewaschene Wäschestück in Gruenters Metatext zu Brinkmanns Gedicht vorantreibt, entspricht in ihrem Roman *Der verschlossene Garten* die Banalität der erzählten Lovestory zwischen einem älteren Mann und einer Kindfrau. In diesem Garten – im Text selbst wie in den Rezensionen zum *hortus conclusus*, *locus amoenus* und Paradiesgarten stilisiert – können wir uns keine Wäscheleine vorstellen, es sei denn die Haushälterin Madame Tourmel hätte sie hängen lassen[27], nachdem auch sie das Haus und den Garten verlassen hat[28]. Denn hier hängt «am Ende die Liebe» selbst «am Galgen […] und nur die Liebenden überleben» (G 178 f.).

24 Undine Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, in *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki, Bd. 10: *Von Sarah Kirsch bis heute*, 3. Aufl., Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1994, S. 306-308: 306.

25 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 306; auch in *Der Autor als Souffleur* bezieht sich Gruenter wiederholt auf den katalanischen Maler und Graphiker Antonio Tàpies (1923-2012); vgl. S. 77: «Um ein einziges Werk zu erklären, muß man schon beinahe die ganze Geschichte der Kunst benutzen (Tàpies)».

26 *Ebd.*, S. 307.

27 Vgl. Equilibres klassistischen Diskurs über die *femme de ménage*, S. 128 f.: «Man sieht […] die Topflappen oder Staubtücher, die sie nach der Arbeit gewaschen hat und auf der Leine vor dem Küchenfenster trocknet. […] Plötzlich gibt es in den Bädern Leinen wie in Waschküchen und Wäsche zum Trocknen. […] Die Dinge haben ein Eigenleben, und auch die früher Domestiken genannten Angestellten lassen sich nicht mehr domestizieren, und plötzlich hängt eine gelbe Schürze mit gelben Karos an der Garderobe im Vestibül»; vgl. auch «die Schürze und die Wäscheleinen, die praktischen Neuerungen Madame Tourmels» (G 132).

28 Vgl. «Ja, auch Madame Tourmel hat mich verlassen […]» (G 18).

Der männliche Protagonist und Ich-Erzähler, der sich zwar nicht in Werther'scher Manier mit der aufgeschlagenen *Emilia Galotti* an den Schreibtisch, sondern «in einer klaren Winternacht […] die Pistole gegen [s]eine Schläfe» gerichtet (G 172-173), auf die Gartenbank setzt, wird wohl kaum daran gedacht haben, sich vorher noch eine Strumpfhose anzuziehen. Auch wenn er von sich selbst angibt, er habe

> den Sinn für das Absurde […] nicht verloren. Das Absurde, das sich darin zeigt, daß ein Mann in Paris einige Geschäfte erledigt, gegen Mittag ins Restaurant *Voltaire* an der Seine fährt, dort ein kleines Déjeuner einnimmt mit getrüffelter Omelette und geschmorten Nieren und anschließend in sein am Tag zuvor aufgeräumtes Haus fährt, sein Testament unter den Briefbeschwerer auf den Schreibtisch legt und sich dann erschießt (G 171 f.).

Warum aber würde er dies nicht in einer warmen, wollenen, womöglich sogar schwarzen Strumpfhose (oder ggf. Thrombose-Strümpfen) tun? Die Antwort ist ebenso einfach wie banal, wenngleich nicht ohne kulturgeschichtliche Relevanz: Männer tragen keine Strumpfhosen (zumindest nicht mehr bzw. – im Sanitärbereich[29] – wieder) und haben dies (wie so manches andere) ihren Frauen überlassen[30]. In den 1930er Jahren werden die kunstseidenen Strümpfe zum Attribut der modernen Frau. Unterbrochen durch den gesteigerten Bedarf der Fallschirmindustrie an Polyamiden avancieren Nylon- (USA) bzw. Perlon-Strümpfe (Deutschland) in den 1940/50er Jahren zum Symbol des Wirtschaftswunders, spätestens mit den medialen Ikonen Marylin Monroe und Sophia Loren werden sie zum «Inbegriff der Sexyness»[31]. War die Strumpfhose für Männer von der Mitte des 14. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts

29 Vgl. <https://www.kompressionsstruempfe.ch/info/kompressionsstrumpfhosen-fuer-herren> (letzter Zugang: 21. Februar 2024): «Gewöhnliche Kompressionsstrumpfhosen bieten für Herren oft einen reduzierten Komfort, weil das Leibteil zu eng ist und die Strumpfhose bei jedem Gang zur Toilette ausgezogen werden muss. Für Herren gibt es deshalb spezielle Kompressionsstrumpfhosen mit Schlitz. Sie bieten im Schritt etwas mehr Platz und erleichtern den Toilettengang. Im Strumpfshop finden Sie ab sofort eine Auswahl an Herrenkompressionsstrumpfhosen mit Eingriff».

30 Vgl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek b.H. 1978, Bd. 1, S. 248: Sie «überlassen die Fragen der Schönheit, der Gerechtigkeit, der Liebe und des Glaubens, kurz alle Fragen der Humanität, soweit sie nicht geschäftliche Beteiligung daran haben, am liebsten ihren Frauen […]».

31 Mondäne Maschenware, in «Solitaire – Lust auf Luxus», 4 (2003); wiederabgedruckt in «Der Lauterbacher Plopp», 18 (2004), S. 30-31: 31, <https://issuu.com/plopp/docs/plopp18> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024).

'angesagt'[32], so ist die Feinstrumpfhose seit Mitte der 1960er Jahre[33] Ausdruck eines neuen Weiblichkeitsideals. Denn *Um 1968* machen die zivilisationsgeschichtlichen Wandlungen im Verhältnis der Menschen zueinander und zu den Dingen auch vor der weiblichen Unterwäsche nicht halt. Die zunächst von Subkulturen «konzipierte Bekleidung einer neuen Beweglichkeit» ging einher mit der 'zeitgemäßen' und – im Hinblick auf das Minikleid – auch durchaus funktionalen Strumpfhose[34]: «Die Strumpfhose war so praktisch wie ein Pappbecher»[35]. Sie kann als Ausdruck der 'epochalen Konstellation'[36] des Modernisierungsprozesses und als «Gesellschafts- und Seeleninkarnat»[37] des Geschlechterverhältnisses gleichermaßen gelesen werden. Auf eben diesen Wandel im Verhältnis der Geschlechter bezieht sich Gruenter in ihrem Essay über Brinkmanns Gedicht *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar* (1975): «Strumpfhose war ein Fanal der Emanzipation, und die Frauen streiften gern ihre Strümpfe und Strapse ab, die sie zu Objekten gemacht hatten»[38].

Die Lolita-Figur in ihrem Roman, die ca. zwanzigjährige Ehefrau und Geliebte des «fünfundfünzig[jährigen]» Protagonisten (G 15) und Ich-Erzählers aber[39], hat die Strumpfhose als Inkarnat weiblicher

32 Vgl. auch Undine Gruenter, *Die Farbe der Beinkleider*, in *Die Zeit danach. Neue deutsche Literatur*, hrsg. v. Helge Malchow – Hubert Winkels, Kiepenhauer & Witsch, Köln 1991, S. 242-248: 243, im Stil des männlichen Biographen in Virginia Woolfs *Orlando*: «Der Streit der Meinungen müsse also auch fürderhin unentschieden bleiben, ob der Dichter im Mittelpunkt des höfischen Interesses stehe – ob seiner liebenswürdigen Manieren wegen, ob wegen der Farbe seiner glatt sitzenden Beinkleider, einem festlichen, ins Bräunliche spielenden Rot – und die Farbe dieser Beinkleider, farbenfrohes und elegantes (das heißt: gebremstes) Fanal, führt uns in den Bereich erotischer Spekulationen (denn natürlich waren es die Damen, die ihr Augenmerk auf die Beine richteten hatten […])»; vgl. auch Gundula Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Jonas, Marburg 1988.

33 Vgl. Claudia Wisniewski, *Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode*, Reclam, Stuttgart 1996, S. 247 f.

34 Klappentext zu: *Um 1968. Die Repräsentation der Dinge*, hrsg. v. Wolfgang Ruppert, Jonas, Marburg 1998; vgl. Sabine Weißer, *Die Frau Die Mode Der Körper. Beweglichkeit und Bewegung*, in *Um 1968*, a.a.O., S. 125-136.

35 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 306.

36 Vgl. Karl Richter, *Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung*, Fink, München 1972, S. 18 (= Bd. 19: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*).

37 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1939, 1969), 2 Bde., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976, Bd. 1, S. 157.

38 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 306.

39 Vgl. das Vorwort von Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955), Weidenfeld and Nicolson, London 1961, S. 10, in dem der fiktive Herausgeber Dr. phil. John Ray, Jr. angibt, der nachstehende Text sei ihm unter dem Titel *Lolita, or the Confession of a White Widowed Male* zugegangen (Vladimir Nabokov, *Lolita*, Weidenfeld and Nicolson,

Emanzipation und Sexyness bereits wieder ausgezogen und macht sich lustvoll zum Objekt des männlichen Blicks. Sie trägt Strümpfe, zwar durchsichtig, aber nicht «fleischfarben[ ]» (G 175), und «ab und zu kleine Stiefelchen», mit denen sie vor den Augen des männlichen Ich-Erzählers, ihm «zu Gefallen […] im Zimmer hin und her geht» (G 101). Dieser erinnert sich an das «erste[ ] Mal» (G 31) und den davorliegenden Augenblick: «Da hatte sie noch beide Strümpfe an und die seidenen Körbchen ihres Büstenhalters – sie fand es nicht verboten, den Fetischcharakter ihres Körpers zu betonen – und sagte, es sei vorbei, dass die Frau kein Lustobjekt sein dürfe» (G 32). In dem Moment danach, der in Gruenters Poetik der erotischen Diskretion[40] und Verzögerung[41] ausgespart bleibt, hat sie nur noch einen Strumpf an:

> Equilibre stand auf, nackt und nur noch mit einem durchsichtigen Strumpf bekleidet, und stellte sich an die kleine Dachluke, die den Blick auf Zinkdächer und Geranientöpfe vor den Dachfenstern gegenüber freigab. […]. Sie kratzte sich mit den Zehen des rechten Fußes die bestrumpfte Wade und sagte, die Geranien betrachtend, ich könnte eine Weile hierbleiben (G 31 f.).

Die *gegenderte* Doppelbelichtung, die dieses 'lebende Bild' – die Pose erinnert an jene bekannte Zeichnung des seidenbestrumpften jungen Goethe, der in Rom aus dem Fenster schaut – auslöst, wird nicht explizit herausgestellt, der männliche Betrachter verbleibt vielmehr im Rahmen kulturgeschichtlicher Repräsentationen des Weiblichen: «[N]ackt und mit einem heruntergerollten Strumpf aufrecht am Fenster stehend», imaginiert er sie noch in der Erinnerung als «zarte Venus von Botticelli» (G 207).

> Ich weiß nicht, ob ich überrascht oder enttäuscht war, als ich Equilibre wiedersah. Ich hatte sie klein in Erinnerung, zierlich, mit schmalen Augen und straff zurückgekämmten, über den Rücken fallenden Haaren. Nun sah

London 1961, S. 50). Dagegen sagt Soudain über sich selbst: «Vielleicht mangelt es mir an einer gewissen Besessenheit. Auch die Obsession […] ist mir fremd» (G 10).

40 Vgl. Andrea Köhler, *Nebelflecken im Herzen. Noch einmal. De l'Amour – Undine Gruenters Roman «Der verschlossene Garten»*, in «Neue Zürcher Zeitung», 79, 3.-4. April 2004, S. 47: «Hier geht es nicht um erigierte Geschlechtsteile, sondern um die erogene Zone im Kopf»; wenngleich auch Equilibre «beim ersten Mal» (G 31) Soudain gegenüber angibt, «schon mit zehn Jahren habe sie gewußt, wie eine Frau im Bett sein müsse. Die Scheide müsse den Schwanz des Mannes so fest umschließen, wie die glatt ansitzende Haut eines dünnen Lederhandschuhs einen Finger» (G 32).

41 Vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 77: «Meine Schreibweise ist geprägt von Verzögerung. Von der Dehnung, der Verlangsamung […]»; vgl. *ebd.*, S. 489: *Verzögerung als Prinzip* sowie Richard Kämmerlings, *Arianes Nadel. Worte wie Tropfen: Zum Tode von Undine Gruenter*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 33, 8. Oktober 2002, S. 39.

ich, daß sie eher groß war und ihre Haare von rötlichem Blond. Sie waren nicht zurückgekämmt und fielen offen über die Schultern, und später, als sie nackt im Zimmer stand, nahm sie einen Moment die Haltung der Venus auf dem Bild von Botticelli ein, die in der Muschel übers Meer kommt, die Haare fielen in einem S-förmigen Bogen über Schulter und Bauch, eine Hand lag unter dem Busen, die andere verdeckte mit einer Strähne langen Haares ihren Schoß, und einer der Füße berührte tänzerisch, nur mit den Zehenspitzen, den Boden (G 37 f.).

Nun trägt Botticellis Venus bekanntlich weder Strumpfhose noch Strümpfe. Bei Robert Musil, der in seinem Essay *Erinnerungen an eine Mode* (1912) 'bei Gelegenheit von'[42] der weiblichen Rockhose eine soziologische Theorie des Geschlechterverhältnisses entwickelt[43], stickt die essayistische Erzählinstanz im ersten Kapitel seines essayistischen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* unter der Überschrift «Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht» seinen Romanfiguren wenigstens noch «die Anfangsbuchstaben ihrer Namen» in die «feine[ ] Unterwäsche ihres Bewusstseins». Diese, also die Namen selbst, werden jedoch vom heterodiegetischen Erzähler gerade nicht verraten, vielmehr wird im metafiktionalen Spiel mit der Fiktion innerhalb der Fiktion selbst der Konjunktiv noch verneint[44].

3. Die Sprache der Liebe und ihre Codes

> Wer liebt, der spricht, der muß sprechen, der muß Worte sagen, wie mein geliebter Plattfisch oder mein türkisfarbener Engel. Wer liebt, hat viele Worte (G 51).
>
> Die Unschuld ist verloren beim ersten Wort, das unter Verliebten gesprochen wird (G 51).

Auch in *Der verschlossene Garten* wird die Banalität der erzählten Lovestory und die damit einhergehende Referenz auf eine Jahrtausende

42 Vgl. Georg Lukács, *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper*, in ders., *Die Seele und die Formen. Essays*, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1971, S. 7-31: 27.

43 Vgl. Robert Musil, *Erinnerung an eine Mode*, in ders., *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Gesammelte Werke*, hrsg. v. Adolf Frisé, Bd. II, Rowohlt, Reinbek b.H. 1978, S. 983 f.

44 Vgl. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 10: «Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heißen, was aber nicht stimmt […]». Die Vielzahl der Bezüge zu Robert Musils Texten und Theoremen (anderer Zustand, Möglichkeitssinn etc.) und Schreibweisen (Konjunktiv, Metafiktion etc.) ist eine eigene Untersuchung wert.

alte Liebessemantik auf der Ebene der *histoire* durch eine Versuchsanordnung und auf der Ebene des *discours* durch den essayistischen Modus der Darstellung eingebettet. Der Garten, in den der Ich-Erzähler seine jugendliche Gemahlin führt, ist nach «Bildern mittelalterlicher Gärten» entworfen: «Unser Hortus conclusus bezog sich auf das späte Mittelalter, in dem die gebändigte Leidenschaft tiefrote Blüten trieb» (G 27). Doch die durch die Gartenarchitektur und deren Semantik naheliegenden Assoziationen eines verlorenen oder ersehnten Paradieses, sei es das der Genesis, der Kindheit oder Erotik, werden nicht nur aufgerufen, sondern zugleich auch dementiert (vgl. G 25): «Wir hatten Mirabellen, keine Äpfel. Der Sündenfall wurde nicht jedes Mal auf neue wiederholt – er lag endgültig hinter uns» (G 89). Die Symbolkomplexe der Jungfräulichkeit – die Gottesmutter Maria im Rosengarten – wie der *hortus conclusus* als «Metapher für Virginität» (G 28) und der Rose selbst als Blume der Göttin Venus, der Liebe und der Schönheit, sind in den Erzählerreflexionen zur Rosen-Symbolik in den narrativen Leerlauf eines Lexikonartikels gebracht:

> Die Rose gilt in Europa als Symbol der Liebe zur Frau als Idealbild. Dieses frühe Symbol aus der Zeit der mittelalterlichen und sarazenischen Gärten meint zwar schon eine wirkliche Frau, aber eine Frau, die in ihren von Allegorien wie vereisten Garten unzugänglich bleibt. Da sitzt sie stellvertretend für Maria, als Symbol des Lichts, der Erlösung, der Unkörperlichkeit und der Milde. Eva, Astarte, Venus, Madonna (G 88).

Der Erzähler allerdings bleibt auf die Frage der Jungfräulichkeit fixiert, auch wenn er deren Relevanz selbst wiederholt bestreitet. Das «Konzept [s]einer Liebe» entspricht dabei explizit dem «Konzept [s]eines Gartens» (G 40): «Die Wahl von Equilibre lief auf die Gartenbank zu im perspektivischen Raum. Die Wahl war intuitiv und in Bezug auf das Konzept der Liebe perspektivisch» (G 204). Seine Konstruktion aber ist einer kindlichen Erinnerung entnommen; sie enthält zudem eine autotextuelle Selbstreferenz auf die an amyotropher Lateralsklerose (ALS) erkrankte Autorin Undine Gruenter:

> Sie habe es bei ihrem strengen [Klavier-]Lehrer auch nur deshalb so lange ausgehalten, weil er einen wunderbaren [«von hohen Mauern umgebenen»] Garten habe. […] Er sei immer leer, denn die Frau des Klavierlehrers saß im Rollstuhl und war zu schwach, um sich die paar Stufen in den Garten heruntertragen zu lassen (G 39)[45].

45 Vgl. «Aber plötzlich fiel mir bei der Erzählung von jenem stillen Garten der Plan eines Lebens mit Equilibre ein» (G 40). Die eigene Gartenerinnerung Soudains wird im Text erst später erwähnt, als er sich an sein ‘erstes Mal’ als gerade Acht-

Die am Beginn des Romans in zwei Anläufen erfolgende Gartenbeschreibung (G 21 ff.) wird von Soudain als künstlich inszenierte Idylle entlarvt. Ausdrücklich ist die Rede von dem «Charakter einer flexiblen Bühnenwand», dem «Kulissencharakter der Mauer» (G 21), der «Ordnung [ ]einer Gartenbühne» und davon, dass die Geliebte «die einzige Hauptfigur der kleinen Bühne» sei (G 23). Mit Rückgriff auf die Theatermetaphorik wird die Gartenbeschreibung in einen Versuch überführt, die sich selbst «als Konstruktion kenntlich» macht[46]. Nicht nur die übercodierte Maria, Eva und Kindfrau zugleich, sondern auch der männliche Garten- bzw. «Liebesarchitekt» (G 40) und -regisseur[47] bleibt in der deistischen Position eines göttlichen Betrachters statisch: Er steht «hinter dem Vorhang» (G 110) oder schaut aus dem Fenster in den Garten, in dem das Objekt seiner Begierde und seiner Versuchsanleitung auf einer steinernen Bank sitzt. Er betrachtet sein Werk, ohne in es einzugreifen: «Das Geheimnis der Bank und der Figur, die auf ihr saß, während ich der Unsichtbare in diesem Garten blieb, war mein eigenes Spiel, das niemand kannte» (G 107). Am Ende seines essayistischen Gedankenmonologs, der mit dem Ende des Romans zusammenfällt, erkennt Soudain, dass «ein kleiner ummauerter Stadtgarten […] in unserer beider Jugend eine […] Rolle» gespielt hat (G 204). Seine (Beobachter-)Position hat sich seitdem jedoch verändert: Er sieht nicht mehr als Jugendlicher auf die ältere, «in ihrem Fenster» sitzende Frau, die ihm im Akt des Ehebruchs «von den Jahren, die sie in ihrem Garten verbracht hatte», erzählt (G 202), sondern er selbst steht nun am Fenster und beobachtet die jüngere Frau im Garten[48].

Wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) bieten Haus und Garten (bzw. Schloss und Parklandschaft) «zugleich den natürlichen Schauplatz menschlicher Konflikte und ein artifizielles Reagenzglas für die

zehnjähriger (vgl. G 199) mit der 37-jährigen Freundin seiner Mutter («Es war keine Liebesgeschichte») erinnert: «Wie oft saß ich in ihrem kleinen Garten, den sie selten betrat, und sah sie dort am Fenster sitzen. Der Garten war ein winziger Stadtgarten, umgeben von einer hohen Mauer aus ockerfarbenen Quadern» (G 201).

46 Helmut Böttiger, *Das Leben erteilt seine Lektion. Undine Gruenters Roman «Der verschlossene Garten»*, in «Stuttgarter Zeitung», 66, 19. März 2004, S. 35.

47 Vgl. «Anders als ein Regisseur, der zugleich Mitspieler ist, wollte ich Equilibre das Konzept ihres Gartens nicht vollständig aufdecken, und tatsächlich erinnerte sie sich nie mehr, daß sie mir mit der Beschreibung dieses kleinen Stadtgartens einen Schlüssel zu ihrem Glück gegeben hatte» (G 40) sowie «Die Wahrheit war, daß sie meinen Entwurf zerstören wollte, das war meine Wahrheit, und ihre Wahrheit war, daß sie ihr eigener Gartenarchitekt werden wollte» (G 77); vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 204.

48 Den Wechsel der Perspektiven versteht der gealterte Erzähler – neben dem «intuitiven Verstehen» des geteilten Erlebens – als «Arbeit des Verstehens» (G 205).

Chemie der Gefühle»[49]: «Denken Sie sich ein A, das mit einem B innig verbunden ist […]; denken Sie sich ein C, das sich ebenso zu einem D verhält; bringen sie nun die beiden Paare in Berührung: A wird sich zu D, C zu B werfen […]»[50]. Die Figuren bzw. Elemente, die in dem Erinnerungsprotokoll des Versuchsleiters zusammengeführt werden, heißen in Gruenters Text jedoch weder A, B, C und D noch Eduard, Charlotte, der Hauptmann und Ottilie. Das Konstruierte dieser Versuchsanweisung liegt in den sprechenden Namen der *dramatis personae*:

«Herr Plötzlich» (Soudain) liebt Frau Gleichgewicht» (Equilibre)[51] – bis die Figur des unheiligen Dritten (Saint-Polar) die beiden 'innig Verbundenen' trennt und damit zugleich polarisiert. Die erzählte Liebesgeschichte kann auf der textexternen Ebene als Antwort eines schreibenden (Intellektuellen-)Paars auf die Frage «Wie lange dauert der Augenblick der Liebe?»[52] gelesen werden, die sich in den textinternen Dialogen des Liebespaars spiegelt. Auf der Ebene des homodiegetischen Erzählers verweist eine Vielzahl markierter und unmarkierter Zitate auf Philosophie, Soziologie, Literatur(geschichte), Film und bildende Kunst. Auf der Ebene des *discours* erweitert sich die an französische Filmvorgaben erinnernde *ménage à trois* in Gruenters Liebeslaboratorium[53] allerdings anders als in Goethes Liebes- bzw.

49 Detering, *Zart wie der Flaum des neugeborenen Eichhörnchens*, a.a.O., S. L2.

50 Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in ders., *Goethes Werke*, Bd. VI: *Romane und Novellen I*, hrsg. v. Erich Trunz – Benno von Wiese, Beck, München 1993, S. 242-490: 276; in *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 119 schildert Gruenter, wie sie ihrer Großmutter und anderen Familienmitgliedern im «Sommer 1973 […] aus den *Wahlverwandtschaften*» vorliest.

51 Ina Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht. Kurz vor ihrem Tod hat Undine Gruenter einen philosophischen Gartenroman über die Möglichkeiten der Liebe geschrieben*, in «Frankfurter Rundschau», 59, 10. März 2004, S. 19; vgl. Bohrer, der in *Jetzt* das «Plötzlichkeitsbuch» (S. 261) und die «Plötzlichkeitsmotivation» (S. 262), die er durch die Beziehung zu seiner Geliebten und späteren Ehefrau Undine Gruenter erfährt, engführt: «Die Plötzlichkeit mit Undine und die Plötzlichkeit in den Seminaren wurden eins» (S. 264); vgl. *ebd.*: «'Soudain', das französische Wort für 'plötzlich', und 'Equilibre', für jenes Gleichgewicht, das sie sich selbst immer halb ironisch, aber doch entschieden zuschrieb» (S. 434) sowie *ebd.*, S. 265 «Ihre [Undine Gruenters] Lust, über das Plötzliche zu reden, war fast wie ein Liebesentwurf. […] Dem Plötzlichen stehe das Ruhigsein mit einer gleichwertigen Stärke im Leben und Denken gegenüber».

52 Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 409 zu *Der Autor als Souffleur*: «Das Thema der Liebe war jetzt richtig zu erkennen – die nicht aufgegebene Frage nach der Möglichkeit, den Augenblick der Liebe zu verewigen. Diese Frage hatte etwas mit der skandalösen Mitteilung [über das 'erotische[ ] Verhältnis' zu ihrem Vater] zu tun. Weil sie selbst im Anfang fast zerstört worden wäre, wurde die erotische Erfahrung umso mehr ein zentrales Motiv ihres Schreibens».

53 Vgl. hierzu Soudains Kommentar: «Die Ménage à Trois neutralisierte das Liebespaar wie das Ehepaar» (G 157).

Eheroman nicht zu einem überkreuzten erotischen Quartett und einem obligatorischen letalen Ausgang mit schöner weiblicher Leiche[54], sondern zu einem ironisch substituierten Liebesreigen: ein Garten, ein Mann, eine Frau, ihr Liebhaber, ein Hund und die Haushälterin[55].

In diesem Liebesreigen bzw. kammerspielhaften Liebestheater changieren die Rollen und ihre Positionen. Dabei kommt dem 35-jährigen Saint-Polar in dem «Liebesdreieck» (G 141) – in Bezug auf Soudain – die substitutäre Funktion als ein jüngeres Double» (G 141) sowie – in Bezug auf Equilibre – als «das Gespenst [ihrer] Jugend» (G 160) zu. Er wechselt von der «Rolle des jungen Liebhabers» (G 123) zunächst in die des «eifersüchtigen Ehemann[s]»[56], dann in die des schlecht gelaunten Kindes[57] und schließlich in die «komische Rolle eines Bräutigams» (G 156), während der gehörnte Ehemann in der Position des «Beobachter[s]» (G 138) verbleibt und die Gespräche der beiden Liebenden mit der Terminologie von «Equilibres Philosoph[en]» (G 206), Niklas Luhmann, beschreibt[58]. In der Nacht jedoch, als Soudain die beiden (in den Augen der anderen) endlich als «ein Paar» sieht, findet er Saint-Polar «in der Küche, wie er Madame Tourmel auf den Hals heiße Küsse drückte und gegen den Küchentisch drängte, während ihre Schürzenschleife sich löste und die Petits fours zu Boden rollten» (G 162).

Am Ende dieser Liebes- und Ehegeschichte wird sich Soudain *gegen* die Werthernachfolge und *für* den Hund entscheiden (vgl. G 173). Ohnehin kommt dem nunmehr Sechzigjährigen eher die Rolle Alberts oder die des alten Goethes selbst zu. Dieser Hund mit dem sprechenden Namen «Primavera» verweist wiederum ironisch auf einen Inter-Art-Diskurs: Botticellis *Primavera* gehört zu den meistdiskutierten Gemälden

54 Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Kunstmann, München 1994.

55 Vgl. *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (F, NL, GB 1989; Regie: Peter Greenaway) sowie Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht*, a.a.O., S. 19: «Zu dem unverhohlenen Ästhetizismus kommt noch der Snobismus einer ziemlich reduzierten Versuchsanordnung hinzu: Ein Mann, eine Frau, ein Hund, eine Haushälterin, ein Garten und ein Eindringling».

56 Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

57 Vgl. «Ich glaube, daß Saint-Polar uns in solchen Momenten wie eine gemeinsame Mauer empfand, in der er kein Loch entdeckte» (G 145) sowie «Ein bißchen wurde Saint-Polar unser beider Kind» (G 146).

58 Vgl. «Die Gespräche, die sich Abend für Abend wiederholten, waren wie ein verschlüsselter Code, den niemand knacken konnte, weil er keine Botschaft verbarg. […] Diese Dialoge hätten ein Musterbeispiel dafür sein können, daß zwei Leute, die sich nichts zu sagen haben, zum banalsten Thema greifen, das es gibt, nur um weiterreden zu können, weil sie sich anziehen» (G 119 f.).

der Kunstgeschichte, das wiederum selbst antike wie zeitgenössische Liebesdiskurse zitiert. Das «weiße Windspiel», zunächst angeschafft oder besser: ins Spiel gebracht, um die mittelalterliche Bildvorlage des voyeuristischen Ehemanns zu komplettieren, steht emblematisch für den Versuch, den «Mythos des Liebesanfangs mit der Dauer einer Beziehung» (G 208) zu vereinbaren: «Ich schenkte ihr einen Hund. […] So hatte ich mein Bild hergestellt. Auf dem Bild war Frühling, zarter Frühling, kein später» (G 52). Primavera – als Verweis auf den Frühling als Beginn der Liebe wie auf deren Zitatcharakter zugleich – steht an erster Stelle bei den Figurationen des Dritten, die der fragilen Zweisamkeit von 'Plötzlichkeit' und 'Gleichgewicht' eingeschrieben sind. Als Kontaktmedium bringt die weniger aggressiv-'animalisch' als vielmehr ängstlich und überaus kontaktscheu gezeichnete (Therapie-) Hündin eine Reihe von ebenfalls Hunde ausführenden oder aber Hunde hassenden «Zufallsbekanntschaften» (G 53) ins Haus oder besser in den Garten: die Nachbarin mit «aprikosenfarbene[m] Pudel» (G 53), die alle Gartenbeschreibungen aus Proust *Recherche* auswendig kennt (G 54), die «verrückte Psychiaterin» (G 55), eine Malerin mit Greyhound, die «selbst an windigen Tagen […] keine Strümpfe» trägt (G 57), und einen Gendarmen (vgl. G 58). Den exzentrisch-bohemienhaften Anwalt Saint-Polar (Werther) aber führt Soudain (Albert) selbst ins Haus ein (G 118) – wie Eduard den Hauptmann[59]. Als Equilibre den *hortus conclusus* und zugleich beide Männer, Soudain wie Saint-Polar, verlässt, verlässt sie auch den Hund[60]. Der erste Frühling in Gestalt des Hundes bleibt dem verlassenen und sich an seine verlorene Liebe erinnernden Ehemann als Statthalter der geliebten Kindfrau zurück: «Sie ging, und sie ließ mir Primavera» (G 168).

Substituiert Primavera als lebendes Bild die jugendliche Gattin, so ersetzt der innerhalb der Dreieckskonstellation im Modus passionierter Liebe agierende «ständige[ ] Gast» (G 25) Saint-Polar, dessen Name hinter den *Wahlverwandtschaften* die Liebesfiguration aus Rousseaus *Nouvelle Héloïse* – Julie, Saint-Preux und Herr von Wolmar – durchscheinen lässt, die jugendliche Geliebte (*femme enfant*) Equilibre durch die ältere Haushälterin (*femme de ménage*) Madame Tourmel. Die Er-

59 Vgl. «Es hat nichts zu bedeuten, nein, es bedeutet nicht das geringste, es stört uns nicht, es hat nichts mit uns zu tun, wir werden leben wie immer, es ist nur eine kleine Veränderung, nicht einmal eine Störung, du wirst sehen, es hat nichts zu bedeuten, du wirst sehen, ich habe recht – (G 117); vgl. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S. 247: «[…] durch die Gegenwart des Hauptmanns würde nichts gestört, ja vielmehr alles beschleunigt und neu belebt».

60 Primavera nimmt in der «Liebeseinsamkeit» (G 138) den Platz von Strohmian, dem Hund aus Ludwig Tiecks *Blonden Eckbert* (1797) ein.

zählinstanz Soudain expliziert die «Rollenverteilung» auf der Ebene der *histoire* wie folgt: «Soudain ist: die Liebe als Entwurf. Equilibre ist: die Liebe zur Liebe. Saint-Polar ist: die Liebe als Passion. Und Madame Tourmel ist: die Liebe als die sich bietende Gelegenheit» (G 211)[61]. Das Liebeskonzept Soudains findet in der B-Besetzung des leidenschaftlichen Liebhabers und der Haushälterin eine tragikomische Spiegelung: Die «Madonna in der Küchenschürze» (G 127), die – wie in einer Mozart-Oper[62] um zehn Jahre verjüngte[63] – Haushälterin Madame Tourmel, verlässt als Vertreterin des «praktische[n] Liebe[s]»-Konzepts (G 212) *à la baisse*[64] mit einem schönen jüngeren Mann (Saint-Polar) den Liebesgarten. Beim Abschied übergibt sie Soudain «an der Tür […] ein kleines Glas mit Mirabellenkonfitüre, die sie selbst eingekocht hatte» (G 214).

Die eingemachten Mirabellen stehen für die Ironisierung des 'verschlossenen Gartens' und seiner Mirabellenbäumchen sowie des Substitutionsprinzips zugleich:

> Das wahre Leben ist das unmögliche Leben, das wahre Leben ist abwesend. Aber dann sagte sie [Equilibre], das wahre Leben ist das reale Leben, das wahre Leben ist das wirkliche, das wahre Leben ist das, das da ist, das wahre Leben, das sind meine Mirabellen […] (G 71 f.).

61 Vgl. auch: «Nach demselben Philosophen war Saint-Polars Liebe ein Gebilde von Codes, in dem unaufschiebbare Begierde, Verzweiflung, Liebesschmerz, Selbstmord, Selbstaufgabe die rhetorischen Orte bildeten» (G 140). Soudain, der Niklas Luhmann offenbar nicht selbst gelesen hat, sondern nur aus zweiter Hand – den Gesprächen mit Equilibre – rezipiert, behauptet allerdings zugleich in Bezug auf seinen 'Gegenspieler' Saint-Polar: «Er hatte eine romantische Konzeption von der Liebe» (G 131); vgl.: «Und ich sah, wie seine romantische Liebe […] zur Fesselung von Equilibre wurde» (G 156).

62 Vgl. Verena Auffermann, *Liebe ist eine Galgenfrist. Undine Gruenters letzter Ausflug in den «Verschlossenen Garten»*, in «Die Zeit», 24, 3. Juni 2004, S. 49: «Mozarts Personal aus *Così fan tutte* tänzelt unsichtbar im Hintergrund vorbei. […] Das Geldverdienen ist, wie in Mozarts Opern, der Bedienung überlassen, Mozarts Despina oder Zerlina haben bei Undine Gruenter ihre Auftritte in der Person Madame Tourmels […]. Ihr Aufstieg von der Dienerin zur Herrin ist, wie alles im Roman, Hinweis und Anspielung» sowie Lothar Müller, *Viereckige Liebschaften. Die Unvernunft gedacht: Undine Gruenter im Liebesgarten*, in «Süddeutsche Zeitung», 68, 22. März 2004, S. 5: «Madame Tourmel […] geht verjüngt, verschönert, arriviert aus dem Zerfall des Liebesgartens hervor».

63 Vgl. «Als Madame Tourmel bei uns anfing, sah sie aus wie eine Frau von soliden Vierzig, das Haar straff zurückgekämmt und flache Schuhe an den Füßen. Als sie ging, sah sie aus wie eine Frau von Dreißig. Ihre Fingernägel waren jetzt blutrot lackiert, und ihre Absätze waren hoch» (G 19).

64 Vgl. das Kap. 91 «Spekulation in Geist à la baisse und à la hausse» aus Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 410-418.

4. Das «Projekt der Liebe» und die «Liebe als Projekt»[65]

Experimentiert wird auf der *histoire*- wie auf der *discours*-Ebene mit dem klassischen Paradox der Liebe, dem «Paradox zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe» (G 174), dem «Widerspruch zwischen dem erfüllten Moment und der Zeit als Dauer»[66]. Die «fast magische Anziehungskraft»[67] spielt sich in Gruenters botanischer Versuchsanordnung nicht im Code des *amour fou* zwischen den Figuren und ihren Gefühlen ab, sondern geht vielmehr von der Diskurs- und Experimentalsituation des Garten- bzw. Liebesprojekts aus. So wird der Garten von Soudain mit Luhmann als «symbolischer Code, der zur Bildung von Gefühl führt» (G 40), bestimmt.

Das Liebesexperiment scheitert auf der Ebene der Figuren und ihrer Liebes-*Geschichte*. Im Ergebnis bestätigt es jedoch die Grundannahme des Versuchsleiters: «Die Liebe bleibt paradox […]. Wie schwer ist das empfindliche Gleichgewicht zwischen einer Liebe, die den anderen zum Gefangenen macht, und einer Liebe, die den anderen freisetzt, zu halten» (G 97). Der «Geometrie der Geschlossenheit»[68], die der männliche Erzähler mit seinem französischen Gartenkunstwerk anstrebt, setzt die Autorin in ihrem Text allerdings eine strukturelle Offenheit entgegen. Diese liegt nicht nur in der Flucht der Protagonistin, sondern auch in der durchgängigen Ironisierung, die vor allem in der perspektivischen Differenz von Versuchsleiter als «Herr[n] d[ ]er Anlage» (G 29) und dem auf der steinernen Bank im Fluchtpunkt des Gartens mortifizierten Objekt der Begierde und Beobachtung[69]: «[I]ch hatte sie in das Zentrum des Gartens gesetzt, den ich nur für sie entworfen hatte» (G 72). Während die Lesenden der konstanten männlichen Perspekti-

65 Vgl. «Für mich [Soudain] war das Ganze ein Projekt der Liebe oder die Liebe als Projekt» (G 91).

66 Müller, *Viereckige Liebschaften*, a.a.O., S. 5.

67 Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S. 478: «Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft gegeneinander aus»; vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 113: «[D]ie Liebe [stellt] das (utopische Moment) Gegenbild(-grammatik) zur Alltagserfahrung dar[ ] und [hat] deshalb eine magische Anziehungskraft» sowie *ebd.*, S. 154: «Liebe als das *Ganz Andere*, der eigene Wunsch, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen wird in das Bild der Liebe projiziert, so dass die Liebe das (utopische Moment) Gegenbild zur Alltagserfahrung darstellt und deshalb eine magische Anziehungskraft hat».

68 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 466.

69 Vgl. «[…] wollte ich [Soudain] sie [Equilibre] immer so behalten, wie sie in meinen Augen war» (G 74 f.) sowie «Er [Saint-Polar] sagte; dieses stille Haus mumifiziere alle Lebendigkeit; ein für allemal sei alles wie unter Glas gelegt, und sie könne die sechzig Jahre bis zu ihrem Tod nur noch als Mumie leben» (G 153).

vierung unterliegen, «*durchlöchert*» die fehlende weibliche Stimme und Fokalisierung die 'Geschlossenheit' von Stimme und Sichtweise. Diese versehen den *Verschlossenen Garten* «mit Fenstern, durch die der Wind (die Luft) zieht»[70]. Die «Liebe als das *Ganz Andere*», als «Gegenbild zur Alltagserfahrung»[71], Liebe als Gegenwelt wie Gegenzeit hat ihren Ort nur als literarische Utopie, als stilisiertes Gartenbild, als *nature morte*[72] – Mirabellen im Konfitüreglas.

Auf der Ebene des *discours* entspricht dem Versuch, den «Augenblick[ ] der Liebe»[73] festzuhalten, ins Bild zu bannen, eine «Poetik der 'Verzögerung'»[74]. Der von den RezensentInnen immer wieder hervorgehobene Eindruck der 'Zeitlosigkeit'[75] bzw. Unzeitgemäßheit[76], der stillstehenden bzw. geronnenen Zeit, entsteht nicht zuletzt auch durch die Verbindung von Erzählung (als Liebes-Geschichte) und Essay (als Liebes-Diskurs): «Der paradoxalen Grundstruktur der Liebe […] entspricht […] die zwischen Essay und Erzählung, zwischen Aphoristik und Beschreibung oszillierende Form»[77]. Denn die erzählte Geschichte – mit einem Anfang[78], einer Mitte und einem

70 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 466 f.; vgl. *ebd.* bestimmt Gruenter die Einnahme der männlichen Perspektive als Versuch, nicht «ins '*autobiographische*' Schreiben» hineinzukommen (*ebd.*, S. 320).

71 *Ebd.*, S. 154.

72 Vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 408: «Das Stillleben in der Kunst gehörte zu ihren [Undine Gruenters] Lieblingsmotiven».

73 Undine Gruenter, *Augenblicke der Liebe*, in «Rheinischer Merkur-Christ und Welt», 52, 24. Dezember 1987, S. 19.

74 Kämmerlings, *Arianes Nadel*, a.a.O., S. 39.

75 Vgl. Böttiger, *Das Leben erteilt seine Lektion*, a.a.O., S. 35: Gruenters Roman kommt «mit seiner Mischung von Leichtigkeit und Schwere wie zeitlos daher[ ]», er gemahne «in seiner kontemplativen Ruhe an ein vergangenes Jahrhundert» (Uta Beiküfner, *Liebesspiele im Garten. Undine Gruenters letzter Roman ist von der Weisheit des Herzens und von den Erfahrungen des Lebens erfüllt*, in «Berliner Zeitung», 149, 22. Juli 2004, S. 28), «das Setting des Romans» sehe «auf den ersten Blick sehr hübsch nach Dixhuitième aus[ ]» (Krause, *Trouble im Pariser Paradiesgarten*, a.a.O., S. 4), es handele sich um eine «Zeitreise ins 19. Jahrhundert» (Welf Grombacher, *Die Suche nach der verlorenen Liebe*, in «General-Anzeiger», 34684, 25. Februar 2004, S. 13), «Was hier erzählt wird, könnte sich auch vor, sagen wir, fünfzig Jahren abgespielt haben» (Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht*, a.a.O., S. 19) u.a.

76 Vgl. Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

77 Rolf Schneider, *Gefühl in Stein. Undine Gruenter verewigt in ihrem Roman «Der verschlossene Garten» die Flüchtigkeit der Liebe*, in «Literaturkritik.de», 9. September 2004, <https://literaturkritik.de/id/7367> (letzter Zugang: 22. März 2024).

78 Welcher Anfang kann hier gemeint sein? Ist es die beiläufige Entjungferung der alkoholisierten Pubertierenden/Adoleszenten durch einen ihr unbekannten Beischläfer, die erste Begegnung zwischen Soudain und Equilibre oder das 'erste Mal' in der Junggesellenwohnung Soudains?; vgl.: «Du [Soudain] bist zu alt zum Leben,

Ende – konstituiert sich nicht chronologisch, sondern assoziativ in den Erinnerungen und Reflexionen der männlichen Erzählerfigur. Sie wird von ihrem Ende her erzählt, vom Ort der Abwesenheit der Geliebten, vom «Ort der Leere»[79], der leeren Gartenbank aus, auf den sich manchmal eine Amsel, «Equilibres Lieblingsvogel» (G 215), setzt. «[A]ls wir anfingen, war es für dich das Ende» (G 14), so kommentiert Equilibre das Liebeskonzept ihres ehelichen Liebhabers und Gartenarrangeurs wie auch das essayistische Vertextungsverfahren des Romans. Zum einen sind die in immer wieder neuen Anläufen hergestellten begrifflichen Konstruktionen und Definitionen des männlichen Erzähler-Ich «nicht definitiv» (G 211): «Ich komme nicht weiter und renne gegen meine eigene Wand» (G 215). Zum anderen sind auf der Ebene der Darstellung «Linienbewegung und Kreisbewegung» miteinander verbunden. Wie Bataille, der sich – so Gruenter – «dem System, dem systematischen Denken verweigert», der, «von außen nach innen fortschreitend immer dieselben Themen neu um-schreibt, umkreist»[80], so wird in *Der verschlossene Garten* das Thema Unschuld – wie das Glück (vgl. G 26) und die «Möglichkeit der Liebe» (G 28) – aus der Perspektive Soudains – in immer neuen Anläufen essayistisch umkreist[81].

sagte sie, als wir anfingen, war es für dich das Ende, und du wolltest den Rest deiner Tage in diesem Sessel verbringen, mit der Frau unter dem Dach und der Mauer um dein Haus» (G 117); vgl. auch Undine Gruenter, *Die Vertreibung aus dem Labyrinth. Roman* (1992), Fischer, München-Wien 1997, S. 7: «Über die Zeit des Anfangs gab es verschiedene Fassungen […]».

79 Vgl. auch Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 51: «Jemand fragt: was bedeutet für Sie *Erotik*? / Ich umkreise. Ich finde keinen festen Standort. Ich breche ab. Die Ansätze: Erotik – das ganz Andere. Das Unbekannte. Der Ort der Überschreitung. Das Heterogene. Die (paradoxe) Utopie, Das Wunderbare. Der Gegenentwurf. Der Ort des zirkulierenden Begehrens. Der Ort der Leere»; vgl. dies., *Augenblicke der Liebe*, a.a.O., S. 19: «Der zentrale Begriff, um den meine Arbeit kreist, heißt *Leere*. Dieser Begriff meint nicht eine philosophische Kategorie, etwa: das *Nichts*, sondern eine poetologische. *Leere* heißt, sich mit dem Schreiben in einen Raum hineinbewegen, der von begrifflicher Definition und realistischen Schreibweisen nicht erfasst wird».

80 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 336.

81 «Das ganze Theater um die Unschuld hat mich immer kaltgelassen» (G 9) – so lautet der erste Satz des Romans. Nach der dem Plot vorausliegenden Erzählerdigression im Präsens über Unschuld, Verführung (vgl. G 10), Jungfräulichkeit (G 11), Hymnen (S. 12) wird mit einem Tempuswechsel ins Präteritum die Beobachterkonstellation eingeführt. Ein Lied Equilibres über die Unschuld («Einst glaubte ich, als ich noch / unschuldig war», G. 12) wird erwähnt, nachdem bereits auf der vierten Romanseite auf das Ende der erzählten/erinnerten Liebesgeschichte verwiesen («aber am Ende blieb ich allein», G 12) und das leere Haus/der Garten mit einem «jungfräulichen Körper, den ich [Soudain] nie besessen habe», G 13) verglichen worden ist; vgl.: «Und es ist richtig, daß mich jener Verlust der Unschuld

5. Essayistische Kreisstruktur und (inzestuöse) Wiederholung

> […] das erste Gefängnis Kindheit und Jugend, die Isolation, das Eingesperrtsein in einer hochneurotischen, post-faschistoiden Familie, das zweite Gefängnis: der Inzest, und die Unfähigkeit, mich da herauszuwinden […]: die Isolation war meine Natur geworden […][82].
>
> Deshalb wichtig für meinen Roman: der Inzest nicht als moralisches Problem, sondern als psychologisch-ästhetisches. Das Problem des Vergessens – Vergewaltigung der Realität durch den Autor[83].

Die Kreisstruktur findet sich auch im Romanaufbau wieder: Der wenig mehr als zweihundert Seiten umfassende Text ist in vier etwa gleichlange und die Namen der Hauptfiguren («Soudain», «Equilibre» und «Saint-Polar») tragende Kapitel gegliedert. Das erste und das letzte Kapitel trägt den Namen des Ich-Erzählers Soudain und schließt wie die beiden «himbeerfarbene[n] Sessel» (G 35, vgl. G 222) Anfang und Ende des Erzählens zu einem inzestuösen Kreis[84], der zugleich für den Zyklus der vier Jahreszeiten steht. Dabei verhalten sich die beiden ersten Kapitel («Soudain» und «Equilibre») und die Kapitel drei und vier («Saint-Polar» und «Soudain») mit identischer Seitenzahl (jeweils genau 108 Seiten) spiegelbildlich zueinander: Genau in der Mitte des Textes, vor der Ankunft des Dritten (Saint-Polar), treffen sich die Ebenen des Erzählens und des Erzählten im Moment des erfüllten Augenblicks: «Da hatte ich ihn, meinen Namen aus ihrem Mund, in jenem unvor-

zu beschäftigen begann, als ich Equilibre begegnet war» (G 10).

82 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 169.

83 *Ebd.*, S. 169; die Notiz ist vom 10. Januar 1988, also nicht unmittelbar auf *Der verschlossene Garten* zu beziehen.

84 Vgl. auch in der Mitte des Textes: «Ich [Soudain] erinnere mich an die himbeerfarbenen Sessel in der Bibliothek ihres Vaters bei meinem ersten Besuch, und ich weiß genau, daß mich der Gedanke, Equilibre aus diesen himbeerfarbenen Sesseln zu ziehen, wie ein Schatten durchflog, ohne daß ich ihn dachte und ohne daß Equilibre überhaupt an jenem Abend in jenem Zimmer aufgetaucht wäre. Aber es muss so gewesen sein» (G 104) sowie «Dieses Unbewußte [Soudains] enthielt eine Bibliothek, in der hohe himbeerrote Sessel standen, auf denen jemand saß. Ich weiß nicht, warum diese himbeerroten Sessel mir als das für den Abend Bezeichnendste wiederauftauchten. Aber ich weiß, daß diese leeren Sessel irgend etwas mit Equilibre zu tun haben, als holte die Psyche im nachhinein nach, was in Wirklichkeit zusammenhangslos war, und macht aus dem Raum mit den leeren Sesseln einen Raum des Vergessens, an dessen anderen Ende sich die Tür öffnete und Equilibre erscheint. Am anderen Ende ist die Telefonleitung und die Tatsache, daß es Equilibre war, die zum Hörer griff und mich anrief» (G 177).

bereiteten Augenblick einer vollkommenen Hingabe, mein Name, der wie der Schlüssel zu ihrem Garten war» (G 113). Im Verweis auf den Namen Soudain – *plötzlich* – der hier nur beschworen, aber nicht ausgesprochen wird, schreibt die Autorin das philosophische Programm der 'Plötzlichkeit'[85], das «Plötzlichkeitsbuch»[86] ihres Ehemanns Bohrer in den Text ein. Und während auf der Ebene des Erzählten Soudain Equilibre auf die Bank legt und ihr den Rock hochschlägt, konstituiert sich auf der Ebene der Textgenese das Autorenpaar im Diktat als schreibendes und Gruenters Roman als Bi-Textualität eines schreibenden Paars[87] sowie als Metakommentar des Verhältnisses zu Vater und Ehemann.

Der erfüllte Augenblick der Liebe auf der Handlungsebene ist daher mehr als der literarische Vollzug eines philosophischen Theorems, vielmehr verweist das «autobiografische[ ] Spiel»[88] auf die für den Roman konstitutive Ironie. So führt Equilibre – wiederum aus der Erinnerungsperspektive des verlassenen Ehemanns – ausgerechnet Woody Allen, *die* Ikone sentimental-neurotischer und zugleich 'toxischer' Männlichkeit[89], als Gewährsmann eines 'glücklichen' Augenblicks der Liebe an:

> Es war eine Szene aus Woody Allens Film *Stardust Memories*. Es ist Sonntagmorgen. Das Paar, Charlotte Rampling und Woody Allen, […] ruh[t] sich aus. Charlotte Rampling liegt auf dem Bauch auf dem Boden, Woody Allen sitzt auf dem Sofa. Stille. Plötzlich blicken beide auf und sehen sich quer durch den Raum, quer über die Entfernung hinweg, die sie trennt, an.

85 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981.

86 Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 259, 261 u.ö. Über Undine Gruenter, die er im Haus ihres Vaters kennenlernt, heißt es: «Undine, die ich sehr selten bei den abendlichen Einladungen ihres Vaters gesehen hatte, las mehr oder weniger alles, was ich geschrieben hatte. Vor allem mein erstes Buch, *Die gefährdete Phantasie*, und das letzte Buch, über die *Plötzlichkeit* nahmen sie in Beschlag. Mir war das aufgefallen, als ich, zu Gast bei der Familie, in Undines Arbeitszimmer übernachtet hatte. Beide Bücher standen da nebeneinander, übersät mit Anmerkungen und Ausrufezeichen» (*ebd.*, S. 265).

87 Zwischen Undine Gruenter und Karl Heinz Bohrer bestand die Übereinkunft, «nicht über unsere Arbeiten zu sprechen» (Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 407 u.ö.); vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 167: «Er [Bohrer] sagt, er fände etwas zutiefst Indiskretes darin, mit mir über meine Sachen zu reden».

88 Böttiger, *Das Leben erteilt seine Lektion*, a.a.O., S. 35.

89 Der Beginn der juristischen und medialen Auseinandersetzung zwischen Mia Farrow und Woody Allen wegen dessen Beziehung zu ihrer gemeinsamen Adoptivtochter ist auf das Jahr 1992 zu datieren; vgl. Elaine Low, *Woody Allen, Soon-Yi Previn Call HBO's 'Allen v. Farrow' a 'Hatchet Job'*, <https://www.aol.com/entertainment/woody-allen-soon-yi-previn-055821817.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly9kZS53aWtpcGVkaWEub3JnLw&guce_referrer_sig=AQAAAGqkVpPbre_xkhl3nzUMFMIdSAihQt4soneOy4CmHQygTZ-ozUoYu1KCYdSMpOtoQj3khiJdjMJ-qu-G2-eoptrDZA0eq> (letzter Zugang: 5. Februar 2024).

Dies ist ein lautloser Moment vollkommenen Glücks, dieser kurze Augenblick, den sie sich ansehen (G 73 f.)[90].

Das Film-Zitat kommentiert den 'wahren' Augenblick der Liebe zwischen Herrn Plötzlich und Frau Gleichgewicht auf der Handlungsebene, das plötzliche und einmalige Zusammentreffen der Perspektiven von Beobachter und Beobachteter als ebenso flüchtig und vergänglich wie medial konstituiert.

Zu vermuten ist, dass Equilibre von ihrem «deutschen Lehrer» (G 40) Niklas Luhmann nicht nur *Liebe als Passion* (1982), sondern auch die *Beobachtungen der Moderne* (1992) gelesen hat. Es ist nicht auszuschließen, dass sie weiß, dass sie beobachtet wird, während Soudains Erzählposition so zu beschreiben ist, dass er sich selbst beim Beobachten beobachtet und davon ausgeht, dass sein Beobachtungsobjekt sich unbeobachtet glaubt. Die Beobachtungsperspektive Equilibres ist der 'weiße Fleck' der konsequent durchgehaltenen männlichen Erzählperspektive[91], sie bleibt dem Text als Leerstelle eingeschrieben und evoziert – vergleichbar mit der Lektüre von Friedrich Schlegels unvollendetem *Lucinde*-Projekt – die 'Frage': Wenn Du geredet hättest, wenn Du den Text geschrieben hättest, Equilibre[92].

Equilibre aber, «ein Wesen», das wir ausschließlich aus den Augen bzw. «durch den Erinnerungsschleier» Soudains sehen[93], bleibt – bis auf einen zweiseitigen Brief, den sie nach der Trennung an ihren Ehemann schreibt, wenige Erinnerungs- und Dialog- (G 49 f.; G 134-136) bzw. Redewiedergaben[94] und einen Abschiedsbrief (G 188-191) – stumm: *la femme ne parle pas*. Sie spricht nicht, sie wird erzählt. Und wenn sie im androzentrisch-homodiegetischen Diskurs

90 Vgl. hierzu auch die Eingangsszene von Robert Musil, *Die Vollendung der Liebe*, in ders., *Prosa und Stücke*, a.a.O., S. 156-194: 157: «Die Frau setzte den Tee ab, ihre Hand legte sich auf den Tisch; wie erschöpft von der Schwere ihres Glücks, sank ein jedes in seine Kissen zurück und während sie sich mit den Augen aneinander festhielten, lächelten sie wie verloren und hatten das Bedürfnis nichts von sich zu sprechen […]».

91 Vgl. Reich-Ranicki, *Das künstliche Paradies*, a.a.O., S. 180: «Weibliche Prosa? Ich weiß es nicht, aber ich bin sicher, dass in diesem schönen Roman die männliche Perspektive des Ich-Erzählers, an der Undine Gruenter so gelegen war, vorzüglich durchgehalten wird».

92 Vgl. Urs Hafner, *Konzepte der Liebe. Allein im Paradies*, in «WOZ. Die Wochenzeitung», 26. August 2004: «Die Fortsetzung aber, denkt der Leser, müsste nun Equilibre erzählen […]. Dann könnte sie die Position der Leerstelle verlassen».

93 Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

94 Vgl.: «Ich erinnere mich […], sagte sie, ich erinnere mich, […] ich erinnere mich […]. Ich erinnere mich […]» (G 61).

eine Stimme erhält, dann spricht sie altklug, sophistisch und herablassend, als müsste sie ihren Beobachter und Experimentalleiter von ihrer Intellektualität überzeugen[95]. Die Kindfrau[96], «im Fluchtpunkt des voyeuristischen Blicks»[97], eine Mischung aus Fee und Lolita, Brot schneidender Lotte (vgl. G 144) und Hysterika[98], *femme fragile* und *femme fatale*, «weibliche[m] Opfer» und «*belle dame sans merci*» (G 68) zugleich, steht im Schnittpunkt narrativer, medialer und diskursiver Weiblichkeitskonstruktionen. Equilibre hält im männlichen Projektionsraum das 'Gleichgewicht' zwischen Hausmütterchen (sie «kittete zerbrochene Porzellanstücke»[99], G 85, «nähte Kopfkissenbezüge oder eine Überdecke oder einen Vorhang» und poliert das Silber, G 86), weiblichem Intellekt, femininem Selbstbewusstsein und emanzipatorischen Ansprüchen, die zwischen den beiden Liebenden als Spiel inszeniert werden (vgl. G 93). So kann sich Soudain ohne «die Kontrolle eines rigiden Feminismus, die einen älteren Mann im Genuß dieses jungen weiblichen Körpers gestört hätte[ ]» (G 32), «in ihre geöffneten Kinderschenkel legen» (G 33). Doch Equilibre ist nicht nur kindliche Venus, sondern auch Maria im Rosenhaag, allerdings ohne Kind[100]: «Ich glaube», so Soudain, «daß in jenem Moment der Gedanke an einen Hortus conclusus entstand, in dem die weibliche Figur das Christliche und das Heidnische aufeinandergepflanzt trug, das Motiv der Virgo auf dem der Venus» (G 38)[101]. Equilibre ist eine

95 Vgl. «Equilibre ist unsere Gelehrte, sagte ihr Vater, sie besucht einige philosophische Vorlesungen, und im Augenblick besprechen sie einen unverständlichen deutschen Philosophen» (G 36); vgl. «So redete sie vernünftig wie ein junger Eleve, der seine Studien beendet hat […]» (G 94).

96 Vgl.: «Ich liebte diese Haltung, weil sie niemals sonst so sehr der verbotenen Kindfrau glich, die in zweitklassigen Illustrationen im 19. Jahrhundert auch in bedeutenden Büchern auftaucht» (G 102).

97 Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

98 Vgl. «Ich [Soudain] dachte, daß es nicht weiter schlimm sei, wenn sie [Equilibre] diese verrückten Zustände hatte. Denn am Tag war sie normal, wie man so sagt» (G 66 f.) sowie «[…] und als Equilibre sich ein harmloses Schlafmittel von unserem Hausarzt verschreiben ließ, dachte ich einen Moment, ob dies das schwache Zeichen einer so oft sich erst später bei Frauen zeigenden Hysterie war» (G 69).

99 Vgl. auch die Porzellan kittende Franziska-Figur in Gruenter, *Die Vertreibung aus dem Labyrinth*, a.a.O., S. 8 u. 11; diese fragt Blok: «Was wollen Sie von mir [...] Ein Mirabellenbäumchen vor dem Haus? Die Wiederholung des Immergleichen?» (*ebd.*, S. 11).

100 Zumindest Soudains «Entwurf sah kein Kind vor» (G 27); vgl.: «Equilibre wollte keine Kinder und ging in ihrer Verweigerung der Mutterschaft so weit zu behaupten, […] ihre Mutter sei eine hohe, geschlossene Pappel. […] [S]ie habe keinen Vater, ihr Vater sei ein Springbrunnen» (G 38).

101 Vgl.: «Equilibre war ebenso anmutig wie jene Venus von Botticelli, ein

doppel- bzw. mehrfachkodierte Ikone des Weiblichen, «eine Männerphantasie» (G 90) und bewusst inszenierte «Performance» (G 90) der Weiblichkeit, der altklugen wie hingebungsvollen Kindfrau zugleich. Aber nicht nur sie trägt eine Maske, sondern auch ihr Ehemann und Erzähler[102], in dessen Sprecherposition und Perspektive sich die textexterne Autorin ironisch von ihrem (Lebens-)Text distanziert. Die beiden Männer diskutieren in ihren «Junggesellengespräch[en]» (G 152) auf gemeinsamen Spaziergängen, die Hündin Primavera ausführend, – wohlgemerkt nach einem Suizidversuch Equilibres (vgl. G 69 f., 148) – «stundenlang» (G 148) über Equilibres «verrückte[ ] Zustände» (G 64), «weibliche Zweiteilung», «Komplexität», «Schizophrenie» (G 148 f.). Zugleich sind diese Männergespräche auch Teil eines Diskurses über die Schizophrenie männlicher Projektionen, die als Dichotomie von Heiliger und Hure («Liebesgöttin», G 149) im Text leitmotivisch durchgeführt und decouvriert werden. Equilibre aber, die wie ihre Zwillingsschwester Agathe «gegen die Moden der Zeit» lebt (G 89), kommentiert ihre Funktion innerhalb von Soudains Liebesgartenkonzeption und somit auch ihren Status innerhalb des Romans «mit einem schalkhaften Lächeln»:

> [I]ch habe einen Full-time-Job, ich habe den Job, an einem emblematischen Ort zu sitzen wie ein lebendes Bild (G 90).

> Was also bedeutet es, wenn ich mein Leben auf einer Bank zwischen zwei Pappeln verbringe? Eine Pose? Eine Position? Eine Performance oder eine Gefangenschaft? (G 91).

Es stellt sich die Frage, warum *Der verschlossene Garten* nicht durch Equilibre fokalisiert ist. Warum bedient sich die Autorin Undine Gruenter – fast 200 Jahre nach den heterodiegetischen *Wahlverwandtschaften* (1806), 233 Jahre nach den monoperspektivischen *Leiden des jungen Werthers* (1774) und 243 Jahre nach Rousseaus multiperspektivischem Briefroman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) – ausschließlich der männlichen Perspektive? Warum besetzt Gruenter «die Erzählinstanz männlich» und leiht so «einem imaginierten männlichen Begehren

weiblicher Luftgeist, mädchenhaft, nicht mütterlich und *voluptiös*. Der Liebesgöttin mangelt es an üppiger Weiblichkeit, der Jungfrau an Mutterschaft» (G 38). Als sie sich von Saint-Polar trennt, erscheint sie Soudain «wie eine Megäre, die Haare wild und der Körper gespannt, mit der Bürste in der Hand» (G 165).

102 Vgl.: «Auch wenn ich [Soudain] die Maske des Ehemanns trug […]» (G 103) sowie «Trug ich eine Maske? Die Maske des Ehemanns, wie der Wolf den Schafspelz? […] Der Verdacht, daß mein Einsatz, nämlich Ich selbst, meine ganze Person vor mir selbst verberge, daß ich der Verführer von Equilibre blieb» (G 104).

ohne relativierenden auktorialen Eingriff eine Stimme»[103]? Handelt es sich um «ein Indiz bewusster Distanzierung und Objektivierung»[104] oder aber um eine gezielte Strategie einseitiger Perspektivierung und Decouvrierung? Die Auskunft, dass Equilibre «spöttisch Phrasen aus der feministischen Moderne» zitierte, «die von der Selbstverwirklichung der Frau sprachen» (G 44), sowie das durchgängig misogyne Frauenbild Soudains, der von sich selbst sagt, dass er «[s]eine Einsamkeit nie ganz verließ – *ich spreche mich nie aus*» (G 40)[105], lassen zudem die Frage zu, ob es sich bei Gruenters Roman gar um eine literarische Manifestation des Antifeminismus handeln könnte und nicht etwa nur um eine Variante des Postfeminismus in dem *mainstream*-Sinn, dass «Frauen Spaß an ihrer 'weiblichen Rolle' und an den sexualisierten Darstellungen ihrer Körper haben und mit Feminismus oder Emanzipation nichts zu tun haben wollen, weil sie sich nicht diskriminiert fühlen»[106].

Nach Sigrid Weigel lässt sich die weibliche Schreibpraxis als «permanente, notwendige Befreiung des Schreibens aus männlicher Perspektive» beschreiben[107]. Verstehen wir Postfeminismus nicht als *nach*-feministische Haltung, sondern als eine selbstreflexive feministische Perspektive, die analog zu den Begriffen 'Postmoderne' und 'Poststrukturalismus' auf «eine erkenntnistheoretische Verschiebung» verweist[108], so ließe sich Gruenters narrative Strategie auch als Inszenierung und Dekonstruktion (der phallozentrischen Perspektive) im

103 Petra Günther, *Undine Gruenter*, in *KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Stand: 15. Februar 2014), S. 1-7: 2, <https://online.munzinger.de/document/16000000646> (letzter Zugang: 16. Dezember 2024); hier in Bezugnahme auf Undine Gruenters ersten Roman *Ein Bild der Unruhe*, Hanser, München 1986.

104 Hans-Dieter Fronz, *Lebende Bilder. Undine Gruenters letzter Roman «Verschlossene Gärten[!]» ist ein Essay über die romantische Liebe*, in «Badische Zeitung», 3. April 2004, <https://www.badische-zeitung.de/lebende-bilder> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024).

105 Soudain sagt von sich selbst, dass er «[s]eine Einsamkeit nie ganz verließ – *ich spreche mich nie aus*» (G 40); vgl.: «Auch wenn alles vorbei war, das Dreieck von Einsamkeit, Weitläufigkeit und Garten kam mir besser vor als Konzept der Liebe als das Dreieck von Vernunft, Passion und Pläsier, verteilt auf die Personen Soudain, Saint-Polar und Equilibre» (G 192 f.).

106 <www.postfeminismus.de/begriff.html> (letzter Zugang: 28. Januar 2005); vgl. hierzu auch Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 379: «Sie konnte sich selbst im Bett denken, nackt, als Objekt der Begierde. Es wäre ihr nie in den Sinn gekommen, männliche Fixiertheit auf den bloßen Körper der Frau zu kritisieren. Insofern hatte sie nichts mit der *Women's-Lib*-Bewegung zu schaffen».

107 Sigrid Weigel, *Das Schreiben des Mangels als Produktion von Utopie*, in «Women in German Yearbook», 1 (1985), S. 29-38: 31.

108 <www.postfeminismus.de/begriff.html> (letzter Zugang: 28. Januar 2005).

Sinn einer doppelten weiblichen[109] oder «postfeministischen Maskerade»[110] verstehen. «Es gibt 2 verschiedene Sorten von Schriftstellern», so ein Selbstkommentar Gruenters in ihrem 'Sudelbuch' *Der Autor als Souffleur* (1995): «[F]ür die einen hat ihre Literatur die Funktion der Selbstausstellung (-darstellung, -ausdruck), für die anderen die der Selbstmaskierung. Zu den letzteren gehöre ich»[111]. Auch wenn diese Nora ihren Garten verlässt[112], so hat sich Undine Gruenter zwar nicht für eine explizit feministische, sondern vielmehr für eine 'transvestitische' Perspektive im Sinne von «*cross-gendered narratives*» entschieden und somit für eine Stimme und Fokalisierung, bei der «das Geschlecht des Autors bzw. der Autorin nicht mit dem der Erzählinstanz übereinstimmt»[113]. Die Frau sei, so lautet eine Notiz aus *Der Autor als Souffleur*, «zur *Sprachlosigkeit* verdammt – deshalb *spricht* die Männerperspektive. Die Sprachlosigkeit der weiblichen Figuren in Sprache umzusetzen: das ist das Problem»[114]. Es ist das ästhetische Programm der Autorin Undine Gruenter.

Die dominante männliche Stimme und Fokalisierung in *Der verschlossene Garten* lässt sich bestimmen als Identifikation mit der männlichen Perspektive und zugleich als Versuch einer existentiellen Distanzierung von der Rolle des Opfers, der Traumatisierten. Sie kann aber auch als ästhetische Formgebung verstanden werden: «Das *Ich* in meinen Romanen ist keins der autobiographischen Geschichte, sondern einer ästhetischen Reflexion»[115].

Der Blick der 50-jährigen Autorin Gruenter auf die jugendliche Equilibre ist ein doppelt gebrochener; sie schaut dabei zu, wie sie im männlichen (Fenster-)Blick des textinternen Beobachters als Objekt auf der steinernen Gartenbank fixiert wird, und sie wird zugleich angesichts ihres Todes – fixiert auf Rollstuhl und Bett – zum Subjekt des Liebestextes, den sie ihrem schreibenden Ehemann diktiert, zu einem «*Ich*, das […] *ästhetisch* ist», das heißt «selbst inszeniert und nicht von

109 Vgl. *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. v. Liliane Weissberg, Fischer, Frankfurt a.M. 1994.

110 Angela McRobbie, *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, hrsg. v. Sabine Hark – Paula Villa, VS-Verlag, Wiesbaden 2010, S. 25.

111 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 95.

112 Vgl.: «Denn sie blieb frei, oder sie konnte sich freimachen, auch wenn sie jahrelang in meinem Garten saß […]» (G 96).

113 Vgl. Vera Nünning – Ansgar Nünning, *Von der feministischen Narratologie zur 'gender'-orientierten Erzähltextanalyse*, in *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. v. Vera Nünning – Ansgar Nünning, Metzler, Stuttgart 2004, S. 1-32: 16.

114 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 129.

115 *Ebd.*, S. 38.

den Blicken der anderen gezwungen»[116]. Anders als das soziale, das geschlechtliche Subjekt ist das «literarische Ich»[117] Gruenters als ein 'leeres', ein unbestimmtes, ein mögliches Ich «Ausdruck einer völligen Verweigerung – aber keiner unbewußten, sondern einer reflektierten»[118]. Dem «leeren Subjekt» entspricht, wie es in *Der Autor als Souffleur* heißt, eine «Textstruktur» der «Lücken», «weiße Stellen» und «Leerstellen»: «Leerstellen *zerstören* den glatten Fortlauf des Textes, bringen ihn in den Bereich des Vieldeutigen, Vagen»[119], halten ihn «in der *Schwebe*»[120].

Diese schwebende Leere der Möglichkeit eines anderen Ich aber ist auf der Ebene des Textes zunächst eine Repetition. Denn am Ende des Romans spricht Soudain sich selbst «von dem Vorwurf» frei, 'seine' ehemals «liebliche[ ]», inzwischen allerdings gealterte[121], «Aphrodite»-Göttin «aus einer Mischung von Idealismus und Chauvinismus[ ] ins Haus gesperrt [zu] haben». Vielmehr habe er sich «den Luxus einer Liebesinszenierung geleistet». In seinem Plädoyer für die liebende «Imagination als Idealisierung der Frau» (G 222) entwirft er bereits das nächste Theater-Interieur, zu dem Saint-Polar, der sich für die «praktische Liebe» (G 212) entschieden hat, das Drehbuch geliefert hat[122]:

> Am Montag werde ich Equilibre sehen. Und vielleicht trägt sie ein anderes Kostüm. Und vielleicht wird sie mir eines Tages erlauben, ins Theater zu kommen und sie in ihrem langen schwarzen Kleid auf der Bühne, am Klavier sitzend zu sehen. Und vielleicht werden die Stühle im Saal himbeerfarben bezogen sein (G 222 f.)[123].

Das männliche Ich sitzt gefangen im ummauerten Garten seiner Liebesprojektion. Das weibliche Objekt der Begierde aber ist «für eine

116 *Ebd.*

117 *Ebd.*, S. 42 f.

118 *Ebd.*, S. 57.

119 *Ebd.*, S. 61.

120 *Ebd.*, S. 134.

121 Vgl.: Equilibre «war mager und hatte scharfe Falten um die Nase. Sie sah älter aus […]» (G 218).

122 Vgl. hierzu das Bild der klavierspielenden Equilibre bei der «Klavierdarbietung» (G 158) im ehelichen Hause: «Er [Saint-Polar] übernahm die Regie, und Equilibre war wie eine kleine Drahtpuppe, in einem langen schwarzen Kleid, das den Rücken frei ließ, die an Saint-Polars Fäden gelenkt wurde, eine kleine Drahtpuppe, die so zu Saint-Polar zu gehören schien, daß ich mir vorkam wie jemand, der sich im Haus geirrt hat» (G 159).

123 Bereits bei der «ersten Begegnung» (G 34) mit Equilibre in deren Elternhaus bemerkt Soudain zwei «himbeerfarbene Sessel mit hohen Lehnen» (G 35).

kranke Statistin […] in einem Vierpersonenstück [eingesprungen], das seit einem halben Jahr in einem kleinen Theater an der Bastille gespielt wird» (G 182). Sie sitzt auf der Theaterbühne und spielt in dem Kleid, das sie schon am Abend der Trennung anhatte (vgl. G 191),

eine Pianistin, die während des Stücks mit dem Rücken zum Publikum auf der Bühne sitzt, der Rücken ist nackt, da das Kleid tief ausgeschnitten ist, und ihr Einsatz besteht darin, immer wieder dieselben Takte aus der Revolutions-Etüde von Chopin zu spielen. […] Das Stück basiert auf Briefen von Chopin und George Sand und handelt von den letzten Tagen vor ihrer Trennung (G 183).

Das Stück heißt «*George Sands Tochter*»[124] und sie hat nur «einen einzigen Satz zu sagen» (G 191)[125].

6. Fazit

> Der *Zustand* des Liebenden, ewiger *Zwiespalt*. Deshalb das Idol: die Ausgeglichenheit. Die Liebe: reine Bewegung und Sehnsucht. Keine geschlossene Situation[126].
>
> Was mich betrifft, so bemerke ich […], daß ich für alle Zukunft nicht mehr gewillt bin, mich der Regie eines anderen zu unterwerfen: Man spielt entweder zusammen und ist sowohl Textschreiber, Schauspieler, Regisseur zugleich, oder man läßt es[127].

Bei Undine Gruenters «philosophische[m] Gartenroman»[128] handelt es sich um eine fingierte Versuchsanordnung, um eine narrative In-

124 Die Tochter George Sands, Soulange Dudevant (1828-1899), veröffentlichte unter dem Namen Solange Clésinger-Sand zwei Romane, *Jacques Bruneau* (1870) und *Carl-Robert* (1887); Undine Gruenters Mutter war die Schriftstellerin und Übersetzerin Astrid Gehlhoff-Claes (1928-2011), die 1955 mit *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns* promoviert worden war. Die Beziehung zu ihrer Mutter und ihrem Stiefvater schildert Undine Gruenter, welche die ersten anderthalb Jahre ihres Lebens in einem Waisenhaus verbrachte, in *Der Autor als Souffleur* als traumatisierend; vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., u.a. S. 184 f. sowie S. 159: «Eine Mutter, die es versteht, mich noch mit 35 Jahren in ihre Selbstinszenierungen als Statistin hinzuziehen» sowie S. 160: «(Familie – die Ausrottung des Ich – immer noch nicht geschafft, dem zu entkommen)».

125 Vgl.: «Ich habe nur einen einzigen Satz zu sagen: Es lebe das polnische Volk, wenn Chopin aus dem Zimmer geht. Und ich muss ein paar Takte spielen, wenn er ins Zimmer kommt» (G 191).

126 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 242.

127 *Ebd.*, S. 204.

128 Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht*, a.a.O., S. 19.

szenierung sowie fiktionale Diskursivierung einer Liebesutopie und -dystopie zugleich. Es ist die Geschichte von der Möglichkeit wie Unmöglichkeit einer Liebe, die im Zitat philosophischer, literarischer, künstlerischer wie medialer Liebesrepräsentationen den Anspruch auf Authentizität nicht aufgibt, diese zugleich aber im Sinne einer im postmodernen Sinn n-ten Ironie hinterfragt und dekonstruiert. Wenn Undine Gruenter angibt, sie verstehe ihre «Arbeit als ein Abfragen bestimmter Kategorien der Moderne»[129], so ist der Roman in seinem offen gelegten, das heißt markierten Zitat- und Konstruktcharakter essayistisch und assoziativ, spielerisch, dekonstruktiv und postmodern.

Gruenter «ist es gelungen, noch einmal von der Liebe zu reden»[130]. Sie tut es nicht wie Snoopy[131], sondern in der Haltung einer Autorin, die weiß, dass weder sie selbst noch ihre ProtagonistInnen noch ihre LeserInnen mehr an die Möglichkeit der erzählerischen Unschuld glauben. Ihr bleibt, wie es in Umberto Ecos *Nachtrag zum «Namen der Rose»* heißt, nur «Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch» zwei[132]. «[D]ie Rückkehr ins Paradies» der erzählerischen Unschuld ist und bleibt «verschlossen» (G 45), nur die Bilder können aufgerufen, übereinander geblendet und neu bespielt werden. Erst im Durchgang durch das Labyrinth der Zitate, jenseits der Paradiese der Unschuld wie des Naiven[133] – die ja selbst nur Konstruktionen des Teufels wie des Sentimentalischen sind – wird es erzählerisch möglich, einen Mo-

129 Undine Gruenter, Deutsches Literaturarchiv Marbach: HS 2008.001, A. Gruenter, *Undine, Briefe von ihr*; zit. nach Wolting, *Undine Gruenter*, a.a.O., S. 44.

130 Umberto Eco, *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*, in ders., *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, Übers. v. Burkhart Kroeber, dtv, München 1986, S. 76-82: 78 f.: «Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, dass er ihr nicht sagen kann: 'Ich liebe dich inniglich', weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: 'Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich'. In diesem Moment, nachdem er die falsche *Unschuld* vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr *unschuldig* reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebe. Wenn sie das Spiel mitmacht» – ich verkürze – braucht sich «[k]einer der beiden Gesprächspartner […] naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung […] des längst schon Gesagten […], beiden ist es gelungen, noch einmal von der Liebe zu reden» (Hervorhebungen B. N.).

131 Vgl. Umberto Eco, *Die Maske*, in ders., *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, a.a.O., S. 27-28: 27: «Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: 'Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November', ohne sich dabei wie Snoopy zu fühlen?».

132 Eco, *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*, a.a.O., S. 79.

133 Vgl.: «Ihre [Equilibres] Unschuld bestand darin, daß sie nicht wußte, daß sie das verkörperte Vergnügen war» (G 33).

ment des Glücks, den erfüllten Augenblick der Liebe durchscheinen zu lassen. Und sei es in Referenz auf einen Woody Allen-Film, der das «Augenblick verweile doch, du bist so schön» ebenso andeutet wie als Zitat kenntlich macht und als sentimentalen Kitsch entlarvt[134]. In *Elegie mit Strumpfhose*, Undine Gruenters essayistischer Fortschreibung von Brinkmanns Gedicht *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar*, heißt es, die Trauer um den Verlust der Liebe habe «die Eindeutigkeit des Entweder-Oder» – eines *Entweder* «als Abschied von der Vorstellung leidenschaftlicher Liebe» und eines *Oder* als «negative Utopie» einer sich «auf die Erfahrung ihrer Gegenwart» berufenden Liebe – ausgewaschen: «Der Bindestrich» so Gruenter, «ist auf ein *und* ergänzt», also das, was die beiden Strümpfe erst zu einer Strumpfhose macht:

> Zwischen dem Wissen, daß Wäsche und der Banalisierungsprozeß, den sie vorantreibt, nicht rückgängig zu machen sind, und dem Setzen auf einen unausgewaschenen Fleck gerade in diesem Prozeß bewegt sich das Bewußtsein dieses lyrischen Ich wie ein Transvestit[135].

Die Lesenden von Gruenters Roman bleiben angesichts von Equilibres durchsichtigen, nicht «fleischfarbenen» (G 175) Strümpfen auf jene Stelle zwischen dem rechten und linken Strumpf fixiert, in der sich das Geschlecht der Autorin durch den männlichen Blick exhibitioniert und als Objekt der Begierde eingeschlossen bleibt. Die Autorin Undine Gruenter aber ist der männliche Erzähler und die erzählte Frau, der Beobachter und die Beobachtete zugleich, als Schriftstellerin ist sie zudem die «Liebende […] und die Leute in einer Person». Und sie wechselt, indem sie schreibt, in ihrem essayistischen Liebesroman «zwischen beiden Thesen von der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe hin und her» (G 175):

> Die Literatur, das Schreiben, ist die einzige Möglichkeit für mich, mir einen Weg für das Unmögliche zu erschließen. Mir den Bereich des *Ganz Anderen* zu öffnen. Oder besser – da er sonst nur in seltenen *Augenblicken der Liebe* oder manchmal auch in Momenten *profaner Erleuchtung* den Dingen gegenüber sich findet – die einzige Möglichkeit, das Unmögliche zu *leben*. Im Schreiben[136].

134 Vgl. hierzu die im selben Jahr wie *Der verschlossene Garten* erschienene Autobiographie von Boris Becker, *Augenblick verweile doch… Autobiographie*, Goldmann, München 2004.

135 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 307 (Hervorhebung B. N.).

136 *Ebd.*, S. 117 (erste Hervorhebung B. N.)

Kurt Tucholsky, the «Ohrenmensch» Traces of an Unexplored Soundscape

Anna Antonello
(Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara)

In the 1920s, a large group of authors attempted to rewrite the boundaries between literature and music. Like Brecht, Kurt Tucholsky differentiates his production by writing for both the eye and the ear. On the basis of numerous textual examples from his novels, poems and essays, the following study on the one hand examines how Tucholsky relates to the soundscape of the time and, on the other, analyses his literary reworking of music. In doing so, the writer draws on a rich tradition of songs dating back as far as the Vormärz and also experiments with the expressive possibilities of Verbal Music.

Negli anni Venti, un nutrito gruppo di autori cerca di riscrivere i confini tra letteratura e musica. Come Brecht, Kurt Tucholsky differenzia la sua produzione scrivendo sia per l'occhio che per l'orecchio. Sulla base di numerosi esempi testuali tratti dai suoi romanzi, poesie e saggi, il seguente studio esamina da un lato il modo in cui Tucholsky si rapporta al paesaggio sonoro dell'epoca e, dall'altro, analizza la sua rielaborazione letteraria della musica. In questa, lo scrittore attinge a una ricca tradizione di canzoni che risale fino al *Vormärz* e sperimenta anche le possibilità espressive della musica verbale.

KEYWORDS: *Kurt Tucholsky, letteratura e musica, letteratura tedesca, soundscape, verbal music*

Anna Antonello, *Kurt Tucholsky, der «Ohrenmensch». Spuren einer unerforschten Klanglandschaft*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 113-135

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.05

Open Access

Kurt Tucholsky, der «Ohrenmensch» Spuren einer unerforschten Klanglandschaft

Anna Antonello
(Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara)

Jeder hat im Leben / eine Melodie.
Kurt Tucholsky, *Warte nicht!* (1928)[1]

Und wir gingen in das Schloss. Viele schöne Gemälde hingen da. Mir sagten sie nichts. Ich kann nicht sehen. Es gibt Augenmenschen, und es gibt Ohrenmenschen, ich kann nur hören. Eine Achtelschwingung im Ton einer Unterhaltung: Das weiß ich noch nach vier Jahren. Ein Gemälde? Das ist bunt. […] Wir besichtigten die Zimmer. Sie waren groß und schön; alte Einrichtungsstücke des Schlosses standen darin, in einem schweren, behaglichen Stil; ich sah keine Einzelheiten mit meinen blinden Augen – aber es sprach zu mir. Und es sagte: Ja[2].

Diese Worte, die Kurt Tucholsky (1890-1935) seinem Alter Ego Wolfgang im Roman *Schloss Gripsholm* (1912) anvertraut, enthalten ein wesentliches Bekenntnis, das der Autor an manch anderer Stelle seiner Produktion erneut hervorgehoben hat: Seine Wahrnehmung der Wirklichkeit verläuft primär über das Gehör[3]. Es handelt sich um eine Feststellung, welche die Leserschaft dazu aufzufordern scheint, besondere Aufmerksamkeit auf all jene Elemente seiner Werke zu richten, die diesen besonderen Grundzug seines Wesens widerspiegeln.

Wenn man von diesem Anhaltspunkt ausgeht, so ergeben sich verschiedene Forschungslinien. Das Ohr stellt ein Organ dar, das im

1 Kurt Tucholsky, *Warte nicht!* (1928), in ders., *Gedichte in einem Band*, hrsg. v. Ute Maack – Andreas Spingler, Insel Verlag, Frankfurt a.M.-Leipzig 2006, S. 757-759: 758 (2. Strophe, Vers 5-6).

2 Kurt Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, in ders., *Gesammelte Werke*, Anaconda Verlag, Köln 2018, S. 55-166: 79-80.

3 In einem Brief an den Schauspieler Gustav von Wangenheim aus dem schwedischen Exil schreibt Kurt Tucholsky: «Ich höre die Dinge. Was ich in meinem Leben geschrieben habe, war gehört, abgehört dem Leben»; zit. in Helga Bemmann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, Lied der Zeit Musikverlag, Berlin 1989, S. 169.

Gegensatz zu den Augen über keine «Ohrenlider»[4] verfügt. Der Lärm und die Geräusche seiner Umwelt verwandelten sich für ihn *nolens volens* in Inspirationsquellen, ebenso wie die zeitgenössische Musik. Der Autor selbst wurde zum Liedermacher und Komponisten, als er zum wichtigen Schluss kam, dass Verse, die für die Augen gedacht sind, anders formuliert werden müssen als jene, die sich ans Ohr wenden. Damit verbunden sind seine theoretischen Überlegungen zur korrekten Rezitation politischer Lyrik, zum Beispiel bei öffentlichen Kundgebungen, und zur Rhetorik im Allgemeinen. Er geht davon aus, dass das Ohr eine mächtige Gedächtnisstütze darstellt, auf die man bei Bedarf beliebig zurückgreifen kann.

Tucholsky als «Ohrenmensch» stellt in der damaligen literarischen Szene keinen isolierten Einzelfall dar. Gerade bezüglich der Verbindung zwischen Musik und Literatur zeichneten sich ab den zwanziger Jahren langsam neue Wege ab (man denke nur an die *Songs* von Bertolt Brecht, Kurt Weill und Hanns Eisler), die aber an eine äußerst lebhafte und langlebige Tradition anknüpften. Politisch-satirische Lieder von Autoren wie Roda Roda, Klabund, Otto Reuter und Walter Mehring waren durchaus aktuell[5]. Die starke Musikbezogenheit vieler ihrer Werke wirft grundsätzlich die Frage auf, inwiefern eine Rezeption, die sich ausschließlich auf das Wort konzentriert, der Produktion all dieser Autoren gerecht werden kann[6].

Es handelt sich hierbei um ein immenses Forschungsfeld, das man anhand verschiedener Beispiele aus Tucholskys Texte, ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit, zu umreißen gedenkt. Ziel des Artikels ist es, einerseits den Niederschlag dieser besonderen Einstellung zur Wirklichkeit so umfassend wie möglich zu untersuchen, indem jene narrativen Elemente aufgezeigt werden, die der Lautsphäre des Autors ihre charakteristischen Züge verleihen, und andrerseits auf die

4 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 100.

5 Weitere Vorbilder stellten für Tucholsky Adolf Glaßbrenner, Oskar Panizza, Arno Holz, Frank Wedekind, Otto Julius Bierbaum, Ludwig Thoma, Hans Hyan, Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz und Hans Reimann dar.

6 Bezüglich Brecht stellt Lucchesi in seiner Studie fest: «Die Beschreibung von Brechts früher Lyrik als eine mit und für Musik entstandene ist in ihrer Konsequenz bisher kaum wahrgenommen worden. Denn ein für den Wortgebrauch konzipiertes Gedicht ist etwas anderes als ein mit oder zur Musik entstandenes. Wenn so zu unterscheiden ist, dann wäre dies folgenreich bis in die Editionspraxis hinein», Joachim Lucchesi, *Bertolt Brecht und die Musik*, in *Handbuch Literatur und Musik*, hrsg. v. Nicola Gess – Alexander Honold, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, S. 482-494: 484. Auf dasselbe Problem habe ich bezüglich Tucholsky bereits hingewiesen; Anna Antonello, *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte prima)*, in «Comparatistica», 1 (2023), S. 195-211: 210-211.

Weitläufigkeit eines Phänomens hinzuweisen – die Musikalität einer gewissen Art von Literatur bzw. die direkte Verbindung von Musik und Literatur bei zahlreichen Autoren der zwanziger und dreißiger Jahre –, die häufig nicht gebührende Beachtung findet[7].

1. Zur Berliner *Soundscape* oder Lärm und Stille

Um Tucholskys anfangs zitierte Äußerung besser zu verstehen, sollte man sich vor Augen führen, welche neuen Klangerlebnisse am Anfang des 20. Jahrhunderts mit der elektromechanischen Revolution (als Folge der industriellen Revolution) direkt in das Alltagsleben der Großstadtmenschen – in diesem Fall der BerlinerInnen – einfließen und die sogenannte *Soundscape* (Lautsphäre), so wie sie von Raymond Murray Schafer definiert wurde[8], verändern. Zum Tippen der Schreibmaschine, dem Läuten des Telefons, der Musik des Phonographen (Vorläufer des Grammophons) und den Sendungen des Radios, kommt 1929-1930 noch der «für viele überraschende Siegeszug»[9] des Tonfilms hinzu. Die menschliche Stimme kann nun auch fern vom Individuum und in seiner Abwesenheit weiterleben.

Mit Telefon und Radio war der Schall nicht mehr an seinen ursprünglichen Ort im Raum gebunden; mit dem Phonographen war er auch frei von seinem ursprünglichen Ort in der Zeit. Die Beseitigung dieser Beschrän-

7 Die aktuellste Studie, die sich mit Tucholskys vielseitigen Begabungen auseinandersetzt, ist der Band von Francesca Pistocchi, *Intermedialität im Werk Kurt Tucholskys. Wort – Bild – Musik*, Ergon Verlag, Baden-Baden 2024. Was den musikalischen Teil anbelangt, so beschränkt sich die Autorin auf die Analyse einiger *Chansons*-Texte und auf die Untersuchung von Tucholskys Verhältnis zum Berliner Cabaret, ohne näher auf den Ursprung, die und die verschiedenartigen Ausarbeitungen seiner klanglichen Leidenschaft einzugehen.

8 Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World* (1976), dt. Übers. v. Kurt Simon – Eberhard Rathgeb, hrsg. v. Heiner Boehnke, *Klang und Krach*, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1988. In der neuen deutschen Ausgabe von 2010 (*Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, dt. Übers. und hrsg. v. Sabine Breitsameter, Schott Music, Mainz 2010) schreibt die Herausgeberin in ihrem einführenden Essay: «Soundscape bezeichnet insbesondere die akustische Hülle, die den Menschen umgibt, im räumlichen wie im klangästhetischen Sinn»; Sabine Breitsameter, *Hörgestalt und Denkfigur. Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers* Die Ordnung der Klänge, in *Die Ordnung der Klänge*, a.a.O., S. 7-28: 10.

9 Sascha Kiefer, *Der Klang der Neuen Sachlichkeit. Stimmen, Musik und Maschinen in Texten von Irmgard Keun, Kurt Tucholsky und Erich Kästner*, in *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Marcel Krings, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 219-228: 221.

kungen hat dem modernen Menschen eine erregende neue Macht verliehen, welche die moderne Technik ständig wirksamer zu machen versucht hat[10].

Ganz zu schweigen vom Fahrverkehr, der in wenigen Jahren stark zunimmt und, spätestens seit *Berlin Alexanderplatz* von Döblin (1929), einen fixen Bestandteil des Stadtbilds darstellt:

Zwischen 1924 und 1932 vervierfachte sich der Pkw-Bestand im Deutschen Reich fast (von rund 132.000 auf über 497.000). Im selben Zeitraum verfünffachte sich die Anzahl der Lkws (von 30.000 auf über 150.000). Und die Zahl von Motorrädern wuchs innerhalb von zehn Jahren, von 1921 bis 1931, sogar um das Dreißigfache auf 800.000. Während auf dem Land vorwiegend Pferdefuhrwerke über die Alleen zogen, die Stille selten durch Automobile unterbrochen wurde, war in den Städten unablässig das explodierende Benzin zu hören, stieß das Röhren der Auspuffrohre lärmempfindliche Menschen in Verzweiflung: «Vierhundertpfündige Kraftbolzen rülpsen roh daher im tiefsten Tone der Übersättigung. Schrille Pfeifentöne gellen darein. Riesenautos, Achthundertpfünder, die 'jeden Rekord nehmen', stöhnen, ächzen, quietschen, hippen und huppen. Motorräder fauchen und schnauben durch die stille Nacht.» – So der Philosoph Theodor Lessing, der ein um Rücksicht flehendes Pamphlet herausgebracht hatte: *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens* erschienen schon 1908. Ein Ende des Wachstums war nicht abzusehen[11].

In einer lapidaren Aufzählung all dessen, was er liebt und hasst, führt Kurt Tucholsky zu Neujahr 1928 in der «Vossischen Zeitung» «Lärm und Geräusch» an[12]. Zwei Wochen später erscheint in demselben Periodikum der Artikel *Schutz vor Schall*, der im Sinne der Untersuchungen von Schafer als Vorläufer einer Studie zur Akustikökologie gesehen werden kann. Diese setzt sich die Analyse «von Lauten in ihrer Beziehung zum Leben und zur Gesellschaft» zum primären Forschungsziel[13]. Der Autor geht dabei von einem Gedanken aus, den er schon im Reisebericht *Ein Pyrenäenbuch* im Jahr zuvor zum Ausdruck gebracht hatte: «Das Auge bekommt ein Hotelzimmer für eine Person allein zu mieten – das Ohr nicht»[14]. Seine Überlegung führt er nun allerdings weiter aus:

10 Schafer, *Klang und Krach*, a.a.O., S. 120.

11 Harald Jähner, *Höhenrausch. Das kurze Leben zwischen den Kriegen*, Rowohlt – Berlin Verlag, Berlin 2022, S. 193-194.

12 Kurt Tucholsky, *K.T. haßt/liebt*, in «Vossische Zeitung», 1. Januar 1928.

13 Schafer, *Klang und Krach*, a.a.O., S. 249. Schafer geht u.a. davon aus, dass die globale Lautsphäre, d.h. die Klanglandschaft in der wir konstant versunken sind, «sich rings um uns unaufhörlich entfaltet. Wir sind gleichzeitig ihre Zuhörer, ihre Spieler und ihre Komponisten», *ebd.*

14 Kurt Tucholsky, *Ein Pyrenäenbuch*, Die Schmiede, Berlin 1927, S. 135.

Unsere Häuser sind fürs Auge gebaut. Da sind zwei, drei, vier Zimmer – aber es ist gar nicht wahr – sie sind nur für das Auge da. Das Ohr wohnt in einem einzigen Raum: nämlich in einem Haus, dessen gesamte Geräusche es in sich aufsaugen muß. Dagegen kann man keinen 'Anti-Lärm-Verband' gründen – hier ist etwas anderes am Werk. Es soll nicht davon gesprochen werden, daß es Mieter gibt, die die Geduld ihrer Mitmieter auf eine harte Probe stellen: Rücksichtslose, die kein Gefühl dafür haben, daß es nicht so sehr lustig ist, stundenlange Grammophonmusik, Hundegebell und Füßetrampeln zu ertragen[15]. Aber schließlich kann man Menschen nicht verbieten, zu *leben* – und Leben ist Lärm. Daß es vermeidbaren Lärm gibt, ist sicher – wie aber schützen wir uns gegen den unvermeidlichen?[16]

Konkrete Lösungen zur Bekämpfung des Lärms findet Tucholsky keine, allerdings scheint es ihm, dass die Schuld primär bei den Architekten liegt, die – im Gegensatz zu ihren Kollegen des vorherigen Jahrhunderts – Wände «aus Karton, aus Pappe, aus gar nichts» bauen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass «die Empfindlichkeit der Menschen gewachsen ist – sie sind nicht 'nervöser' geworden, sondern hellhöriger, schneller in der sinnlichen Auffassung; der Aufnahmeapparat des Organismus ist differenzierter, was das äußere Leben angeht; er wird mehr in Anspruch genommen, ist also früher abgenutzt, häufig überanstrengt»[17]. Jeder Durchschnittsbürger ist geradezu gezwungen auf akustischer Ebene das Leben seiner Nachbarn mitzuleben[18]:

Er muß mit ihnen aufwachen und mit ihnen zu Bett gehen; er muß hören (also einen Teil seiner Energie und Nervenkraft draufgeben), wenn sie ihre

15 Schon im Gedicht *Die fünf Sinne* von 1925 hatte er bezüglich seines Gehörs festgehalten: «Was hörst du, Walt Wrobel – ? / […] ich höre, wie über mir die Hausfrau, die Megäre, trampelt, sie macht die Wohnung rein und sich schmutzig, sie führt Krieg mit den Polstern; […]»; Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 3, 15. September 1925, S. 420-22, 3. Strophe, Vers 1 und 7.

16 Peter Panter, *Schutz vor Schall*, in «Vossische Zeitung», 15. Januar 1928.

17 *Ebd.*

18 Es erscheint demnach nachvollziehbar, dass *Häuser* in seiner Lyrik menschliche Züge erhalten: «Mittleres Haus in der Köpenicker Straße, in der Avenue des Ternes, am Harvestehuderweg – / du bist vollgelebt. // Hinter deinen Tapeten hat sich Angelebtes versammelt, / nachts knistert es, / tagsüber dünsten dort hundert Leben aus, / mittleres Haus. // Kotdurchrieselt stehst du, / von Drähten durchzuckt, / ein lebendiger Leib; / oben fassen die Gabeln deiner Antennen in die Luft und ziehen die Musik heran, die Helferin der Gemeinheit; / mit Recht spannen sich die Radiotrapeze, auf denen die Ätherwellen turnen, auf dem Dach aus, / neben den Hypotheken – / denn wer könnte Hypotheken handeln, / ohne die abendliche Hilfe Beethovens! //»; Kurt Tucholsky, *Häuser* (1927), in ders., *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 686-689. Vgl. Kaspar Hauser, *Die Häuser*, in «Die Weltbühne», 49 (2. Dezember 1930), S. 831.

Wohnung säubern; er muß mit ihnen singen, mit ihnen Klavier spielen, mit andern weinen und jauchzen… Fremder Rhythmus zieht unfehlbar mit – auch dann, wenn man es gar nicht empfindet. »Ich höre das nicht mehr«, ist ein schiefer Satz – mit den Ohren vielleicht nicht. Lärm frißt[19].

Tucholsky plädiert für neue Architekten, die jedem einen gewissen Schutz vor Schall garantieren, denn das Recht auf Ruhe dürfe niemandem vorenthalten werden[20].

Es wäre aber nicht korrekt anzunehmen, dass sich Tucholskys Kritik generell gegen die Lautsphäre der Moderne richtet, in der u.a. das Telefon und die Schreibmaschine einen wichtigen Platz einnehmen. Ersteres wird von ihm vor allem als Kommunikationsmittel mit einem humoristischen Potential wahrgenommen, das den Austausch von Informationen und eine ergiebige Konversation eher zu hemmen als zu fördern scheint[21], während im zweiten Fall die Nützlichkeit und die Musikalität des Objekts an sich im Mittelpunkt stehen. So heißt es in den letzten Versen des Gedichts *Hände an der Schreibmaschine*, in dem der «Hebel rauscht, und Glöckchen klingt, / und die Schreibmaschine singt»:

> Alles weißt du, Maschine, immer stehst du startbereit!
> In dir ist unser Beruf, unser Leben und unsre ganze Zeit.
> Sogar auf Reisen kommst du mit, praktisch und gut verpackt,
> bis eines Tages zum letzten Male dein Hebel knackt.
>
> Millionen Konzerte steigen täglich auf aus Stahl und Papier.
> Was wären wir ohne dich, du Geschäftsklavier –![22]

19 Panter, *Schutz vor Schall*, a.a.O.

20 Vgl. auch Peter Panter, *Was machen die Leute da oben eigentlich?*, in «Uhu», 9, 1. Juni 1930, S. 89. Es scheint ein wenig befremdlich, dass Tucholsky in diesem Kontext die chronische Wohnungsnot Berlins und das Chaos der Mietskasernen mit keinem Wort erwähnt, vgl. Jähner, *Höhenrausch*, a.a.O., S. 123-134.

21 Vgl. das Gedicht *In aller Eile*, in dem sich das lyrische Ich auf die Menschen konzentriert, die um die «Zelle» an der Post herumstehen, und den Gegenstand des Gesprächs dabei ignoriert, Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 31, 30. Juli 1929, S. 180; und ebenso den Text *Die Zeit schreit nach Satire* (Peter Panter in «Vossische Zeitung», 9. Juni 1929), in welchem der Chef der Theaterabteilung des Deutschen Literatur-Betriebs seine Machtstellung gegenüber dem Autor, den er zu engagieren gedenkt, auch dadurch ausdrückt, dass die Unterredung regelmäßig durch seine auch dreiviertelstündigen Telefongespräche unterbrochen wird.

22 Theobald Tiger, *Hände auf der Schreibmaschine*, in «Uhu», 8, 1. Mai 1928, S. 40. Vgl. *Die Schreibmaschinendame* (Artikelserie *Bilder aus dem Geschäftsleben*), veröffentlicht in der Zeitschrift «Uhu» im November 1924 und von Gabriele Sander in ihrer Studie analysiert; *Neusachliche Angestellte von Tucholsky, Kästner und Kaléko*, in «Recherches germaniques», 14 (2019), S. 189-213: 190-194. In diesem Fall wird besonders die

Was Lärm und Stille auf einer fiktiven Ebene anbelangt, so schafft sich Tucholsky konsequenterweise in seinen beiden Romanen jene ideale akustische Umgebung, die er in seiner Heimatstadt Berlin vermisst. So heißt es bereits 1912 in *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte*, das vom kurzen Urlaub auf dem Land des jungen Liebespaars Claire und Wolfgang erzählt:

> Noch brausten und dröhnten in ihnen die Geräusche der großen Stadt, der Straßenbahnen, Gespräche waren noch nicht verhallt, der Lärm der Herfahrt… der Lärm ihres täglichen Lebens, den sie nicht mehr hörten, den die Nerven aber doch zu überwinden hatten, der eine bestimmte Menge Lebensenergie wegnahm, ohne daß man es merkte… Aber hier war es nun **still**, die Ruhe wirkte lähmend, wie wenn ein regelmäßiges, langgewohntes Geräusch plötzlich abgestellt wird. Lange sprachen sie nicht, ließen sich beruhigen von den schattigen Wegen, der **stillen** Fläche des Sees, den Bäumen… Wie alle Großstädter bewunderten sie maßlos einen einfachen Strauch, überschätzten seine Schönheit und ohne das Praktische aller sie umgebenden ländlichen Verhältnisse zu ahnen, sahen sie die Dinge vielleicht ebenso einseitig an, wie der Bauer – nur von der andern Seite. Nun, hier in Rheinsberg erforderten die Gegenstände nicht allzuviel praktische Kenntnis, man war ja nicht auf einem Gut, das bewirtschaftet werden sollte. – Sie kamen an den Rand eines zweiten Sees, an eine Bank, **Stille**… […] Wieder war es sehr **still**[23].

Die Erinnerung an den Lärm, der Körper und Seele anstrengt und belastet, taucht hier wieder auf, und zwar im Kontrast zu seinem Gegenteil, der Stille, die in diesem kurzen Abschnitt viermal direkt genannt wird.

In seinem zweiten Roman, *Schloss Gripsholm. Eine Sommergeschichte* (1931), nehmen die Eindrücke über die akustische Umwelt deutlich zu. Auch die erste Begegnung der Hauptdarstellerin mit dem Publikum verläuft über den Gehörsinn anstatt über den Sehsinn; sie wird von Anbeginn hauptsächlich durch ihre Stimme charakterisiert. Das Incipit lautet: «Sie hatte eine Altstimme und hieß Lydia»[24]. Die Handlung dreht sich wiederum um den Urlaub eines Liebespaars, diesmal in Schweden. Die Hauptpersonen sind Lydia (auch Prinzessin genannt), eine selbstsichere Medizinstudentin, und ihr Freund

Verbindung zwischen der weiblichen Bürohilfskraft und ihrem Arbeitsinstrument hervorgehoben.

23 Kurt Tucholsky, *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte* (1912), in ders., *Gesammelte Werke*, a.a.O., S. 7-54: 24. Die hervorgehobenen Stellen stammen von mir.

24 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 62. Auch in *Rheinsberg* ist übrigens von «eine[r] überlaute[n] Frauenstimme im Alt» (S. 31) die Rede. Lydia redet im Roman häufig in einer Privatsprache, genannt Missingsch, die ihrer Ausdrucksweise eine exklusive individuelle Note verleiht.

Peter-Daddy-Fritz. Tucholsky liefert seiner Leserschaft in diesem Fall die literarische Überarbeitung einer Reise, die er im April 1929 mit seiner damaligen Freundin Lisa Matthias mit dem Automobil unternommen hatte. Schweden, genauer gesagt Hindås bei Göteborg, sollte ab diesem Zeitpunkt und bis zu seinem Tode der neue Wohnsitz des Schriftstellers werden. Die Geschichte spielt sich am Schloss Gripsholm am Malärsee ab, und tatsächlich verbrachten die beiden Verliebten die Sommermonate in einer möblierten Villa in nächster Nähe. Das Buch entpuppte sich als ein großer Erfolg; 1932, ein Jahr nach seiner Erscheinung, erreichte es in der vierten Auflage bereits 50.000 LeserInnen[25].

In diesem Werk herrscht die Stille eindeutig vor und es lassen sich mehrere Stellen belegen, an denen sie, wie in der folgenden, in den Mittelpunkt der Überlegungen des Protagonisten dringt:

> Zehn schlug es von dem alten Kirchturm – zehn Uhr. Die Luft stand **still**; […]. «So **still** wie es jetzt ist, so sollte es überall und immer sein, Lydia – warum ist es so laut im menschlichen Leben?» – «Meinen lieben Dschung, das findest du heute nicht mehr – ich weiß schon, was du meinst. Nein, das ische wolle ein für allemal verlöscht…» – «Warum gibt es das nicht», beharrte ich. «Immer ist etwas. Immer klopfen sie, oder sie machen Musik, immer bellt ein Hund, marschiert dir jemand über deiner Wohnung auf dem Kopf herum, klappen Fenster, schrillt ein Telefon – Gott schenke uns Ohrenlider. Wir sind unzweckmäßig eingerichtet.» – «Schwatz nicht», sagte die Prinzessin. «Hör lieber auf die **Stille**!» Es war so **still**, dass man die Kohlensäure in den Gläsern singen hörte. […] Weit in der Ferne läutete eine Glocke, wie aus dem Schlaf geschreckt, dann war alles wieder **still**. […] Die **Stille** wölbte sich über uns wie eine unendliche Kugel. […] **Still**, sagte ich, **still**! […] dann sangen wieder die Gläser, ganz, ganz leise, wie wenn eine Mücke summte. […] Leise legte ich meine Hand auf die ihre[26].

25 Kurt Tucholsky, *Schloss Gripsholm. Text und Kommentar*, komm. v. Karl Hotz – Gerhard C. Krischker, C.C. Buchners Verlag, Bamberg 2009, S. 127.

26 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 100-101. Die hervorgehobenen Stellen stammen von mir. Weitere Stellen: «Es war so still – man hörte vierzig kleine Mädchen atmen» (S. 86); «Da stand ich in meiner Dunkelheit. Mucksmäuschenstill» (S. 93); «Stille; Essen; Trinken; Schlaf; Ruhe – Urlaub» (S. 105); «'Ja', sagte die Prinzessin, 'heute wollen wir einen ganz stillen Abend abziehen…'» (S. 107); «Was Karlchen anging, so war das ein Stiller» (S. 108); «Das Schloss schlief dick und still» (S. 112); «Als wir das Haus wiedersahen, waren wir wie auf Kommando still. […] Das Haus lag still, ganz still. […] Still war alles» (S. 126); «[…] – aber es ist doch so schön still und friedlich» (S. 133); «'Sei still!', rief die Prinzessin in ein Fenster hinein, an dem ein Papagei in seinem Käfig krächzte, 'sei still! Sonst wirst du ausgestopft!'» (S. 137); «Es war ganz still; wir waren die einzigen die die Toten heute Nachmittag besuchten […]» (S. 143); «Es war ganz still» (S. 151); «Die Prinzessin lag neben ihr, so still. Zu jeder ging ich, und jede küsste ich leise auf den Mund. 'Wie ist denn das alles so plötzlich gekommen?',

Es ist vor allem die beruhigende, positive Ruhe der Natur, die hier hervorgehoben wird; aber auch ein Schweigen, welches der Liebe, der Komplizenschaft des Paares sowie einer zarten Erotik Raum lässt. Kontrastiv dazu wird jegliche Art von Lärm als negativ bewertet. Dies zeigt sich besonders am Beispiel der Frau Adriani, Direktorin eines Kinderheims, in dem die Gäste völlig den sadistischen Launen der tyrannischen Leiterin ausgesetzt sind. Ihre Ausdrucksart wird von Schreien und Brüllen beherrscht, auf das die kleinen Mädchen mit viel Weinen und Flüstern reagieren. Dem Befreiungsmanöver des «Kindes» durch Lydia und Peter widersetzt sich die von Natur aus laute Adriani mit noch lauterem Unmut.

Sie hatte grade die Tür des Schlafzimmers aufgemacht, in dem die andern schon standen und ihre Badesachen zusammensuchten, als man die schrille Stimme der Frau Adriani aus dem untern Stockwerk vernahm – wie laut musste sie sprechen, dass man das so deutlich hören konnte! Die Mädchen standen wie die Wachspuppen. (S. 116)

Fortissimo: «Alle runter kommen! In den Ess-Saal!» (S. 117)

«[…] Wo bist du hingelaufen, du Teufelsbraten!», schrie sie das Kind an […]. […] «Das geht Sie gar nichts an!», schrie Frau Adriani. (S. 157)

«Waaas –?» brüllte sie und stemmte die Arme in die Seite. (S. 158)
«Das ist der Dank!», schrie sie. (S. 159)

Wie viele Stimmlagen hatte diese Frau! Nun legte sie die letzte Platte auf. (S. 160)

In zahlreichen Gedichten Tucholskys werden die Geräusche aus den Nebenräumen hingegen zur direkten Inspirationsquelle. Sie verleiten das lyrische Ich dazu in Phantasien zu schwelgen, die oft einen erotischen Unterton annehmen. So heißt es zum Beispiel in *Schwere Zeit*:

Die Jungfrau in der Nebenstuben –
ich frage mich, was tut sie nur?
Ich hör die Stimme eines Buben –
so spät am Abend? Um elf Uhr?

Wie er mutiert! Und ihre Stimmen

sagte die Prinzessin leise» (S. 152); «Wir tranken still; wenn es wild zugeht, soll man immer erst einmal bis hundert zählen oder einen Kaffee trinken» (S. 155).

verklingen sacht – sie murmeln leis.
Bin ich der Zeuge einer schlimmen
Verbrechertat? Wer weiß! wer weiß![27]

In der Tat erklärt die Dame mit dem «liebliche[n] Sopran» ihrem Nachbarn in der Folge, dass sie die Küsse den «geistigen Genüssen» definitiv vorziehe. Ähnlich mutet anfangs auch die Situation in *Nebenan* an:

Es raschelt so im Nebenzimmer
im zweiten Stock, 310 –
ich seh einen gelben Schimmer,
ich höre, doch ich kann nichts sehn.
Lacht eine Frau? spricht da ein Mann?
ich halte meinen Atem an –
Sind das da zwei? was die wohl sagen?
ich spüre Uhrgetick und Pulse schlagen…
Ohr an die Wand. Was hör ich dann
Von nebenan –?

Knackt da ein Bett? Rauscht da ein Kissen?
Ist das mein Atem oder der
von jenen… alles will ich wissen!
Gib, Gott, den Lautverstärker her –!
Ein Stöhnen; hab ichs nicht gewußt…
Ich zecke an der fremden Lust;
ich will sie voller Graun beneiden
um jenes Dritte, über beiden,
das weder sie noch er empfinden kann…
«Marie –!»
Zerplatzt.
Ein Stubenmädchen war nur nebenan[28].

In diesem Fall erweist sich die Liebesphantasie des unerwünschten Zuhörers als völlig unbegründet, während sich Tucholsky im Gedicht *Es ist* das physische Zusammentreffen einsamer Hotelgäste konkret vorstellt, die sich alleine in einer Welt befinden, welche vor allem von Lauten dominiert zu sein scheint.

Es ist eine Einsamkeit, umflossen
von den Strömen des städtischen Gases,

27 Kaspar Hauser in «Die Weltbühne», 14, 27. März 1919, S. 360 (1. und 2. Strophe).

28 Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 3, 17. Januar 1928, S. 104.

des elektrischen Stromes, für alle gemacht,
einer Zentralheizung, eines Zentralessens, einer Zentralzeitung…
aber ein kleiner Fleck ist noch da,
auf dem sind wir allein[29].

Sein Fazit «Leben ist Lärm» wird in diesen Beispielen aus verschiedenen Perspektiven aufgegriffen und literarisch fruchtbar gemacht. So wie die Stille können auch die Geräusche um ihn herum sowohl eine positive als auch eine negative Konnotation annehmen. Das angenehme Gefühl seelischer Ruhe und Naturverbundenheit kann unvermutet in tiefste Einsamkeit umschlagen, während Lärm oftmals zwar als störend empfunden wird, gleichzeitig aber ein wesentliches Merkmal des Teilhabens des Einzelnen an der menschlichen Gesellschaft darstellt.

2. Komponist einer neuen Klanglandschaft

Die logische Konsequenz einer solchen aktiven Auseinandersetzung mit der auditiven Umwelt muss fast notwendigerweise eine intensive Beschäftigung mit Musik sein. Die Vorlieben Tucholskys lassen sich folgendermaßen benennen:

Eine Erinnerung an Mozart; ein Stück Symphonie, die aus irgendeinem Grunde dem Freundeskreis ans Herz gewachsen ist, Erinnerung auch sie; ein altes spanisches Volkslied, auf einer Reise gehört; einen dummen Schlager, in Moll und in Dur, als Boston und als Charleston; ein paar Töne aus malayischen Tempelgesängen – und noch ein Häppchen Mozart. Und eine Arie. Und einen alten dunkelgebeizten Walzer von Chopin. Das befriedigte unsern musikalischen Appetit. Das wäre erst Musik […][30].

Auf eine erste Phase, in der er die neue Cabaret-Szene Berlins als Kritiker erkundet[31], folgt eine zweite der aktiven Mitarbeit. Sein Debüt ist eng mit dem bekannten Cabaret Schall und Rauch verbunden, das 1919 auf Initiative des Regisseurs Max Reinhardt gegründet wird[32]. Zusammen mit Tucholsky, der für 800 Mark im

29 Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 41, 9. Oktober 1928, S. 560 (2. Strophe).

30 Kaspar Hauser in «Die Weltbühne», 36, 6. September 1927, S. 386.

31 Vgl. Bemmann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O.; Anna Antonello, *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte seconda)*, in «Comparatistica», 2 (2023), S. 113-126: 113-115.

32 Vgl. Lisa Appignani, *The Cabaret* (1975), dt. Übers. v. Gerd Betz, *Das Kaba-*

Monat engagiert wird, um Lieder zu liefern[33], werden die Schauspieler Paul Graetz und Gussy Holl, die Dichter Klabund und Walter Mehring sowie der Pianist Friedrich Hollaender unter Vertrag genommen. Seinen ersten großen Erfolg stellt das Kabarett-Solo *Wenn der alte Motor wieder tackt* dar, das bereits im darauffolgenden Jahr als Schallplatte vermarktet wird[34]. Es handelt sich um Arbeitsaufträge, die Tucholsky aus mindestens zwei praktischen Gründen sehr willkommen sind: Sie sind gut bezahlt und erlauben ihm in kurzer Zeit seinen Publikumserfolg beträchtlich zu steigern. Allerdings toleriert er nicht, dass seine Texte immer mehr zum Gemeingut werden, auf das jeder Kabarettist frei zugreifen kann, ohne dabei jegliche Rücksicht auf ihre eigentliche Natur zu nehmen.

> Sie fragen nicht einmal, ob ich mit der Art der Rezitation einverstanden bin, und so erleben wir denn, daß da oben Verse aufgesagt werden, die niemals für den Vortrag geschrieben sind, also nicht für das Ohr, sondern für das Auge – und das ist ein himmelweiter Unterschied. Davon wissen die meisten Schauspieler nichts. Sie sagen munter auf, was ihnen grade, beim Lesen, gefallen hat – und dann wundern sie sich, wenn kein Mensch lacht, und wenn das nicht gefällt. Und der Autor ist der Dumme. […] O Zuhörer. Wahrlich, ich sage dir: wenn du ein Gedicht von mir in einem Cabaret hörst, ein Chanson oder sonst etwas: meist kann ich nichts dafür[35].

Hier klingt nochmal die wesentliche Differenzierung an, die Tucholskys Schaffen bestimmt: Er unterscheidet jene Verse, die für die Rezitation bestimmt sind bzw. vertont werden sollen, von denen, die nur für die Lektüre gedacht sind. Sein Motto lautet «Eine Sage ist keine Schreibe»[36]. Daraus ergibt sich eine intensive Auseinandersetzung mit all jenen Strategien, die ihm helfen durch das Ohr bzw. das Gehör das Bewusstsein seines Publikums gezielt zu erreichen. Ausgehend von der Tatsache, dass die Menschen kaum imstande

rett, Belser Verlag, Stuttgart 1976; Klaus Budzinski, *Das Kabarett*, ECON, Düsseldorf 1985; Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1996.

33 Rolf Hosfeld, *Tucholsky. Ein deutsches Leben*, Siedler Verlag, München 2012, S. 103.

34 Vgl. Bemmann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 49-52, 115-116; Walther Fähnders, *Tucholskys Lyrik – Ästhetisches Programm und politische Rhetorik*, in *Tucholsky und die Sprache*, hrsg. v. Friedhelm Greis – Ian King im Auftrag der Kurt Tucholsky-Gesellschaft, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2012, S. 61-80: 62-64.

35 Kurt Tucholsky, *Theobald Tiger spricht*, in «Die Weltbühne», 19, 12. Mai 1931, S. 708.

36 Vgl. Kurt Tucholsky, *Otto Reutter*, in «Die Weltbühne», 7, 16. Februar 1932, S. 254.

sind sich gegenseitig zuzuhören[37], stellt er verschiedene Hypothesen für eine effiziente Kommunikation (durchs Ohr) auf, die sich sowohl an den Redner als auch an den Autor und Liedermacher richten. Das Fazit ist folgendes:

> Hauptsätze, Hauptsätze. Hauptsätze. Klare Disposition im Kopf – möglichst wenig auf dem Papier. Tatsachen, oder Appell an das Gefühl. Schleuder oder Harfe. Ein Redner sei kein Lexikon. Das haben die Leute zu Hause. Der Ton der einzelnen Sprechstimme ermüdet; sprich nie länger als vierzig Minuten. Suche keine Effekte zu erzielen, die nicht in deinem Wesen liegen. Ein Podium ist eine unbarmherzige Sache – da steht der Mensch nackter als im Sonnenbad. Merk Otto Brahms Spruch: Wat jestrichen is, kann nicht durchfalln[38].

Eine eindeutige Einteilung seiner Werke in diesem Sinne ist jedoch gerade deshalb, weil sie häufig umgearbeitet und in einer neuen Fassung aufgeführt werden, problematisch. Gedichte, die Tucholsky an «Die Weltbühne» oder an andere Zeitungen und Zeitschriften liefert, also solche zum Lesen, verwandeln sich oft ohne sein Einverständnis in Lieder, die im Cabaret aufgeführt werden. Gelegentlich widmet er selbst seinen Lieblingsinterpreten *Chansons*, die zum Teil auch ohne Musikbegleitung erscheinen. Die Notenpartituren für Käthe Erlholz, Gussy Holl, Paul Graetz, Rosa Valetti, Trude Hesterberg, Claire Waldoff und Kate Kühl stammen zum Teil von ihm und zum Teil von anderen Komponisten (u.a. von Rudolf Nelson, Friedrich Hollaender, Hans Bund, Claus Clauberg und Hanns Eisler)[39]. Erfolgreich ist Tucholsky darüber hinaus mit Gedichten, die, mehr als für den Gesang, für die Rezitation gedacht sind, so zum Beispiel *Drei Minuten Gehör*, das am 29. Juli 1922 in der «Republikanischen Presse» erscheint und am folgenden Tag als Prolog der massiven Antikriegsdemonstrationen 'Nie-wieder-Krieg!' im ganzen Reich vorgetragen wird.

37 Vgl. Peter Panter, *Die Herren Zuhörer*, in «Vossische Zeitung», 21. August 1930. Das fiktive Zitat am Anfang des Artikels fasst dessen Botschaft zusammen: «Da möchte man weit kommen, wenn man möchte zuhören, was der andere sagt». Vgl. auch «Yousana-wo-bi-räbidäbi-dé?», ein Text über Fremdsprachen, in dem Tucholsky dasselbe Zitat benützt und nochmal unterstreicht: «Denn wie sprechen Menschen mit Menschen –? Aneinander vorbei»; Peter Panter in «Vossische Zeitung», 25. November 1928.

38 Peter Panter, *Ratschläge für einen schlechten Redner*, in «Vossische Zeitung», 16. November 1930.

39 Vgl. Bemmann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 177-196 (Chanson- und Notenteil); *Das Kurt-Tucholsky Chanson-Buch. Texte und Noten*, hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky – Hans Georg Heepe, Rowohlt, Reinbek b.H. 1983.

2.1 *Lieder und Musik ohne Ton?*

Seine Faszination für die Tonkunst erwächst primär aus ihrem emotionalen Potential, d.h. aus der Ausschöpfung der Möglichkeit durch bestimmte Laute gewisse Gefühle bzw. Erlebnisse oder Wahrnehmungen aus der Vergangenheit wieder in greifbare Nähe zu rücken. Eine klare Trennung zwischen Lesetexten und solchen, die allein für Gesang und Rezitation geeignet sind, hat sich wohl gerade aus diesem Grund – und entgegen seiner Bemühungen – nur vereinzelt durchgesetzt zu haben: Auch wenn er scheinbar verschiedene Sprachen benützt, um mit seinem Publikum zu kommunizieren, so weisen die Mehrzahl seiner Werke eine raffinierte Kombination narrativer *und* klanglicher Elemente auf.

Sein Festhalten an einer Tradition, die davon ausgeht, dass Literatur und Musik gleichermaßen auditive (oder auditorische) Künste sind[40], erschließt sich unter anderem aus der Tatsache, dass das lyrische Ich in zahlreichen Gedichten als Sänger auftritt, jedoch nicht als Musiker im klassischen Sinne, sondern als Dichter, «der, zu seiner Kithara, Harfe oder Laute greifend, seine Dichtung singend hervorbringt und auch vorträgt»[41]. Einige Beispiele können diese Vorliebe belegen[42]:

An Peter Panter (1. und 4. Strophe)
Peter Panter, Mitarbeiter!

40 «Ursprung und Wirkung des Literarischen liegt im Auditiven: Erzählung heißt, dass da eine Stimme ist, die erzählt. Apollo war Gott der Musik und Poesie, während Homer, als blinder Sänger, den Punkt des Übergangs von oraler zu schriftlicher Tradition bildet, wobei die auditiven und visuellen Dimensionen dieser unterschiedlichen Traditionstechniken gleichwohl form-, wirkungs- und mediengeschichtlich untrennbar im Literarischen erhalten bleiben. […] Literatur ist, entgegen seines aus dem Buchstäblichen herstammenden Begriffes nicht auf den Buchstaben zu reduzieren, sondern lebt als sprachliches Kunstwerk von den musikalischen Qualitäten Stimme, Klang, Rhythmus, Melodie und das nicht nur in übertragener Bedeutung»; Pascal Nicklas, *Einleitung – Modellbildung und Methoden des Künstevergleichs: Literatur und Musik*, in *Literatur und Musik im Künstevergleich*, hrsg. v. Pascal Nicklas, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 1-16: 1-2.

41 «Das Wort *Sänger* wird in zwei verschiedenen Zusammenhängen verwendet: Sänger als Musiker, der singt, wie der Geiger, der Musiker, der Geige spielt; und 'Sänger' als Dichter, lyrischer oder epischer Dichter, der, zu seiner Kithara, Harfe oder Laute greifend, seine Dichtung singend hervorbringt und auch vorträgt. Die Rhapsoden, die Minnesänger, Homer, Petrarca, Shakespeares Narrengestalten, Ossian, Goethes Harfner in *Wilhelm Meister* sind 'Sänger' in diesem zweiten Sinn»; Thrasybulos G. Georgiades, *Goethes* Freudvoll und leidvoll *in den Vertonungen von Beethoven und Schubert*, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. v. Steven Paul Scher, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984, S. 244-257: 244.

42 Weitere Beispiele werden in meinem bereits zitierten Artikel angeführt: *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte seconda)*, a.a.O., S. 123-124.

Steig doch auf die hohe Leiter!
Singe doch von aktuellen
Zeitgenossenzwischenfällen!
[…]
Sieh mich an! Fast jede Woche
pfeif ich auf dem Flötenloche:
Reichstag, Wahlrecht, Osten, Westen,
Presse, Orden, Schweinemästen –![43]

Der erste Mai (1. Strophe)
Ich falle lyrisch in die Saiten,
klim plum – es sprießt im Blumentopf.
Der Lenz rumort in diesen Zeiten
auch in dem ernsten Denkerkopf.
Ists recht, wenn ich ein Liedlein quarre?
So komm, du Trösterin, herbei,
du buntbewimpelte Gitarre –
am ersten Mai![44]

Komplementär zum Begriff des Sängers wird der des Liedes verwendet, oftmals ohne jegliche reale Verbindung zu einer Melodie. Darüber hinaus überarbeitet Tucholsky häufig Gedichte, die ihrer Rezeptionsgeschichte nach besonders als Lieder bekannt geworden sind. Es folgt daraus, dass das Lied für ihn in erster Linie eher gewisse inhaltliche als formale Merkmale voraussetzt, die bereits die Verfasser der ersten deutschen politischen Lieder (geschrieben zwischen 1830 und 1848) als wesentlich erachteten[45]. Es handelt sich hierbei um eine Sammeldefinition, die im erweiterten Sinne für «politisch engagierte Lyrik» eingesetzt wird[46].

43 Theobald Tiger, *An Peter Panter*, in «Die Weltbühne», 28 (11. Juli 1918), S. 42.

44 Kurt Tucholsky, *Der erste Mai*, in ders., *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 189-190. Vgl. Kaspar Hauser in *Preußische Presse*: «Und ehe wir wieder mit bunten Aurikeln / die Harfe umschlingen / und leise singen –»; «Die Weltbühne», 24 (5. Juni 1919), S. 647, 1. Strophe, V. 3-5. Ebenso wie Kurt Tucholsky in *Nieder, bzw. Hoch die Frauen*: «Heute wollen wir ein Liedlein singen, / denn es muß einmal gesungen sein», in ders., *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 159-160: 159, 1. Strophe, V. 1-2.

45 Helga Bemann hebt in ihrer Studie hervor: «Die Tucholsky-Lieder der letzten Jahre lassen sich im Hinblick auf Thema, Form und künstlerischen Gebrauchswert den gleichen Gruppen zuordnen, die im wesentlichen seit 1912 für sein Schaffen bestimmend sind: Politische Spottlieder im Parodieverfahren, Zeitsatiren im Liedstil, Lieder im Bänkel- und Hofsängerstil, Lieder für Aufführungen, Vortragschansons für bestimmte Interpreten»; Bemmann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 152.

46 Vgl. Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *Unpolitische Lieder*, Hoffmann & Campe, Hamburg 1840; ders., *Deutsche Lieder aus der Schweiz*, Verlag des literarischen Comptoirs, Zürich-Winterthur 1843; Karl Heinrich Schnauffer, *Neue Lieder für das*

2.1.1 *Ein Liedstil*

Der radikaldemokratische Revolutionär Friedrich Hecker sah in diesem neuen Genre «ein ideales Medium der politischen Aufklärung der breiten Bevölkerung», welches durch das «emotionale Potential der musikalischen Seite» und durch «die Praxis der steten Wiederholung» ihre Wirkung erzielen sollte[47]. Dazu kommt ein weiterer Vorteil, der sowohl damals als auch in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre starke Berücksichtigung fand: Lieder oder jene, die als solche ausgegeben wurden, waren normalerweise einer weniger strengen Zensurkontrolle unterworfen als Gedichte und boten außerdem bessere Verbreitungsmöglichkeiten[48]. Die Strategie, ernste (politische) Themen in einer leichten, amüsanten und unangreifbaren Form zu verpacken stellte dabei teilweise ebenso eine Notwendigkeit dar um «der Zensur weniger Angriffsfläche zu bieten»[49].

Doch wie konnten sich die Gedichte populärer Schriftsteller wie Heinrich Hoffmann von Fallersleben oder Ferdinand Freiligrath, den Tucholsky mit Brecht vergleicht[50], oder Jahrzehnte später jene von Walter Mehring oder Klabund[51], in weitverbreitete Lieder verwandeln? Primär durch eine Praxis, die bereits in der Vormärz-Zeit beliebt war, und auf der Aneignung fremder, bereits bekannter Melodien beruht. Diese einst völlig natürlichen Verbindungen lösen sich allerdings häufig im Laufe der Zeit wieder auf, sodass sich das Lied für die Nachwelt wieder in einen reinen Text zurückverwandelt oder neue Klangverbindungen eingeht.

So imitierte Tucholsky, als er 1919 das Gedicht *Schwarzrotgold* in der satirischen Zeitschrift «Ulk» veröffentlichte[52], explizit das Revolutionslied *Schwarz-Rot-Gold* von Ferdinand Freiligrath (1848), der in der letzten Strophe seine Leserschaft, mit großem Erfolg, dazu aufforderte, seinen Text zu vertonen («Und der das Lied für euch erfand /

Teutsche Volk, Vorwort v. Friedrich Hecker, F. Hollinger, Rheinfelden 1848.

47 Eckhard John, *Die Formierung des «politischen Liedes» zwischen 1830 und 1848*, in *Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture*, in «Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik», hrsg. v. Knut Holsträter – Tobias Widmaier, Waxmann Verlag, Münster 2020, S. 55-78: 61. Bezüglich der Wichtigkeit der Wiederholung durch den Refrain bzw. Kehrreim bei Tucholsky vgl. Antonello, *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte seconda)*, a.a.O., S. 201-203.

48 Vgl. John, *Die Formierung des «politischen Liedes» zwischen 1830 und 1848*, a.a.O., S. 74.

49 *Ebd.*, S. 70.

50 Vgl. Peter Panter, *Bert Brechts Hauspostille*, in «Die Weltbühne», 9 (28. Februar 1928, S. 334.

51 Bezüglich der Gedichtsammlung *Die Harfenjule* von Klabund heißt es: «Die meisten [Gedichte] freilich sind Notentexte; sie pfeifen, schreien und orgeln nach Musik»; Peter Panter, *Harfenjulius Klabund*, in «Die Weltbühne», 28, 12. Juli 1927, S. 73.

52 Theobald Tiger in «Ulk», 17, 25. April 1919, S. 58.

in einer dieser Nächte / der wollte, daß ein Musikant / es bald in Noten brächte![53]»). Es kam im selben Jahr zu sechs Vertonungen; jene von Robert Schumann setzte sich am meisten durch.

Schwarz – Roth – Gold (Ferdinand von Freiligrath, 1848) (1. Strophe)	Schwarzrotgold (Theobald Tiger, 1919) (1. Strophe)
In Kümmerniß und Dunkelheit, Da mußten wir sie bergen! Nun haben wir sie doch befreit, Befreit aus ihren Särgen! Ei, wie das blitzt und rauscht und rollt! Hurrah, du Schwarz, du Roth, du Gold! Pulver ist schwarz, Blut ist roth, Golden flackert die Flamme!	Das war damals, als Freiligrath sang in die deutschen Ohren: Was auch ein König für euch tat, Toren bliebt ihr, Toren! Sitzt so getreu in der Obrigkeit Hut, artig, ein Kind bei der Amme – Schwarz ist der Stahl, rot ist das Blut. Golden flackert die Flamme!

Tab. 1

Ein anderes Beispiel, in dem sich Tucholsky eines bereits bekannten und von zahlreichen Komponisten vertonten Liedes bedient, ist seine Fassung von *Guter Mond, du gehst so stille*, die am 18. April 1920 als Parodie unter dem Titel *An den deutschen Mond* in der «Berliner Volkszeitung» veröffentlicht wurde. Es handelt sich dabei um eine der zahlreichen Editionen desselben Werkes, die zwischen 1808 und 1920 vom Liebeslied zum Kinderlied über die Moritat reichen[54].

In beiden Fällen zieht es Tucholsky vor, sich an eine musikalische Tradition zu knüpfen, die wohl der Mehrzahl seiner LeserInnen geläufig war[55]. Was er anstrebt ist, sozusagen, eine Art emotionaler Transfer von einer Epoche zur nächsten, von einem Text zum anderen. Die

53 John, *Die Formierung des «politischen Liedes» zwischen 1830 und 1848*, a.a.O., S. 74. Für eine äußerst detaillierte Geschichte des Liedes (einzelne Editionen und Vertonungen) verweist man auf den dementsprechenden Beitrag auf der Webseite des Historisch-Kritischen Liederlexikons, hrsg. v. Eckhard John und Tobias Widmaier; <https://www.liederlexikon.de/lieder/in_kuemmernis_und_dunkelheit> (letzter Zugang: 25. Januar 2024).

54 Vgl. <https://www.liederlexikon.de/lieder/guter_mond_du_gehst_so_stille> (letzter Zugang: 25. Januar 2024).

55 Anders verhält es sich mit dem Text *Altes Lied 1794*, das als *Lied aus der Ferne* von Johann Matthison seit dem 18. Jahrhundert bekannt war und sich vor allem mit der musikalischen Begleitung von Franz Schubert durchsetzte. Tucholsky verwandelt es 1932 in eine Parodie auf Hitler und Goebbels, für die er selbst eine neue Musikbegleitung schafft. Vgl. Theobald Tiger, *Altes Lied 1794*, in «Die Weltbühne», 18, 3. Mai 1932, S. 680; Bemmann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 152-153, 196.

Musik erfüllt dabei eine wichtige Rolle, auch wenn sie nur für jene hörbar ist, welche das Gedicht als Lied bereits kennen.

2.1.2 *Musikbeschreibungen oder Verbal Music*

Es gibt noch eine andere Art von Musik ohne Ton, von der man in Tucholskys Werken erhebliche Spuren findet. Steven Paul Scher definiert sie als *Verbal Music*, d.h. als literarische Beschreibungen, die dem lesenden Publikum ein akustisches Erlebnis bescheren sollen[56]. So zum Beispiel im Essay *Ouvertüre*, in dem der Autor mit großer Begeisterung ein nicht näher identifizierbares Musikstück[57] so mitreißend wie möglich nacherzählt:

> Das Haus hatte sich verdunkelt. Lautlose Stille; bis in die entferntesten Winkel hörte man das Anschlagen des Kapellmeisterstabes. Nun setzten die Geigen ein – vierstimmig schleuderten sie übermütig die lustige Anfangsfanfare in den Saal. Lang hielten sie sie aus; dann kam das Fagott und streifte schelmisch undeutlich, als wüßte es nicht, wie man ihn tanzen könnte, den Walzer. Ein Kranz von Tönen löste ihn ab: alle aber hatten die süße Heiterkeit und die große Kraft. Die Hörer saßen unruhig auf ihren Sitzen […][58].

Auch in *Rheinsberg* (1912) übt sich Tucholsky in der lebhaften Evokation einer musikalischen Aufführung, der Wolfgang und Claire durch Zufall und als ungeladene Zuhörer beiwohnen. Dieses Ereignis markiert einen narrativen Höhepunkt, in dem die heitere Verliebtheit des Paares ihren Widerhall in der fröhlichen Musik findet.

> In der Höhe glänzten helle Fenster einer Villa. Töne?… Da oben gab es Musik. […] War es ein Ball? – Ein Walzer kam. – Die Geigen – es musste eine stark besetzte Kapelle sein – zog süß dahin, sie sangen das Thema, ein einfaches, liebliches, in langen Bogenstrichen. Verstummten. Aber nun

56 Ergiebig ist auch die Analyse, auf die man hier nicht näher eingehen kann, der sogenannten Wortmusik («[…] exclusively an attempt at literary imitation of sound», Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, Yale University Press, New Haven-London 1968, S. 8), die Tucholsky besonders zur Herausarbeitung gewisser Themen (z.B. Krieg oder das Fremde und Andersartige) verwendet.

57 «Die Identifikation dieser Ouvertüre scheint auf dem ersten Blick einfach, denn die Eingangsworte des Librettos werden ebenso genannt wie zwei der Protagonisten und der Ort der Handlung […]. Jedoch konnte allen bisherigen Prüfungen zum Trotz keine Oper ausgemacht werden, auf die die hier genannten Angaben zutreffen. Der Leser muss offenbar doch auf eine Bezugs-Vorlage verzichten, die Klang-Assoziationen bleiben allein seiner Fantasie überlassen», Christoph Vratz, *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 270.

58 Kurt Tucholsky, *Ouvertüre*, in «Die Schaubühne», 4, 23. Januar 1913, S. 120.

nahmen es alle Instrumente auf, forte, und es war, wie wenn zarte Heimlichkeiten ans Licht gezogen würden. Mit Wehmut dachte man an die Pianopassagen. Aber auch so machte es einen schweben, und der Rhythmus, dieser wiegende, schleifende Rhythmus zuckte und warb. Sie standen unruhig, hatten sich bei den Händen gefasst, reckten sich… Und da brach die Lustigkeit prasselnd durch: in tausend kleinen Achteln, die klirrten, wie wenn glitzernde Glasstückchen auf Metall fielen, brach sie durch, die Geigen jubelten und kicherten, die Bässe rummelten fett und amüsiert in der Tiefe, und auch der Zinkenist machte kein Hehl daraus, dass ihn das Ganze aufs Höchste erfreute. Der Teil wiederholte sich, wieder kletterten die Geigen in die schwindelnde Höhe, guckten von ihrem hohen Sopran in die Welt, und schließlich lösten sich die Töne auf zierliche, spielerische Weise in nichts auf. Dröhnen nicht drei Paukenschläge? – Ein Dominantakkord erklang: ein Lauf, von der Flöte gepfiffen, machte neugierig, gespannt… Und wieder ein Lauf, die Geigen folgten, die Melodie blieb auf einem Dominantakkord stehen… Pause… Und das alte, süße Thema kehrte in den Geigen wieder, hier war Erinnerung, heimliche Freuden und alles verliebte Flüstern der Welt! – Und da packte es die zwei, und sie drehten sich langsam, schwebend, und sie tanzten auf dem struppigen Rasen, schweigend, ruhig anfangs, dann schneller und schneller… Noch einmal bliesen Fanfaren königlich und stolz, kaum wiederzuerkennen, das Thema, dann wirbelten die beiden tanzend den Abhang herunter[59].

In *Schloss Gripsholm* wendet der Autor, der zum Zeitpunkt der Publikation seines zweiten Romans (1931) auch als Liedermacher auf einen beachtlichen Bekanntheitsgrad zählen kann, eine neue Strategie an. Die musischen Einlagen, die Tucholsky explizit als solche benennt und in die Handlung einbaut, können von einem aumerksamen Leser leicht als *Chansons* desselben Schriftstellers und als populäre Volks- und Kinderlieder[60] erkannt werden. Auch in diesem Fall tragen die Musik bzw. die Liedertexte, die oftmals von den Hauptpersonen gesungen, am Klavier gespielt oder direkt am Grammophon abgespielt werden, dazu bei, die Ausgelassenheit, die entspannte Trägheit und,

59 Kurt Tucholsky, *Rheinsberg*, a.a.O., S. 53.

60 Weitere Kinderlieder tauchen in verschiedenen Gedichten auf; so lautet zum Beispiel der Refrain in *Deutsches Lied* von 1923 in Tucholsky, *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 506-507: «Kaserne! Kaserne! / Sonne, Mond und Sterne!» (jeweils Vers 9-10 der 1., 2. und 3. Strophe); in *Subkutan* von 1927 (*ebd.*, S. 654-655) heißt es «Da gibt es im Märchen einen Zwerg, / der glaubt sich mit allem längst über den Berg; / an einem unbewachten Ort / sagt das Dummchen sein Zauberwort / und tanzt dazu auf einem Bein / und steht nicht an, vor sich hin zu schrein: 'Ach, wie schön, daß niemand weiß, / daß ich Rumpelstilzchen heiß –!'» (3. Strophe); und in *Beschlagnahmefreies Gedicht* von 1932: «Ein Richter steht im Walde, / so still und stumm. / Er war republikanisch bis zuletzt, / drum haben sie ihn in den Wald versetzt, / und da steht nun der Richter, / auf seinem linken Bein, / ganz allein», *ebd.*, S. 968-969, Vers 18-24.

generell, die milde Urlaubsstimmung zu unterstreichen und – durch das Ohr – zu vervollständigen. Außerdem greift der Autor auf ein gemeinsames Kulturgut zurück, das er um seine eigenen Werke erweitert: Der Leser wird einerseits dazu ermutigt, seine Erinnerungen wachzurufen, und andrerseits sanft gezwungen, die Verbindung zur Gegenwart aufrecht zu erhalten.

1.
Ich hörte sie noch nach der Melodie von Tararabumdiä singen:
a hat das kleine Pferd
sich plötzlich umgekehrt
und hat mit seinem Stert
die Fliegen ab-ge-wehrt –[61]

2.
«Peter – spiel noch ein bisschen Klavier, bis das Essen fertig ist!» Und wir gingen ins Musikzimmer der Schlossfrau, das hatte sie uns erlaubt, und ich setzte mich an das kleine Klavier und ließ fromme Gesänge[62] ertönen. Ich spielte hauptsächlich auf den schwarzen Tasten; man kann sich daran festhalten. Ich spielte:

Manchmal denke ich an dich,
das bekommt mir aber nich…
denn am nächsten Tag bin ich so müde –

und:
Wenn die Igel in der Abendstunde
still nach ihren Mäusen gehen,
hing auch ich an deinem Munde –[63]

61 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 91. Es handelt sich um den populären Kinderreim *Das rote Pferd*.

62 *Fromme Gesänge* lautet der Titel der Gedichtsammlung, die Tucholsky 1919 veröffentlicht hatte (Felix Lehmann, Berlin-Charlottenburg) und in der schon im Titel auf die Doppelnatur der Verse hingewiesen wird. An einer anderen Stelle des Romans versucht Lydia ein Kreuzworträtsel zu lösen und tippt beim Hinweis «Orientalischer Männername» auf «Wendriner», dem fiktiven Hauptdarsteller einer Reihe von Anekdoten (*Geschichten des Herrn Wendriner*), die der eifrige Mitarbeiter zwischen 1922 und 1930 für «Die Weltbühne» schreibt.

63 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 99. Es handelt sich jeweils um den Anfang des Chanson *Sauflied, ganz allein* von 1931 (Theobald Tiger, in «Die Weltbühne», 19, 12. Mai 1931, S. 701, 1. Strophe, Vers 1-3) und um die ersten drei Verse des Chanson *Anna-Luise* von 1928 (Theobald Tiger, *Wenn die Igel in der Abendstunde*, in «Die Weltbühne», 36, 4. September 1928, S. 376).

3.

Und wir spielten ihm [dem Esel namens Joachim, Anm. d. Verf.] Grammofon vor… «Spiel mal büschen was aus Kaahmen –», sagte die Prinzessin. «Nein! Spiel mal das mit die kleinen Gnomens…!» Da war ein Musikstück, das hatte so einen kleinen, hüpfenden Marschrhythmus und die Prinzessin behauptete, dazu müsste eine Pantomime vonstatten gehen, in der kleine Zwerglein mit Laternlein über die Bühne huschten. Ich drehte die Platte mit den Gnomen an, der Apparat lief, der Esel fraß Gras, wir tranken Whisky […]. Und dann sangen wir ihm [dem Esel Joachim] alles vor, was wir wussten, und das war eine ganze Menge[64].

Am letzten Beispiel zeichnet sich die Vorliebe ab, die der Kritiker Tucholsky im Laufe der Zeit für gewisse Schallplatten entwickelt, die er gerne wieder und wieder an seinem Grammophon abspielt[65]. Er rechnet ihnen ein ebenso großes Erinnerungspotential zu, wie einer musikalischen Aufführung, bei der man persönlich anwesend ist. In den ersten Versen des Gedichts *Nola – oder Fotomontage des Lebens* (Untertitel: Electrola EG 765) hält er fest: «Die schwarzen Platten tragen die Erinnerungen / und saugen auf, was sie mit uns erlebt…»[66].

3. Schluss

Die Tatsache, dass Tucholsky von der heutigen Literaturforschung sowie von seiner Leserschaft, primär oder ausschließlich, als Schriftsteller und Essayist wahrgenommen wird, scheint auf mehreren Gründen zu beruhen. Obwohl sich das Grenzgebiet zwischen Literatur und Musik großer Beliebtheit erfreut, fällt es nach wie vor schwer interdisziplinäre Forschungsansätze zu finden[67]. Aufgrund des Mangels an fachspezi-

64 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 129-130.

65 Albrecht Dümling, *«Meine kleine Nähmaschine». Kurt Tucholskys Grammophon-Vorlieben*, in *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005. «Wir leben in einer merkwürdigen Zeitung»*, hrsg. v. Friedhelm Greis – Ian King im Auftrag der Kurt Tucholsky-Gesellschaft, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2006, S. 83-102: 83.

66 Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 50 (11. Dezember 1928), S. 887, 1. Strophe, Vers 1-2. In seiner Studie zu den Schallplattenkritiken von Tucholsky hebt Dümling bezüglich *Nola* hervor: «Das US-amerikanische Vokalquartett The Revellers, die Vorbilder der deutschen Comedian Harmonists, gehörten zu Tucholskys Lieblingsinterpreten», *ebd.*, S. 91. Dasselbe Thema wird im Essay *Akustischer Kostümball* aufgegriffen, Peter Panter in «Vossische Zeitung», 30. November 1930.

67 Vgl. u.a. Nicola Gess – Alexander Honold, *Einleitung*, in *Handbuch Literatur und Musik*, a.a.O., S. 1-14: 3: «Konzeption und Anlage des Bandes erfolgen aus primär literaturwissenschaftlicher Sichtweise und sind im Rahmen der Reihe *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* hauptsächlich auf ein an literaturwissenschaftlicher

fischen Kompetenzen rückt der musikalische Teil bei literaturwissenschaftlichen Studien notwendigerweise in den Hintergrund. Dadurch, dass die Verse Tucholskys außerdem mittlerweile fast ausschließlich in Buchform verbreitet sind, werden der Rhythmus und die Melodie verkannt, die in der damaligen Zeit – gemeinsam mit ihrer oft bissigen Kritik – ihren besonderen Reiz ausmachten.

Der Versuch, den gemeinsamen Ursprung der rein literarischen oder wahrhaft musischen Liedertradition Tucholskys und vieler seiner Zeitgenossen nachzugehen, würde meiner Meinung nach helfen, einen bedeutenden Wesenszug ihres Schaffens aufzuzeigen, das eben nicht nur auf einer schriftlichen, sondern gleichermaßen auf einer oralen Tradition beruht. Auf diese Weise könnte man versuchen, neue Kriterien zu erarbeiten, um die Metamorphose vom Gedicht zum Lied, oder ihre perfekte Symbiose, kritisch zu bewerten. Eine thematisch ausgerichtete Untersuchung, wie sie in diesem Fall vorgenommen wurde, müsste durch eine formale Analyse abgerundet werden, um gemeinsame stilistische Merkmale näher zu definieren.

Fest steht, dass Tucholskys Klanglandschaft nicht nur von einer außergewöhnlichen akustischen Aufnahmefähigkeit, sondern auch von einer umfassenden musikalischen Bildung zeugt, die sein literarisches Wirken ergänzte und bereicherte. Um Zeitkritik zu üben und gleichzeitig zu unterhalten, brauchte er schließlich entsprechende Mittel. Nur gezwungenermaßen wählte er zuletzt die ewige Stille, nach dem Motto «Sprechen – Schreiben – Schweigen»[68].

Praxis interessiertes Publikum zugeschnitten. Insofern können die Wechselbeziehungen beider Künste nicht vollständig aus gleichberechtigt komplementärer Sicht von Musik- und Literaturwissenschaft behandelt werden».

68 Vgl. letzter Eintrag Tucholskys in seinem Notizbuch (Dezember 1935), graphisch als Treppe nach oben dargestellt; Kurt Tucholsky, *Sudelbuch*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1993.

Muratori's *Della forza della fantasia umana* (1745) in the Translation by Georg Hermann Richerz (1785) – on the Comparative Italian-German Cultural History of the Late Enlightenment

Carsten Zelle
(Ruhr-Universität Bochum, em.)

The article is devoted to the treatise *Della forza della fantasia umana* by L.A. Muratori and its translation by the Göttingen university preacher G.H. Richerz. Muratori's treatise was taken up early on at the Göttingen Reform University as a contribution to a natural history of the imagination (A. v. Haller, S.C. Hollmann). Its physiological version as a «potenza materiale» ('material force') remained present in the circle of moderate materialist (M. Hißmann, C. Meiners) and experiential philosophical (J.G. Feder) positions of the Göttingen science of man. Within this constellation, Richerz's 1785 translation helped to position an empiricist concept of knowledge against Kant's supposed 'idealism'. However, its favourable reception was pushed back by the increasing influence of Kantian criticism, before a physiological concept of fantasy gained renewed appeal in the scientific-materialistic turn in psychiatry around 1850.

L'opera si concentra sul trattato *Della forza della fantasia umana* di L.A. Muratori e sulla sua traduzione a cura del predicatore universitario di Gottinga G.H. Richerz. Il trattato di Muratori fu accolto presto presso l'Università riformata di Gottinga come un contributo alla storia naturale dell'immaginazione (A. von Haller, S.C. Hollmann). La sua interpretazione fisiologica come una 'potenza materiale' rimase presente nel contesto delle posizioni moderatamente materialistiche (M. Hißmann, C. Meiners) e filosofico-empiriche (J.G. Feder) della scienza dell'uomo di Gottinga. In questa cornice, la traduzione di Richerz del 1785 contribuì a contrapporre al presunto 'idealismo' di Kant un concetto empirista di conoscenza. Tuttavia, l'accogliente ricezione fu frenata dal sempre più influente criticismo kantiano, prima che un concetto fisiologico della fantasia ritornasse a guadagnare attrattiva con la svolta naturalistico-materialista della psichiatria intorno al 1850.

KEYWORDS: *Lodovico Antonio Muratori, Georg Hermann Richerz, Johann Georg Feder, natural history of the imagination*

Carsten Zelle, *Muratoris* Della forza della fantasia umana *(1745) in der Übersetzung durch Georg Hermann Richerz (1785) – zur vergleichenden italienisch-deutschen Kulturgeschichte der Spätaufklärung*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 137-191

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.06

Open Access

Muratoris *Della forza della fantasia umana* (1745) in der Übersetzung durch Georg Hermann Richerz (1785) – zur vergleichenden italienisch-deutschen Kulturgeschichte der Spätaufklärung

Carsten Zelle
(Ruhr-Universität Bochum, em.)

In der Neuauflage seines *Kurzen Begriffs aller Wissenschaften* systematisiert und benennt Johann Georg Sulzer 1759 die Wissensfelder der zeitgenössischen Gelehrsamkeit. Im Rahmen der Philosophie werden nacheinander die Wissenschaft von den einfachen Substanzen (Monadologie, § 202), die Geisterlehre (Pneumatologia, § 203) und die Seelenlehre (Psychologie, §§ 204-210) abgehandelt. Die Psychologie als Wissenschaft von der menschlichen Seele, d.h. einem im Menschen inkorporierten Geist, besteht für Sulzer, hierin Vorgaben Christian Wolffs folgend, aus zwei Teilen, und zwar aus der «empirische[n]

Eine Kurzfassung nachstehender Ausführungen erschien u.d.T. *Richerz' Übersetzung von Muratoris «Della forza della fantasia umana» im Kontext der deutschsprachigen Spätaufklärung*, in *Muratori – Ästhetik – Musik. Resonanzen in der deutschsprachigen Aufklärung*, hrsg. v. Esma Cerkovnik, «Das achtzehnte Jahrhundert», 47 (2023), 2, S. 181-194. Ich danke Frau Dr. Cerkovnik (Zürich) für den Anstoß, mich mit Richerz' Muratori-Übersetzung auseinanderzusetzen, und Herrn Prof. Pirro (Mailand) dafür, die Forschungsergebnisse hier integral präsentieren zu dürfen. – Muratoris *fantasia*-Traktat und dessen Übersetzungen werden mit folgenden Siglen im laufenden Text in ( ) nachgewiesen:

M = Ludovico Antonio Muratori, *Della forza della fantasia umano. Trattato*, Pasquali, Venezia 1745. Zit.: Sigle Kap., Seite. Benutzt wurde das Digitalisat des von Arthur Schopenhauer annotierten Exemplars der Frankfurter Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (Schopenhauer Nachlaß, Sign.: Schop. 566) <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/schopenhauer/urn/urn:nbn:de:hebis:30:2-262600> (letzter Zugang: 17. Februar 2024).

MR = Ludwig Anton Muratori, *Über die Einbildungskraft des Menschen*. Mit vielen Zusätzen hrsg. v. Georg Hermann Richerz, Universitätsprediger in Göttingen, 2 Tle., Weygand, Leipzig 1785. Zit.: Sigle Band, Seite.

MR^{A} = Richerz' Anmerkungen, MR^{Z} = Richerz' Zusätze, MR^{Z-A} = Richerz' Anmerkungen in seinen Zusätzen.

MF = Ludovico Antonio Muratori, *Über die Kraft der menschlichen Phantasie*. Vorbemerkung und Übersetzung aus der italienischen Sprache von Francesco Fischer, Herchen + Herchen, Frankfurt a.M. 2003. Zit.: Sigle Kap., Seite. Die Übersetzung ist dem Bochumer Philosophen Günter Gawlick (1930-2022) «dankbar gewidmet», S. [2].

und beobachtende[n] Psychologie» (Psychologia empirica) und der «erklärende[n] Psychologie» (Psychologia rationalis). Erstere verfährt empirisch, also methodisch wie die Physik mit körperlichen Dingen, d.h. sie «enthält eine deutliche und genaue Beschreibung alles dessen, was uns von der Seele durch die Erfahrung bekannt ist». Sie lernt die menschliche Seele «durch Erfahrungen und Versuche» kennen. Trotz der Beobachtungen Descartes' und der Systematisierungen Wolffs sei die empirische Psychologie «noch großer Erweiterungen fähig», weshalb Sulzer eine Reihe von Desideraten markiert, die er den «Liebhabern der Weltweisheit» besonders zu erforschen aufgibt[1]. Es sind diese Forschungslücken, die das Fenster für die Rezeption von Muratoris *fantasia*-Schrift in der norddeutsch-protestantischen Aufklärung öffnen. Insbesondere drängt Sulzer auf die Erforschung der «dunkeln Gegenden der Seele (wenn man so reden kann)», d.h. der Erkenntnisformen unterhalb der Schwelle des Distinkten. Dafür sei es nützlich, «außerordentliche psychologische Fälle» zu beschreiben, um davon ausgehend psychische Phänomene wie Ahnungen, Träume oder Fehlleistungen und psychische Pathologien wie Geistesverwirrung oder Tollheit aufzuklären. Überall verdiene dabei die «Harmonie zwischen dem Zustand des Leibes und der Seele», d.h. das Leib/Seele-Problem, «die größte Aufmerksamkeit»[2].

1 J.[ohann] G.[eorg] Sulzer, *Kurzer Begriff aller Wißenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit* [zuerst 1745], zweite ganz veränderte und sehr vermehrte Aufl., Langenheim, Leipzig 1759, §§ 202-210, S. 155-163: 157 (§ 204). In der ersten Auflage (Langenheim, Leipzig 1745) hieß es nur knapp, daß man zwar die Psychologie «bey unsern Zeiten sehr hoch gebracht» habe, doch könne die Lehre von den Affekten, ihrer Verwandtschaft, Erregung und Unterdrückung «noch weit höher getrieben werden» (§ 59, S. 45).

2 Sulzer, *Kurzer Begriff*, a.a.O., § 206, S. 158 f., und § 207, S. 159 f. Zu Sulzers philosophischem Ort im Spannungsfeld von Rationalismus und Empirismus vgl. *Johann Georg Sulzer (1720-1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*, hrsg. v. Frank Grunert – Gideon Stiening, Akademie Verlag, Berlin 2011. Vgl. Elisabeth Décultot – Alessandro Nannini, *Einleitung. Sulzers «Physik der Seele»*, in Johann Georg Sulzer, *Schriften zu Psychologie und Ästhetik*, hrsg. v. Elisabeth Décultot – Alessandro Nannini, Schwabe, Basel 2023 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 2), S. XI-XXXVI. Betont wird, daß Sulzer schon im § 59 der Erstauflage «eine gewissen Vorliebe für die induktive Methode der *psychologia empirica* gegenüber der deduktiv orientierten *psychologia rationalis* erkennen» gelassen habe und dieser «empirischen Orientierung im Umgang mit psychologischen Fragestellungen bis in seine letzten Publikationen treu geblieben ist» (*ebd.*, S. XII).

1. Muratoris Naturgeschichte der Phantasie

Die poetologische Bedeutung der Einbildungskraft hatte Muratori früh in dem Werk *Della perfetta poesia italiana* (1706) herausgestellt. Das Werk ist, obwohl unübersetzt geblieben, Bezugspunkt der poetologischen Debatte der Frühaufklärung und wird auch später gerne aufgegriffen[3]. Die darin konzipierte Topographie der Bild- bzw. Ideenproduktion präjudiziert und erklärt die Taxonomie der den Kräften von *intendimento* und *fantasia* gewidmeten Spätwerken von 1745[4]. Muratoris *fantasia*-Schrift wurde in Italien vielmals wiederaufgelegt, erfuhr jedoch neben derjenigen Richerz' (und einer aktuellen deutschen Neuübersetzung) nur noch zwei weitere Übersetzungen ins Spanische[5]. Französische oder englische Übersetzungen gab es offenbar nicht. Daß das italienischsprachige Werk eines katholischen Aufklärers so spät, dazu an einem der zentralen Orte der norddeutsch-protestantischen Aufklärung ausgerechnet von einem gelehrten protestantischen Pfarrer übersetzt und mit hypertrophen Zusätzen eigener Abhandlungen ergänzt wurde, die

3 Vgl. zuletzt Wolfgang Proß, *«Bilder von Dingen, die den Augen entzogen sind». Muratoris Bestimmung der fantasia und ihre Wirkung im deutschen Sprachraum*, in *Muratori – Ästhetik – Musik. Resonanzen in der deutschsprachigen Aufklärung*, hrsg. v. Esma Cerkovnik, «Das achtzehnte Jahrhundert», 47 (2023), 2, S. 127-143. Proß' Bezugspunkt sind die Ausführungen von 1706. Zur Rezeption der *fantasia*-Schrift hingegen und ihrer Übersetzung durch Richerz siehe Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Niemeyer, Tübingen 1998, Kap. 1.5: *Muratoris moderater Malebranchismus: Das Konzept der 'materiellen Phantasie'*, S. 139-147; dies., *Muratori und Richerz. Umdeutungen in der kommentierten Übertragung von Muratoris «Della forza della fantasia umana»*, in *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert / Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del 1700*, hrsg. v. Giorgio Cusatelli – Maria Lieber – Heinz Thoma – Eduardo Tortarolo, Niemeyer, Tübingen 1999, S. 90-110; Lucas Marco Gisi, *Skepsis und Phantasie. Ludovico Antonio Muratoris Konzeption der Einbildungskraft als Beitrag zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, in «Scientia Poetica», 7 (2003), S. 83-110; Giulia Cantarutti – Silvia Ruzzenenti, *Muratoris «Della forza della fantasia umana» in Göttingen. Übersetzung und Kulturtransfer*, in *Deutsch-italienischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert. Konstellationen, Medien, Kontexte*, hrsg. v. Chiara Conterno – Astrid Dröse, Bononia University Press, Bologna 2020, S. 49-80. Die Abhandlung basiert auf dem Aufsatz von Giulia Cantarutti, *Un Muratori a sorpresa*, in «Muratoriana Online» (2018), S. 31-62.

4 Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia Italiana* […], Bd. 1, Soliani, Modena 1706, Buch 1, Kap. 14, S. 154. Siehe Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 93 f.

5 Ludovico Antonio Muratori, *Fuerza de la humana fantasia*, übers. v. Vincente Maria de Tercilla, Martin, Madrid 1777; ders., *Fuerza de la humana fantasia*, übers. v. Francisco Martínez, Antonio Espinosa, Bogotà 1793. Für die Aussage von Fernando Vidal, *Les sciences de l'âme. XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Champion, Paris 2006, S. 138, man habe Muratoris *fantasia*-Schrift «souvent traduit», gibt es keinen Anhaltspunkt. Nach Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 83, Anm. 2, erfuhr die *fantasia*-Schrift bis 1831 in Italien 22 Auflagen.

den zwischenzeitlich erreichten Forschungsstand empirischer Psychologie kompilieren – dazu bedurfte es einer spezifischen Konstellation.

1.1 *Phantasie als Materiale Potenza*

Muratoris *Della forza della fantasia umana*, deren Thematik unmittelbar an diejenige der im gleichen Jahr gegen den Skeptizismus gerichtete Apologie *Delle forze dell'intendimento umano* anknüpft[6], wurde sofort als Beitrag zu einer beschreibenden, auf Erfahrungen beruhenden Wissenschaft, wie Sulzer sie fordern sollte, aufgefaßt. Muratori lieferte schon 1745 einen entscheidenden Beitrag zu jenen Desideraten, die Sulzer für den deutschsprachigen Raum erst 1759 umreißen sollte. Entsprechend wird der italienische Traktat in den «Göttingischen Zeitungen von gelehrten Sachen» noch in seinem Erscheinungsjahr (unter Anspielung auf die außerordentliche Produktivität und das fortgeschrittene Alter seines Autors) begrüßt: «Der unermüdete Verfasser ist der erste, der so zu sagen eine natürliche Historie der Einbildung geschrieben hat». Weder werde die Phantasie darin ausschließlich medizinisch betrachtet, noch bloß philosophiehistorisch nach Maßgabe der «Meinungen alter und neuer Verfasser» abgehandelt, vielmehr biete das Werk eine Naturgeschichte, d.h. eine induktiv vorgehende Beschreibung der empirischen Wirklichkeit der Einbildungskraft in ihrer ganzen Spannweite: «Von dem Size und Würkungen derselben [d.i. Einbildung]; von dem Gedächtnüß; den Träumen derer die im Schlafe verschiedene Dinge verrichten; der Thorheit; der Verwirrung der Sinnen; der Entzükung; den Gesichtern; den Krankheiten der Einbildungskraft; ihrer Würkung auf die Leibesfrucht; den Mitteln dieselbe [d.i. Einbildungskraft] in Ordnung zu halten». Die kurze, aber prägnante Anzeige schließt der anonyme Rezensent mit der Bemerkung: «Alle diese Dinge sind auf eine neue Art von dem vortrefflichen Verfasser abgefaßt […]»[7].

6 Die gegen Skeptizismus und Pyrrhonismus, namentlich gegen Huets posthum publizierten *Traité philosophique de la Foiblesse de l'Esprit Humain* (1723), zielende Stoßrichtung von Muratoris Traktat *Delle forze dell'intendimento umano, o sia il pirronismo confutato* (Pasquali, Venezia 1745), der keine Übersetzung ins Deutsche erfuhr, stellt Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 87-92, heraus.

7 «Göttingische Zeitungen von gelehrten Sachen» (1745), 74. Stück, 16. Sept., S. 618. Im Blick auf die von Albrecht von Haller konsequent geführten Jahreslisten seiner «GGA»-Rezensionen kann die Vermutung, er sei der Rezensent gewesen, ausgeschlossen werden, obwohl er nachweislich die Erstauflage der *fantasia*-Schrift in seiner Bibliothek besaß. Martin Stuber (Bern) danke ich herzlich für detaillierte Auskunft (elektronisch, 09. Oktober 2023). Weitere Anzeigen erschienen in «Wöchentliche Nachrichten von Gelehrten Sachen», 8 (Regensburg 1745), 37. Stück, Sept., S. 231 f. («sowohl dem Innhalt als auch der Sprache nach, etwas ganz neues»),

Was mit dieser 'neuen Art' der Befassung gemeint ist, bleibt offen – gezielt wird offenbar auf die physiologische Auffassung der Phantasie als einer «Materiale Potenza» (M Ai Lettori, S. VII)[8] und die auf Beobachtungen zurückgehenden Beschreibungen, mit denen Muratori die vielfältigen Wirkungen einer vollständig naturalisierten Phantasie versammelt. Die Phantasie ist eine körperliche Impulsivkraft, die Empfindungen der Außenwelt und Erinnerungen daran, d.h. materielle Ideen, sowie intellektuelle Ideen körperstofflich 'notiert'. Eine genuin schöpferische Dimension kommt der als passiv begriffenen körperlichen Impulskraft der Phantasie bei Muratori nicht zu. Seine Ansichten partizipieren am «metaphysischen Seiltanz»[9] des Cartesianismus auf der Trennlinie zwischen Körper und Geist, insofern er die eingeschriebenen «Immagini», die er in immer neuen Metaphern («Idea», «carattere», «Specie», «Impressione», «Traccie», «Vestigo», «notizia», M II, S. 10, 16 und 17) umschreibt, einerseits als Hirngeschehnisse, andererseits als mentale Darstellungen auffaßt. Die Metapher der 'Spur' ist, wie die Beschreibung des gesamten physiologischen Vorgangs der Einschreibung, bei Malebranche («les traces & les vestiges du cerveau»[10]), Muratori und Albrecht von Haller gleich. Die Speicherfunktion der Phantasie ist für geistige Prozesse, d.h. Erkennen, Denken, Urteilen, Begehren u.ä., unabdingbar und gereicht der Seele zum Vorteil, solange sie die Impulsivkraft der Phantasie zu steuern vermag. Die Funktion schlägt zum Nachteil aus und wird zur Gefahr, sobald die geistige Kraft der Seele, die aufgrund des von Muratori vertretenen Substanzdualismus von anderer Art als die «Potenza o Facoltá Corporea» (M II, S. 13) der Phantasie ist, die Kontrolle verliert und die Phantasie Macht über die das Begehren bestimmenden, Cartesisch gedachten Passionen der Seele gewinnt.

«Neue Zeitungen von gelehrten Sachen», 31 (Leipzig 1745), 89. Stück, Nov., S. 794 f. («Sonderlich sind in den drey letzten Capiteln einige Mittel, die Phantasie im Zaum zu halten, damit sie nicht ausschweife, angegeben»), «Neue Zeitungen von gelehrten Sachen», 33 (Leipzig 1747), 38. Stück, May, S. 339 f.

8 *Materiale Potenza* ist in Schopenhauers Exemplar unterstrichen.

9 Die Formulierung übernehme ich dem Aufsatz von Andreas Kemmerling, *Cartesische Ideen*, in «Archiv für Begriffsgeschichte», 36 (1993), S. 43-94: 83, worin den Aporien und Äquivokationen des Cartesischen Ideenbegriffs nachgegangen wird. Vgl. ders., *Vom Unverständlichen zum als selbstverständlich Vorausgesetzten. Lockes unerläuterter Ideenbegriff*, in *John Locke. Aspekte seiner theoretischen und praktischen Philosophie*, hrsg. v. Lothar Kreimendahl, «Aufklärung», 18 (2006), S. 7-20, worin die tiefgreifende Undeutlichkeit des Lockeschen Ideenbegriffs herausgearbeitet wird.

10 [Nicolas Malebranche], *De la recherche de la vérité*, seconde edition reveuë et augmentée, Bd. I, Pralard, Paris 1675, Buch II, Tl. I, Kap. 7, S. 188 u. 190, vgl. Buch II, Tl. III, Kap. 1, S. 282.

Daß die Seele ihre Herrschaft über die Phantasie verliert und zu ihrer passiven Dienerin («serva della Fantasia», M VI, S. 62 f.) wird, zu dieser Einsicht war Muratori bei dem Versuch gekommen, den Gegensatz zwischen geregelten und ungeregelten Träumen zu erklären («*De i Sogni placidi ed ordinati, e de i disordinati*», M VI, S. 50-64). Der geregelte Traum, in dem Sequenzen des Traumgeschehens handlungslogisch verbunden sind, erfordert notwendigerweise die Steuerungsaktivität der Seele. Andernfalls müßte man der Impulskraft der Phantasie selbst eine vernünftige Ordnungsfunktion zubilligen, was freilich in einen gefährlichen Schlamassel («pericoloso imbroglio») mit unheilvollen Folgen («funeste consequenze», M VI, S. 51 f.), nämlich zum Kollaps der Substanzentrennung, führen würde. Wenn aber die Seele am Traumgeschehen grundsätzlich beteiligt ist, wie erklärt sich dann das chimärische Durcheinander und der zügellose Inhalt eines unregelmäßigen Traums? Dieses Problem hatte Muratori bereits 1735 in seiner *Filosofia morale* beschäftigt, aber den Gegensatz der Traumarten («disordimenti e chimerici» vs. «sì ben filate, con reflessioni acute»[11]) nicht auflösen können und sich der vielen offengebliebenen Fragen wegen an den 'berühmten' Cartesianer Tommaso Campailla (1668-1740) gewendet, dessen Antwort, die in der *fantasia*-Schrift ausführlich zitiert wird (M VI, S. 52 f.), jedoch unbefriedigend ausfiel[12].

1.2 *Der Geist als serva della Fantasia*

Muratori löst das Problem jetzt dadurch, daß er in diesem Fall von einem Kampf zwischen geistiger Kraft und körperlicher Impulsivkraft ausgeht, bei dem letztere die Oberhand behält. Von der hier am Gegensatz zwischen regelmäßigen und unregelmäßigen Träumen herauspräparierten Dynamik, daß der Mensch ein ständig von den Kräften des Körpers und des Geistes umkämpfter «Schauplatz widerstreitender Mächte»[13] ist, war zuvor in den Grundsatzkapiteln

11 Ludovico Antonio Muratori, *La filosofia morale esposta e proposta a i giovani*, Targa, Verona 1735, S. 31. Der katholische Übersetzer der deutschen Ausgabe läßt die Nennung Campaillas am Ende des Abschnitts, der in allen italienischen Folgeauflagen unverändert bleibt, weg und ersetzt die Stelle mit der Frage: «Wer wird dieses so widersprechend scheinende Räzel [!] auflösen?», Ludovico Muratori, *Philosophie der Sitten* […], übers. v. Simon Jordan, 2 Bde., Stahel, Augsburg 1762, Bd. I, S. 83.

12 Vgl. Tommaso Campailla, *Come la mente umana* [ne' sogni], in ders., *Opuscoli filosofici*, Gramignani, Palermo 1738, S. 28-58, die von Muratori zitierten Passagen, S. 33 f. u. 44.

13 Andrea Lamberti, *Vorstellungskraft und Bewusstsein. Die italienische Traumdebatte zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert*, in *Bilddenken und Morphologie. Interdisziplinäre Studien über Form und Bilder im philosophischen und wissenschaftlichen Denken*, hrsg. v. Laura Follesa – Federico Vercellone, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, S. 9-21, zu Muratori, bes. S.

zur Phantasie nicht die Rede. Verliert die Seele ihre Vorherrschaft, wird die Phantasie letztlich zum Blasebalg lasterhaften Begehrens («il mantice della concupiscenza viziosa», M XVII, S. 219)[14] und ihre ansteckende Kraft einer epidemische Krankheit («mallatie Epidemiche di Fantasia», M X, S. 131 u. 132) vergleichbar. Der Widerstreit zwischen Phantasie und Vernunft nimmt dadurch die Verlaufsform eines 'Sündenkampfs' (*Hebr*. 12,4) des Fleisches wider den Geist (*Röm*. 7,14) an (M XIII, S. 162). Die Konkupiszenz hat geradezu ihren Sitz in der Phantasie («la *Concupiscenza* nostra ha sua sede nella Fantasia», M XVII, S. 215), wie es im Kapitel, das eigens dem Leib/Seele-Commercium gewidmet ist, heißt[15].

Die Stellung Muratoris zu Malebranche, dem «'Knotenpunkt'»[16], von dem die cartesianische Imaginationstheorie ins 18. Jahrhundert führt, bleibt ambivalent. Er hält nicht nur gegenüber Malebranches Okkasionalismus Distanz, sondern er lehnt vor allem dessen Ansicht einer *vision en dieu*, wonach wir alles in Gott sehen, als «Totgeburt» ab (MF II, S. 25; vgl. M II, S. 15: «opinione, che appena nata è morta in fascie»). Andererseits empfiehlt er ausdrücklich die Lektüre von dessen

12-14: 13. Auf Probleme, die mit der Herleitung dieses 'Widerstreits' verbunden sind, geht Lamberti nicht weiter ein. Bei Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., der im Blick auf Muratori daran interessiert ist, gegenüber Huet die Stärke des Geistes und gegenüber Malbranche die Qualifikation von Sinnen und Phantasie für die Erkenntnis zu akzentuieren, wird die an den unregelmäßigen Träumen entfaltete Dynamik konsequent ausgeblendet. Demgegenüber stellt Dürbeck, *Muratori und Richerz*, a.a.O., S. 99, gerade im Blick auf das Verhältnis von Traum und Einbildungskraft Muratoris «inkonsequente Argumentation» heraus.

14 Vgl. M XIII, S. 163: «mantice della concupiscenza». Diese Passage ist im Exemplar Schopenhauers angestrichen.

15 Die Frage des Commerciums, wie Geist Materie bzw. Materie Geist bewegt, läßt Muratori offen. Er nennt die drei einschlägigen Modelle Influxus, Okkasionalismus und Prästabilierte Harmonie, hält zu ihnen aber Distanz, indem er referiert, daß das erste Modell, das er Aristoteles zuschreibt, heutzutage («i Moderni») verworfen, das dritte, das Leibniz vertreten habe, des Determinismus geziehen werde, weshalb Wolff sich zu ihm nicht eindeutig zu bekennen gewagt habe, und das zweite, von Descartes ausgehende und von Malebranche verfeinerte, geglaubt werde, weil es leicht sei, Gott als den Urheber all dessen zu betrachten, was man sich auf andere Art von den Geheimnissen der Natur nicht zu erklären vermag (M XVII, S. 210 f.). Die Bezeichnungen der Modelle (mit Ausnahme der prästabilierten Harmonie) und die Namen Malebranches und Wolffs sind in Schopenhauers Exemplar unterstrichen. Der Satz, daß Gottes Wille nach Maßgabe des Okkasionalismus bei jeder Körper/Seele-Interaktion eingreife, ist mit einem Fragezeichen versehen.

16 Rudolf Behrens – Jörn Steigerwald, *Französische Imaginationstheorien des 18. Jahrhunderts in kultur- und ideengeschichtlicher Sicht. Ein perspektivierender Aufriss*, in *Aufklärung und Imagination in Frankreich (1675-1810). Anthologie und Analyse*, hrsg. v. Rudolf Behrens – Jörn Steigerwald, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, S. 1-29: 10.

De la recherche de la vérité (1674-1675), um den Verstand zu schulen und dadurch die Fähigkeit zu erwerben, die Phantasie in die richtige Richtung zu lenken (vgl. M XVIII, S. 229). Während Malbranches Konstrukt einer *visio in Deo* den «Fluchtpunkt»[17] bildet, von dem aus die Sinne und die Einbildungskraft als begrenzt, irrtumsanfällig und unbrauchbar zur Erkenntnis verurteilt werden können, geht es Muratori (namentlich seit seiner Auseinandersetzung mit Lockes Empirismus[18]) demgegenüber darum, Sinne und Einbildungskraft als unverzichtbare körperliche Dienstleister mentaler Prozesse anzuerkennen. Doch übernimmt er gleichwohl nicht nur Malebranches Imaginationsphysiologie im Allgemeinen, sondern auch dessen Überlegungen zur ansteckenden Wirkung stark erregter Einbildungskraft im Besonderen[19].

Um sich gegenüber der Infektionskraft der Konkupiszenz zu wappnen, muß die Seele durch vernunftgemäße, moralische und christliche Philosophie sowie verständige Kindererziehung, Gottesdienstbesuche u.ä. richtig gelenkt werden. Dadurch bewahrt sie sich vor den schweren Störungen («gravi pertubazione», M XVIII, S. 222)[20], die den schwachen Menschen stets bedrohen. Vormals pneumatologisch gedeutete oder rätselhaft bleibende Phänomene wie prophetische Träume, Visionen, Nachtwandel, Besessenheit, Teufel, Gespenster u.ä. werden psychologisch zu Folgen gestörter Phantasie naturalisiert, d.h. zu Dysfunktionen der Phantasie wie der Wahnsinn oder zu Phänomenen des Wunder- bzw. Aberglaubens, Fanatismus und Vorurteils erklärt, und zwar so weit wie es die Glaubenssätze des katholischen Aufklärers, der u.a. das *votum sanguinarium* der Jesuiten bekämpfte, irgend erlaubten. An nicht naturalisierten Restbeständen

17 Rudolf Behrens, *Nicolas Malebranche: «De la recherche de la vérité» (1674/75)*, in *Aufklärung und Imagination*, a.a.O., S. 30-39: 32.

18 Hierzu Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 104 f. u. 109 f.

19 Zum «physiologische[n] Gerüst der Imagination» bei Malebranche und zur «communication contagieuse des imaginations fortes», d.h. zu dessen Theorie «zeichenbezogener Manipulationsprozesse», siehe Behrens, *Malebranche*, a.a.O., bes. S. 33 f. u. 38 f. Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung*, a.a.O., S. 139, spricht in ihrem Abschnitt zu Muratori von dessen «moderate[m] Malbranchismus». Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 101 f., 106 u. 108, weist diese Wertung im Blick auf die explizite Kritik Muratoris an Malbranches Okkasionalismus und dessen Konzept einer *visio in Deo* zurück, übersieht jedoch die impliziten Übereinstimmungen. Daß Malebranches Konzept der 'Ansteckung' von Muratori sinngemäß unter der oben erwähnten Bezeichnung einer «mallatie Epidemiche di Fantasia» (M X, S. 131 u. 132) aufgegriffen wird, vertritt Andrea Lamberti, *L'immaginazione come potenza materiale: Muratori e Malebranche*, in *Il 'pensiero per immagini' e le forme dell'invisibile / Das 'Denken in Bildern' und die Formen des Unsichtbaren*, hrsg. v. Laura Follesa, Lang, Berlin u.a. 2019, S. 67-82, bes. 79.

20 Die Passage ist im Exemplar Schopenhauers angestrichen.

wird sich Richerz' protestantische Polemik entzünden und auch sie als Idolatrie bzw. Aberglauben abräumen.

2. Muratoris fantasia-Schrift als Beitrag zur Wissenschaft vom Menschen

Die frühe Besprechung der *fantasia*-Schrift in den «Göttingischen Zeitungen» verweist auf die Richtung ihrer weiteren Rezeption. Im Gegensatz zu Muratoris Ausführungen zur Rolle der Phantasie in dem frühen Werk *Della perfetta poesia Italiana*, das bekanntlich bedeutenden Einfluß auf die poetologische Debatte der deutschsprachigen Frühaufklärung nahm[21], jedoch nie übersetzt wurde, spielt die späte *fantasia*-Schrift (und ihre noch spätere Übersetzung[22]) poetik- bzw. ästhetikgeschichtlich, soweit ich sehe, keine Rolle. Die Überlegungen zur poetologischen Rolle der Phantasie sind in der *fantasia*-Schrift, und zwar in einem der hinteren Kapitel, die bei Richerz unübersetzt blieben, überschaubar und gipfeln in einer Art Vierfeldtafel, in der jene Dichtungen, in denen die Merkmale Phantasie (+) und Verstand (+) vereint sind, deswegen ausgezeichnet werden, weil hierin die Horazische Kunstfunktion des *delectare* und *prodesse* auf das Beste bewirkt wird (M XV). Eine genuin schöpferische Dimension kommt der als passiv begriffenen körperlichen Impulskraft der Phantasie nicht zu. In *dichtungstheoretischer* Hinsicht gilt für die *fantasia*-Schrift vergleichsweise das, was der Rezensent in Nicolais «Allgemeiner deutschen Bibliothek» über die 1772 in Augsburg herausgebrachte Übersetzung von Muratoris 1715 erstmals publizierten *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze et nelle arti* zu sagen wußte: «So wichtig auch diese Schrift ehemals in Italien war, und so viele gute Dienste sie da leistete; so sehr entbehrlich scheint sie ietzt unter uns, da sie uns wenig Neues mehr lehret, und was sie lehrt, von andern weit besser vorgetragen worden»[23].

21 Zur Rezeption von Muratoris *Della perfetta poesia* vgl. Proß, *«Bilder von Dingen, die den Augen entzogen sind»*, a.a.O., der sich im Wesentlichen auf Breitinger und Sulzer, den schon Richerz nennt, beschränkt.

22 Der Abstand von 40 Jahren zwischen Original und Übersetzung mag zwar «bemerkenswert» sein (Dürbeck, *Muratori und Richerz*, a.a.O., S. 91), fällt jedoch nicht aus dem Rahmen, bedenkt man, daß das poetologische Hauptwerk Muratoris gar nicht übersetzt wurde, sein Werk *Delle riflessioni sopra il buon gusto* (1715) 57 Jahre brauchte, bis sich in Augsburg 1772 ein Übersetzer fand, und auch einschlägige reformerische Abhandlungen aus Muratoris *Della carità cristiana* (1723), wie die über die Spitäler (Augsburg 1781) oder über das Betteln (Augsburg 1780) mit noch bemerkenswerterer Verspätung auf Deutsch herauskamen.

23 *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Anhang zum 13. bis 24. Bd., in drei Bänden,

Wirkung und Rezeption der *fantasia*-Schrift stehen vielmehr im Zusammenhang mit dem nachwolffianischen Aufschwung von Erfahrungsseelenkunde und Anthropologie[24], insbesondere, worauf hingewiesen wurde[25], der in Göttingen betriebenen Spielart der Wissenschaft vom Menschen, in der das frühaufklärerische Systemdenken Schritt für Schritt durch eine empiristische Ausrichtung abgelöst wurde. Mit der Akzentuierung der substanzenverbindenden Mittlerrolle der Imagination bot Muratori gleichermaßen Anknüpfungspunkte für die Bemühungen, Aberglauben, Vorurteile und Fanatismus als Phantasieprodukte zu bekämpfen und eine Vielzahl auffälliger Verhaltensweisen wie Wahnsinn, Schwärmerei, Hypochondrie u.ä. innerhalb eines medizinisch zu begreifenden Formenspektrums pathologischer Einbildungskraft zu erklären.

Nicolai, Berlin-Stettin 1777, Erste Abteilung, S. 433 f. Die kurze Anzeige ist mit «Wn.» in Antiqua sigliert. Die Zuordnung der Siglen nach Parthey für die *AdB*-Anhänge erscheint undeutlich. In den Bänden 19-36 (1773-1778) zeichnete der Gartentheoretiker Hirschfeld in Kiel mit dieser Sigle.

24 Daß Muratoris *fantasia*-Schrift die «Prämissen einer ganzheitlichen Anthropologie» entwickelt, darin sind sich bei aller gegenseitigen Kritik ihrer Aussagen im Einzelnen die einschlägigen Interpreten einig. Vgl. Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 92, 83 u. 84; Dürbeck, *Muratori und Richerz*, a.a.O., S. 94, stuft Muratoris Werk als «Vorläufer der neuen Anthropologie» ein; Cantarutti – Ruzzenenti, *Muratoris «Della forza della fantasia umana» in Göttingen»*, a.a.O., bezeichnen die oben erwähnte Rezension in den «Göttingischen Anzeigen» als Signal einer Aneignung der «anthropologisch fundiert[en]» Schrift Muratoris (*ebd.*, S. 61) «in Richtung einer 'anthropologischen Wende'» (*ebd.*, S. 59). Karl Homann, *Zum Begriff der Einbildungskraft nach Kant*, in «Archiv für Begriffsgeschichte», 14 (1970), S. 266-302, erwähnt Muratoris Verständnis der Einbildungskraft knapp im Zusammenhang mit der «Tradition der Anthropologie» (*ebd.*, S. 274), nicht aber im Kontext der bedeutenden Rolle, die der Begriff der Einbildungskraft «in der Ästhetik bzw. der Kunsttheorie» (*ebd.*, S. 285) spielt. In den *Ästhetischen Grundbegriffen*, hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Metzler, Stuttgart-Weimar, kommt Muratori in den beiden von Jochen Schulte-Sasse verfassten Artikeln zu «Einbildungskraft» (Bd. II, 2001, S. 88-120) und «Phantasie» (Bd. IV, 2002, S. 778-798) überhaupt nicht vor. Im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, 12 Bde., Niemeyer, De Gruyter, Tübingen-Berlin-Boston 1992-2015, fehlt ein Artikel zur Einbildungskraft und unter dem Stichwort «Phantasie» kommt Muratori nicht vor.

25 Cantarutti – Ruzzenenti, *Muratoris «Della forza della fantasia umana» in Göttingen*, a.a.O., S. 77, heben die spezifische «Göttinger Signatur» hervor, in der sie wissenschaftsgeographisch Richerz' Übersetzung positionieren. Orientierungspunkt dafür ist der Sammelband *Die Wissenschaft vom Menschen in Göttingen um 1800. Wissenschaftliche Praktiken, institutionelle Geographie, europäische Netzwerke*, hrsg. v. Hans Erich Bödeker – Philippe Büttgen – Michel Espagne, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, worin weder Muratori noch Richerz erwähnt werden.

2.1 *Muratori-Rezeption im Umkreis des Göttinger Materialismus und der Erfahrungsphilosophie*

Frühe Hinweise auf die spezifische Rezeption der *fantasia*-Schrift an der neugegründeten Göttinger Universität neben der bereits erwähnten Anzeige in den «Göttingischen Zeitungen» von 1745 bieten Werke von Albrecht von Haller (1708-1777) und Samuel Christian Hollmann (1696-1787).

Haller, der zwischen 1736 und 1753 regelmäßig über Physiologie las, versteht dabei im Kontext des inneren Sinns wie Muratori Einbildungskraft bzw. Gedächtnis als körperliche Einschreibungen und verortet sie im Gehirnmark. Einbildungen bzw. Erinnerungen sind für ihn keine seelischen «ideas», sondern körperliche «species rerum», die «ineffabili modo, incredibiliter minutis notis, & copia infinita, inscriptae sunt»[26]. In späteren Ausführungen stützt Haller seine «Hipothesen und Muthmassungen» über die Einbildungskraft explizit mit Aussagen und Fällen aus Muratoris *fantasia*-Schrift, die er selbst besaß[27]. Die Belege gelten der physiologischen Auffassung des Gedächtnisses, vor allem aber Formen pathologischer bzw. auffälliger Einbildungskraft, wie Idiosynkrasien, Wahnsinn oder Somnambulismus[28].

Auch Hollmann, der erste Göttinger Professor für Logik und Metaphysik an der neugegründeten Universität, rekurriert in seiner *Philosophia rationalis* auf Muratori. In diesem 1746 publizierten Werk werden sowohl dessen Abhandlung zur Verteidigung des menschlichen Verstandes gegen den Pyrrhonismus als auch seine *fantasia*-Schrift kurz erwähnt.

26 Albrecht von Haller, *Primae lineae physiologiae. In usum praelectionum academicarum*, Vandenhoeck, Göttingen 1747, DXXXXV, S. 292. Vgl. die Übersetzungen nach der vierten lateinischen Auflage (Grasset, Lausanne 1771) im *Grundriß der Physiologie für Vorlesungen zween Theile*, hrsg. v. Konrad Friedrich Uden, o.O. 1784, § 558, S. 434, worin seelische «Begriffe (*ideae*, *notiones*)» und körperliche «Eindrücke (*vestigia*)», sowie im *Grundriß der Physiologie für Vorlesungen*, hrsg. v. Heinrich August Wrisberg – Samuel Thomas Sömmerring – Philipp Friedrich Theodor Meckel, Haude & Spener, Berlin 1788, § 558, S. 423 f., worin seelische bzw. mentale «*Ideen*» und körperliche «*Vestigia* (Fußstapfen, Eindrücke)» unterschieden werden.

27 Albrecht von Haller, *Anfangsgründe der Phisiologie des menschlichen Körpers*, übers. v. Johann Samuel Halle, Bd. 5: *Die äusserlichen und innerlichen Sinne* [lat. 1763], Voß, Berlin 1772, 17. Buch: *Die innerlichen Sinne*, 1. Abschnitt: *Der Verstand*, § 1, S. 1043.

28 *Ebd.*, S. 482, Anm. (i*) (Idiosynkrasie vor Mäusen), S. 1061, Anm. (s) (Übereinstimmung u.a. mit Muratori, «daß das Gedächtnis im Gehirne seinen Wohnsizz habe», doch steckten in dieser Sache noch «viele Wunder»), S. 1067, Anm. (o) (Vergleich des Gedächtnisses mit einem Palast), S. 1097, Anm. (t) (Tollheit durch ungereimte Ideenassoziation), S. 1198, Anm. (l) («Scambatus», d.h. Scipione Sgambati, der sich für einen Kardinal hielt, als Beispiel für Tollheit [siehe unten, Anm. 43]), S. 1182, Anm. (m) und S. 1183, Anm. (s) (Beispiele für Nachtwandel).

Im Paragraphen «ubi de abusu, usuque vero, ingenii dicitur» referiert Hollmann, daß Malebranche die lasterhaften Seiten der Imagination herausgearbeitet, Muratori dagegen die Phantasie als eine «'*materiale potenza*'» begriffen hätte, die der Seele die Dinge der Außenwelt darstelle[29]. Hollmann verbleibt innerhalb des Cartesischen Paradigmas, obwohl ihn seine Analyse der Aporien des Substanzendualismus vor die Konsequenz eines physikalischen Materialismus führte, die er aber öffentlich angesichts der auch an der Reformuniversität Göttingen nur relativen Lehrfreiheit nicht vertrat[30], zumal sich seiner Überzeugung nach Selbstbewußtsein materialistisch nicht rekonstruieren ließe. Diese epistemische Lage, die Hollmann zu einem «Plaidoyer für die Beförderung unserer empirischen Selbsterkenntnis durch Anatomie, Physiologie sowie theoretische und praktische Medizin»[31] führt, hält Muratoris *fantasia*-Schrift für die nachfolgende Generation der 'Göttinger Materialisten'[32] Michael Hißmann (1752-1784) und Christoph Meiners

29 Samuel Christian Hollmann, *Philosophia rationalis, quae logica vulgo dicitur* […], pars I, Vandenhoeck, Göttingen 1746, § 159, S. 245 f. u. § 287, S. 374 f. Hollmann benutzt die italienische Erstausgabe und belegt sein Zitat zur materiellen Kraft der Phantasie mit Hinweisen auf M I, S. VII, I, S. 8 u. II, S. 9. Den Hinweis auf Hollmann danke ich Cantarutti – Ruzzenenti, *Muratoris «Della forza della fantasia umana» in Göttingen*, a.a.O., S. 57.

30 Zu den Grenzen der Lehrfreiheit, die Hollmann gezogen wurden, siehe Konrad Cramer, *Die Stunde der Philosophie. Über Göttingens ersten Philosophen und die philosophische Theorielage der Gründungszeit*, in *Zur geistigen Situation der Zeit der Göttinger Universitätsgründung 1737. Eine Vortragsreihe aus Anlaß des 250jährigen Bestehens der Georgia Augusta*, hrsg. v. Jürgen von Stackelberg, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1988, S. 101-143: 132 f. Die spätere Generation wird versuchen, eine materielle Seele mit ihrer *sola gratia* unterstellten Unsterblichkeit zu verbinden. Die «entscheidende Rolle göttlicher Gnade bei der Unsterblichkeit» in der Argumentation deutscher, namentlich 'Göttinger Materialisten', z.B. Hißmann, akzentuiert Falk Wunderlich, *Mortalismus und Materialismus in der deutschen Aufklärung*, in *Das Problem der Unsterblichkeit in der Philosophie, den Wissenshaften und den Künsten des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. Dieter Hüning – Stefan Klingner – Gideon Stiening, «Aufklärung», 29 (2017), S. 193-212: 200.

31 Cramer, *Die Stunde der Philosophie*, a.a.O., S. 141.

32 Zum «Göttinger Materialismus» im Blick auf Hißmann und Meiners siehe Falk Wunderlich, *Empirismus und Materialismus an der Göttinger Georgia Augusta – Radikalaufklärung im Hörsaal?*, in *Radikale Spätaufklärung in Deutschland*, hrsg. v. Martin Mulsow – Guido Naschert, «Aufklärung», 24 (2012), S. 65-90: 67, 79, 84 u. 88. Zum Umkreis der Göttinger Konstellation neben dem Zweigestirn Hißmann und Meiners zählt Falk u.a. Feder und Tiedemann. Während Feder für Falk wegen seines immateriellen Seelen- bzw. Bewußtseinsbegriffs «eindeutig kein Materialist, sondern Substanzdualist» war (*ebd.*, S. 71), glaubt Paola Rumore, *Feder und die Psychologie seiner Zeit*, in *Johann Georg Heinrich Feder (1740-1821). Empirismus und Popularphilosophie zwischen Wolff und Kant*, hrsg. v. Hans-Peter Nowitzki – Udo Roth – Gideon Stiening, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, S. 39-54: 53, Anm. 56, bei Feder eine allerdings «nur moderate Neigung zum Materialismus» erkennen zu können. Vgl. auch die differenzierte Ana-

(1747-1810) und deren Umkreis präsent. Meiners bot in der ersten Hälfte der 1780er Jahre regelmäßig Veranstaltungen zur Psychologie, Hißmann zu philosophische Anthropologie an.

Zu dieser Konstellation zählen namentlich auch Johann Georg Feder (1740-1821), dessen anthropologisch fundiertes Denken um eine empiristische Begründung der Erkenntnis- und Bewußtseinstheorie kreiste, sowie u.a. der in Göttingen ausgebildete, empiristische Anthropologe Dietrich Tiedemann (1748-1803)[33]. Anthropologisch fundiert war auch das Werk des 'neologischen Popularheologen'[34] Gottfried Leß (1763-1797). Er legte seiner Dogmatik im Blick auf den postlapsarischen, d.h. sündigen Menschen die «einzig wahre, die Erfahrungs-Philosophie» zugrunde, die lehrt, «daß alle Kenntniß und Empfindung von den Sinnen anhebt und abhaengt». Er integrierte die Anthropologie und andere Wissenschaften in die Apologie des Christentums, das sich als enzyklopädischer «*Text wahrer Philosophie*» verstand, deren Kommentar die übrigen Wissenschaften bildeten[35]. Das von Leß benutzte Wort «Erfahrungs-Philosophie», d.h. für einen an

lyse von Udo Thiel, *Hißmann und der Materialimus*, in *Michael Hißmann (1752-1784). Ein materialistischer Philosoph der deutschen Aufklärung*, hrsg. v. Heiner Klemme – Gideon Stiening – Falk Wunderlich, Akademie Verlag, Berlin 2013, S. 25-51.

33 Die Charakterisierung der philosophischen Positionen Feders und Tiedemanns folgt Hans-Peter Nowitzki – Udo Roth – Gideon Stiening, *Zur Einführung: Johann Georg Heinrich Feder (1740-1821). Empirismus und Popularphilosophie zwischen Wolff und Kant*, in *Johann Georg Heinrich Feder*, a.a.O., S. 15 und 7. Feder ('Marcus Aurelius'), Koppe ('Acacius') und Meiners ('Dicearch') waren Illuminaten, Feder und Koppe überdies Mitglieder in der Göttinger Loge 'Augusta zu den Drei Flammen' (siehe *The Gotha Illuminati Research Base*).

34 Albrecht Beutel, *Aufklärung in Deutschland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006, S. 287, bezeichnet Leß' *Entwurf eines Philosophischen Kursus der Christlichen Religion* (1790) als Beispiel für «neologische Popularheologie».

35 Gottfried Leß, *Entwurf eines Philosophischen Kursus der Christlichen Religion. Hauptsächlich für die Nicht-Theologen unter den Studierenden*, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1790, § 20 («Fall des Menschen»), S. 195, u. 29. Vgl. Philippe Büttgen, *Mensch und Dogma. Die Pragmatische Dogmatik von Gottfried Leß (1736-1797)*, in *Die Wissenschaft vom Menschen in Göttingen*, a.a.O., S. 153-176. Leß' Begriff der Anthropologie erscheint ambig: Einerseits zielt er auf eine «theologische[n] Anthropologie», deren Begriffsgeschichte, wie Büttgen anmerkt, «noch zu schreiben sei» (S. 157, Anm. 13), andererseits versteht Leß selbst darunter die «Kenntniß des Menschen», die «in unserer Zeit ganz ausnehmende Fortschritte gethan» habe, insofern Reisebeschreibungen in ferne Länder «eine Haupt-Quelle der Anthropologie» seien (Gottfried Leß, *Handbuch der Christlichen Religions-Theorie für Aufgeklärte. Oder Versuch einer Praktischen Dogmatik*, 3., sehr verm. u. ganz umgearb. Ausgabe, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1789, § 90, S. 342). Beide Begriffsinhalte werden bereits in der *Deutschen Encyclopaedie*, Bd. I, Varrentrapp u. Wenner, Frankfurt am Mayn 1778, S. 547, s.v. 'Anthropologie' in zwei aufeinanderfolgenden Artikel als (1) «Wissenschaft oder Lehre vom Menschen» und (2) Begriff der dogmatischen Theologie im Sinne einer «Lehre vom Menschen in seinen vier Zuständen» lemmatisiert.

Bacon oder Locke anknüpfenden Empirismus, bringt auf den Begriff, was als Grundüberzeugung die Göttinger Konstellation eint, daß die Beobachtungen der Erfahrungsseelenkunde der Philosophie zugrundegelegt werden müssen, will sie nicht auf «Abwege»[36] geraten. Er habe daher, schreibt etwa Hißmann zu Beginn seiner Ausführungen über die Seele, «sorgfältig einige Hauptbeobachtungen der Aerzte gesamlet, aus denen ich allein, ohne alle Beymischungen andrer Rüksichten, das ungezwungene Resultat folgern werde. Prinzipien müssen von den Begebenheiten abgezogen, und nicht willkührlich angenommenen Sätzen gebildet werden. Es muß beobachtet, und nicht gegrübelt werden»[37]. Das ist auch der Grundsatz, dem Georg Hermann Richerz (1756-1791) folgt, der zu dieser 'Erfahrungsphilosophie' und theologische Neologie umspannenden Göttinger Konstellation gezählt werden muß. Richerz hatte u.a. bei Feder und Leß studiert und gehörte überdies zum engeren Freundeskreis um Hißmann[38].

Im Unterschied zu Leß, wo Muratori nicht genannt wird, bezieht sich Feder explizit in seiner *Logik und Metaphysik* auf die *fantasia*-Schrift, und zwar erstmals in der vierten vermehrten Auflage von 1774. Feder zielte darauf, die Arbeitsteilung, in der sich der Philosoph mit der Seele und der Arzt mit dem Körper befaßte, zu überwinden. Er postuliert, daß der Philosoph den ganzen Menschen zu betrachten habe, d.h. er partizipiert mit seinem Programm an der anthropologische Wende[39].

36 [Michael Hißmann], *Psychologische Versuche. Ein Beytrag zur esoterischen Logik*, Frankfurt-Leipzig 1777, Fünfter Versuch über die Seele, hier: S. 247.

37 *Ebd.*, S. 247 f. Falk Wunderlich, *«… die Frage von der Natur der Seele unentschieden zu lassen, und bloß die Erscheinungen genau zu beobachten». Christoph Meiners' naturalistische Seelenlehre*, in *Christoph Meiners (1747-1810). Anthropologie und Geschichtsphilosophie in der Spätaufklärung*, hrsg. v. Stefan Klingner – Gideon Stiening, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, S. 31-55: 54 f., bezeichnet ein solches Vorgehen unter Bezugnahme auf Willard V. O. Quine als «wissenschaftsorientierte[n] Naturalismus», der bei den Göttingern darauf ziele, «die Natur des Geistes durch Beobachtung und Experiment zu erschließen».

38 Siehe Friedrich Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1791*, zweytes Jahr, Bd. 1, Perthes, Gotha 1792, den 7. Jul. Georg Herrmann [!] Richerz, Superintendent zu Gifhorn, S. 264-283: 271, sowie die Aufzählung der Freundschaften Hißmanns unter seinen Kommilitonen bei Heiner Klemme – Gideon Stiening – Falk Wunderlich, *Einleitung: Michael Hißmann und der Materialismus in der deutschen Aufklärung*, in *Michael Hißmann (1752-1784)*, a.a.O., S. 11-22: 18. Nach Ausweis des Briefwechsels Hißmanns scheint dessen Freundschaft mit Richerz recht eng gewesen zu sein, insofern in einzelnen Briefen an Hißmann Richerz gegrüßt oder in einem an Hißmann gerichteten Gemeinschaftsbrief Richerz persönlich adressiert wird (siehe unten, Anm. 59) sowie Versuche, Richerz an der Theologischen Fakultät eine Stelle zu besorgen, über Hißmann lanciert werden (siehe unten, Anm. 63).

39 Siehe Stefanie Buchenau, *Menschlich denken. Feders anthropologisch-philosophisches Programm*, in *Johann Georg Heinrich Feder*, a.a.O., S. 331-347: 337 f.

Im Blick darauf, daß im Traum, manchmal aber auch im Wachen, die Phantasiebilder wie wirklich vorhandene Sachen erschienen, weil die Vernunft in solchen Zuständen wenig oder kaum rege sei, bzw. die Seele wie beim Somnambulismus und mehr noch bei der Raserei ganz schlafe, verweisen diesbezügliche Anmerkungen explizit auf Muratoris Werk. Auch die generelle Bestimmung, daß die Einbildungskraft vom Körper abhänge und das Gedächtnis mit umgreife sowie die Ausführungen zur den Unterschieden der Erkenntnisfähigkeit bei verschiedenen Menschen nach Maßgabe individueller Konstitution, Klima, Nahrung, Übung etc. stimmen mit dem italienischen Autor überein, ohne daß Feder sich jedoch im Unterschied zu ihm auf detailliertere physiologische Ausführungen einließe[40]. Im Unterschied zu Muratori, was auch Richerz kritisieren wird, wird die Phantasie jedoch nicht nur als ein passiver Impressionsspeicher, sondern als eine aktive, reproduktive Kraft aufgefaßt, die unterschiedliche Vorstellungen zusammensetzen kann, und dadurch zum «*Dichtungsvermögen*», d.h., wie es emphatisch heißt, zur «*Schwester der Muse, der Schöpfung Vertraute*», wird, insofern sie Dinge schaffen kann, «die in den Sinnen im Ganzen nie vorgekommen sind»[41].

Hißmann führt in seiner philosophischen Bücherkunde Muratoris *fantasia*-Schrift als Literatur zur Einbildungskraft und die von ihr bewirkten schrecklichen und monströsen Ausgeburten an, die ihre Überspannung in den Fällen von Fanatismus, Schwärmerei, Bekehrungssucht, Verfolgungsgeist oder Starrsinn bewirken kann. Muratoris *intendimento*-Abhandlung wird unter den Büchern geführt, die der Widerlegung des Skeptizismus gelten. Signifikanterweise fehlt die *fantasia*-Schrift hingegen unter der Literatur zur Ästhetik. Stattdessen gibt es einen Hinweis auf *Della perfetta poesia italiana* (in einer

40 Johann Georg Heinrich Feder, *Logik und Metaphysik*, Vierte vermehrte Auflage, Dieterich, Göttingen-Gotha 1774, § 10, S. 35, Anm. *, § 18, S. 48 f., § 29, S. 71, Anm. b). Angegeben wird die fünfte Auflage der *fantasia*-Schrift (Pasquali, Venezia 1772). In den vorangehenden Auflagen (1769[1], 1770[2], 1771[3]) wird noch nicht auf Muratori verwiesen. In der sechsten und siebten Auflage (1786[6], 1790[7]) ist der Beleg des italienischen Originals um den Hinweis auf Richerz' Übersetzung ergänzt. Auch in Feders populärem Lehrbuch *Grundsätze der Logik und Metaphysik* (Dieterich, Göttingen 1794, S. 21, 98, 100, 103 und 104) sowie in dessen lateinischen Fassung *Institutiones Logicae et Metaphysicae* (Dieterich, Göttingen 1777, [2]1781, [3]1787, [4]1797) wird im Zusammenhang mit der Einbildungskraft und den damit zusammenhängenden Erscheinungen von Traum, Wahnsinn und Ekstase in entsprechenden Anmerkungen explizit auf Muratori bzw. Richerz' Übersetzung und dessen Zusätze verwiesen und insbesondere auch der Fall von Samuel Christian Osann (1743-1784), der sich an die in einem nächtlich-somnambulen Zustand verschriebenen Rezepte am Tage darauf nicht mehr erinnern konnte (MR[Z], Bd. I, S. 242-246), aufgegriffen.

41 Feder, *Logik und Metaphysik*, a.a.O., § 11, S. 37.

Ausgabe von 1748), der auf die bibliographische Angabe von Gravinas *Della ragione poetica* (1708) folgt und derjenigen von Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740) vorangeht[42]. Diese Beobachtung bestätigt die These, daß Muratoris *fantasia*-Schrift nicht als Beitrag zur Poetik bzw. Ästhetik, sondern vielmehr zur Anthropologie, insbesondere zur Erfahrungspsychologie der Einbildungskraft, vor allem ihres pathologischen Formenkreises, rezipiert wurde. Hißmann selbst zitiert in seinen *Psychologischen Versuchen* im Zusammenhang mit Erörterungen über den inneren Sinn einige Fälle von Gelehrten, die das Abstrahieren so weit getrieben hätten, daß sie auch von sich selbst abgesehen, dadurch das Selbstbewußtsein ihrer selbst verloren und hypochondrische Phobien ausgebildet hätten: «Mehrere Beyspiele findet man bey Muratori *della forza della fantasia umana*»[43].

2.2 *Muratori fantasia-Schrift als Quelle spektakulärer Nachtwandler-Fälle*

Feder hatte 1772 vor der Deutschen Gesellschaft in Göttingen einen Vortrag über das Nachtwandeln gehalten, worin er sich mit dem Somnambulismus-Artikel der *Encyclopédie* auseinandersetzt. Richerz wird darauf Bezug nehmen (MR^{Z} I, S. 374). Das Phänomen müsse «ohne Zweifel unter die merkwürdigsten psychologischen Erscheinungen» gezählt werden. Da Feder die Erläuterungen des französischen Arztes unzureichend sind, kündigt er eine eigene Erklärung an, die jedoch in der Druckfassung des Vortrags nicht dokumentiert ist, da der Aufsatz an dieser Stelle abbricht und dessen «Beschluß» in der

42 Michael Hißmann, *Anleitung zur Kenntniß der auserlesenen Litteratur in allen Theilen der Philosophie*, Meyer, Göttingen-Lemgo 1778, § 82, S. 169, § 100, S. 191 u. § 114, S. 215.

43 [Hißmann:], *Psychologische Versuche*, a.a.O., S. 120. Zu Phobien, Idiosynkrasien (z.B. vor Mäusen) und Traumata siehe M XI, S, 140-150. Vgl. M VIII, worin nach Wahn und Delirium eine Reihe von fixen Ideen (und deren Heilungsversuche) geschildert werden. Neben Menschen, die sich einbilden, einen Kopf aus Glas, aus Wachs oder mit Hörnern zu haben, wird der Fall des Jesuitenpaters Sgambati, der sich einbildete, Kardinal zu sein, als Beispiel dafür angeführt, daß auch Menschen von großer Gelehrsamkeit von solchen Hirngespinsten besessen sein können. Der aus Neapel stammende Scipione Sgambati (1595-1652) war zwischen 1628 und 1633 Universitätsprofessor in Wien. Muratori bemerkt, daß jener von seiner fixen Idee geheilt worden wäre, hätte der Papst ihn tatsächlich zum Kardinal ernannt (M VIII, S. 99). Götz Müller, *Die Einbildungskraft im Wechsel der Diskurse. Annotationen zu Adam Bernd, Karl Philipp Moritz und Jean Paul*, in *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992*, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994, S. 697-723, verbindet den Fall des «eingebildeten Kardinal Sgambari [!]» mit E.T.A. Hoffmanns serapiontischen Prinzip (S. 721 f.). Die Fehlschreibung bei Müller folgt Richerz (MR II, S. 8 f.).

nur kurzlebigen Zeitschrift nie erscheint[44]. Die Ursachen des Nachtwandelns liegen im Dunkeln und die damit verbundenen Phänomene sind schwer erklärbar, konfrontieren sie doch mit dem Grenz- und Graubereich des Leib/Seele-Commerciums und der damit verbundenen Modelle. Daß die Ursachen des Somnambulismus «sehr schwer zu entwickeln und aus einander zu setzen» seien, war früh in einer einschlägigen deutschsprachigen Nachtwanderer-Schrift beklagt worden[45], doch setzt sich die Kenntnis von Muratoris Ausführung zum Nachtwandel und der von ihm hierzu berichteten Fälle, namentlich des spektakulären Berichts von Negretti (M VII, S. 64-88)[46], erst mit gewisser Verzögerung im Zuge des fortschreitenden Interesses an der empirischen Psychologie, also der Erfahrungsseelenkunde bzw. Erfahrungspsychologie, durch.

Tiedemann, der nach seinem Studium in Göttingen (1767-1769, 1774-1776) an das Collegium Carolinum in Kassel berufen worden

44 [Johann Georg Heinrich Feder], *Ueber die Träume der Nachtwandler. Eine Vorlesung in der Königl. Deutschen Gesellschaft zu Göttingen auf Veranlassung eines Artikels in der «Encyclopédie»*, in «Gemeinnützige Abhandlungen», Bd. I, Tl. 1 (Göttingen 1772), 1. Stück, 4. April 1772, S. 1-5. Die Autorschaft Feders ergibt sich aus dem einschlägigen Aufsatz von Carl Friedrich Pockels, *Psychologische Bemerkungen über Träume und Nachtwandler. Fortsetzung*, in «ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», 7 (1789), S. 58-91, worin der Behandlung des *Encyclopédie*-Artikels (nach Maßgabe einer späteren Ausgabe) die Anmerkung beigegeben ist: «Siehe hierüber nach in Göttingischen gemeinnützigen Abhandlungen 1772. St. 1. Herrn Hofrath Feders Erklärung dieses Phänomens». Der mit «(m)» gezeichnete Artikel *Somnambule, & Somnambulisme* von Jean-Joseph Menuret (1733-1815) erschien im Bd. 15 (1765) der *Encyclopédie*, S. 340-342.

45 Johann Andreas Roeper, *Die Würckung der Seele In den Menschlichen Cörper. Nach Anleitung Der Geschichte eines Nacht-Wanderers Aus vernünftigen Gründen erläutert*, Friderich, Halberstadt 1748, § II, S. 12 (ein seitenidentischer Abdruck bei Seidler u. Scheidhauer, Magdeburg, Leipzig 1748). Im Dickicht der zeitgenössischen Kontroversen zwischen Mechanisten und Animisten verficht der von Alberti in Halle promovierte Roeper eine stahlianische Erklärung, wonach die Seele ohne Vermittlung von Nerven bzw. der in ihnen zirkulierenden Nervengeister unmittelbar in den Körper wirkt. Muratoris *fantasia*-Schrift kennt Roeper nicht. Auch Georg Friedrich Meier (*Versuch einer Erklärung des Nachtwandelns*, Hemmerde, Halle 1758) kennt nur eine unter Friedrich Hoffmanns Vorsitz durchgeführte Disputation *De Somnambulatione* (Salfeld, Halle 1695) und einen Fallbericht von Johann Christian Gerhard Knoll (*Historische Theoretische und Praktische Betrachtung eines kürtzlich vorgefallenen Nachtwandelns*, Friderich, Halberstadt 1747), nicht jedoch Muratoris Ausführungen. Mit «umgeschmolzen[em]» Theorieteil erscheint Knolls Betrachtung erneut u.d.T. *Abhandlung vom Nachtwandeln* (Schwan, Quedlinburg 1753). Knoll, der 1746 von Andreas Elias Büchner in Halle promoviert worden war, begreift das Nachtwandeln als Nervenkrankheit.

46 In dem Kapitel finden sich in Schopenhauers Exemplar eine Reihe z.T. längerer Anstreichungen, wenige Unterstreichungen, z.B. der Namen Gassendis (S. 65) und Negrettis (S. 77), sowie ein annotiertes «che!» (S. 72) und «No» (S. 76).

war, widmete den dritten Band seiner *Untersuchungen über den Menschen* der Einbildungskraft. Anders als die vorangehenden Psychologen («Seelenlehrer»), die bei einem bloß allgemeinen Begriff stehen geblieben seien, zielt er auf eine Beschreibung der «seltenern Wirkungen der Einbildungs-Kraft», wozu er u.a. die Träume, den Somnambulismus, die Visionen, Verrückungen und Wirkungen auf den Körper, d.h. die Frage, ob die mütterliche Phantasie dem Körper des Kindes bestimmte Merkmale eindrücken könne, zählt[47]. Diese Themenreihe folgt der Kapitelfolge in der *fantasia*-Schrift. Explizit Bezug genommen wird auf sie jedoch nur beim Somnambulismus, wo der seinerzeit aufsehenerregende Negretti-Fall nach dem Bericht, den Muratori im siebten Kapitel gegeben hatte, ausführlich referiert wird, und bei der Thematisierung der Visionen, wo Tiedemann Muratori hinsichtlich der Geistererscheinung Tassos beipflichtet, daß «kein wirklicher Geist zugegen» gewesen, sondern Tasso von seiner Phantasie getäuscht worden sei[48].

Bei der Nachtwandler-Thematik wird der Muratori-Bezug, insbesondere was den Negretti-Bericht betrifft, nun einschlägig. Der Jenaer Philosoph Justus Christian Hennings (1731-1815) widmet Negretti einen ganzen Paragraphen seiner Abhandlung *Von den Träumen und Nachtwandlern* und gibt hierfür Muratori als erste Quelle an (und erst an zweiter Stelle einen später erschienenen Bericht im *Journal Étranger*): «Diese Geschichte ist in des Muratori Schrift: *della Forza della fantasia*, p. 96 enthalten»[49]. Nachdem Richerz die Schrift übersetzt

47 Dieterich Tiedemann, *Untersuchungen über den Menschen*, Bd. III, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1778, Vorrede, S. VI.

48 *Ebd.*, S. 252-270 (Negretti) u. 295-297 (Tasso), hier S. 295. Zu Negretti vgl. M VII, S. 77 ff., zu Tasso, vgl. M IX, S. 107-110. Der Name Tassos ist in Schopenhauers Exemplar unterstrichen und der Bericht selbst, den Muratori nach Giambatista Mansos *Vita di Torquato Tasso* (1621) referiert, angestrichen. Im Blick auf die «ungewöhnliche Feinheit» der Sinne, die Nachtwandler, wie z.B. Negretti, beim Treppensteigen, Klettern auf Dächern oder steilen Mauern aufweisen, ist Tiedemann auf Muratori, nun in Richerz' Übersetzung, zurückgekommen (*Handbuch der Psychologie. Zum Gebrauch bei Vorlesungen und zur Selbstbelehrung bestimmt*, hrsg. v. Ludwig Wachler, Barth, Leipzig 1804, S. 344).

49 Justus Christian Hennings, *Von den Träumen und Nachtwandlern*, Hoffmann, Weimar 1784, § 35, S. 488, Anm. *. Daneben gibt Hennings «Auch» das *Journal Étranger* (März 1756, S. 197-220) als Quelle an. Die Erstpublikation erfolgte u.d.T. *Istoria d'un sonnambulo scritta da Giovanmaria Pigatti dottore di filosofia e medicina*, Bettinelli, Venezia 1743. Eine Anzeige dieser Schrift in «Göttingische Zeitung von gelehrten Sachen» (1744), 64. Stück, 10. August, S. 555 f. Eine deutsche Übersetzung des Negretti-Falls noch vor der Muratori-Übertragung Richerz' erschien nach dem Bericht des *Journal Étranger* in [Joseph-Aignan Sigaud de Lafond], *Wunder der Natur, eine Sammlung außerordentlicher und merkwürdiger Erscheinungen und Begebenheiten in der ganzen Körperwelt, zum*

hatte, werden die bibliographischen Angaben entsprechend umgestellt. Pockels schließt einen in Moritz' «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» eingerückten Aufsatz über Träume und Nachtwandel mit Leseempfehlungen, in denen neben Meier, Hennings oder Tiedemann u.a. auch Muratori/Richerz aufgeführt sind: «Wer noch mehr über die Nachtwandler zu lesen wünscht, den verweise ich auf folgende Schriften. […] 12) *Muratori* über die Einbildungskraft des Menschen, nebst Richerz lesenswürdigen Zusätzen. 1. Band. S. 301 ff. desgl. S. 245»[50]. Meiners bezieht sich 1788 in seinen Ausführungen *Ueber den thierischen Magnetismus* mehrmals auf die Zusätze des «scharfsinnige[n] Richerz», nun aber ganz ohne Erwähnung Muratoris. Der Übersetzer hat sich vom Autor der Übersetzung emanzipiert und die Statur eigener Autorschaft erhalten. Aufgegriffen werden nur noch Beispiele oder Erklärungen, die von Richerz, der mit anderen «Seelenforscher[n]» gleichgestellt wird, ergänzt wurden, etwa die Erklärung der rätselhaften Erscheinung, daß die im Zustand magnetischen Schlafwandels, aber auch anderer Formen der Ekstase oder des Paroxysmus erlebten «lebhaftesten Empfindungen und Vorstellungen» später nicht erinnert werden. Der «Ton» bzw. die «Stimmung» der «Fibern des Gehirns» seien nämlich im Ekstase- bzw. Wachzustand verschieden[51].

Festzuhalten ist, daß Muratoris *fantasia*-Schrift in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kontext einer Wissenschaft vom Menschen im Umkreis moderat-materialistischer und erfahrungsphilosophischer Positionen in Göttingen vor allem wegen der physiologischen Fassung

Unterricht und Vergnügen nach alphabetischer Ordnung (frz. 1781). Aus dem Französischen übers. u. mit Zusätzen vermehret [v. Christian Gotthelf Friedrich Webel], Bd. II, Heinsius, Leipzig 1783, s.v. 'Nachtwandler', S. 86-119, hier über «Negritti [!] aus Vicenza», S. 87-100. Diese Übersetzung übernimmt Johann Georg Krünitz, *Oekonomisch-technologische Encyklopädie*, Bd. 100, Pauli, Berlin 1805, s.v. 'Nachtwanderer', S. 370-434: 382-397. Muratori wird hier nicht genannt.

50 Pockels, *Psychologische Bemerkungen über Träume und Nachtwandler*, a.a.O., S. 91. Zuvor hatte Pockels den Negretti-Fall ausführlich berichtet (*ebd.*, S. 70-71). Der zitierte Literaturhinweis ist die einzige Stelle im «Magazin», an der Muratori genannt wird.

51 Christoph Meiners, *Ueber den thierischen Magnetismus*, Meyer, Lemgo 1788, S. 252 f. Vgl. MR^{Z} I, S. 359. Richerz spricht allerdings nicht von «Fibern», sondern allgemeiner von «Organen des Gehirns». Weitere Richerz-Bezugnahmen in Meiners' Schrift, S. 55 (vgl. MR^{Z} I, S. 259), S. 202 (vgl. MR^{Z} I, S. 245) und S. 231 (vgl. MR^{Z} II, S. 69). Den Negretti-Fall übernimmt Meiners, S. 212 f., aus Unzers «Der Arzt», 3. Tl., Hamburg 1760, 78. Stück, S. 401-411: 404-411. In einem späteren einschlägigen Werk von Johann Stieglitz (*Ueber den thierischen Magnetismus*, Hahn, Hannover 1814), der in Göttingen zwischen 1786 und 1789 Medizin studiert hatte, dort promoviert wurde und anschließend in Hannover als Arzt Karriere machte, werden im Blick auf den Negretti-Fall Muratori «und sein Uebersetzer Richerz» wieder zusammen genannt (S. 332, Anm.; vgl. S. 324: «Richerz in seinen Anmerkungen zu Muratori»).

der Einbildungskraft und dem breiten Spektrum ihrer pathologischen bzw. auffälligen Formen, die durch Beobachtungen und Fälle empirisch unterfüttert waren, präsent war[52]. Aber für die Fortentwicklung dieser Konstellation kam Richerz' Übersetzung zu spät. Hißmann starb 1784. Sie fällt indes in eine Zeit, in der es darauf ankam, diese Konstellation zu verteidigen und man in Göttingen in den 1780er Jahren nach der Publikation von Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) noch dachte, dem «'metaphysischen Spuk' aus Königsberg»[53] Einhalt gebieten zu können. Ein Erkenntnisbegriff, der unabdingbar an eine physiologisch gefaßte, der Seele die Außenwelt vermittelnde Einbildungskraft gebunden war, und eine auf Erfahrungen, Beobachtungen und Fälle rekurrierende Methode – das waren Punkte, die gegen Kants vermeintlichen «Idealismus»[54] und eine apriorisch postulierte

52 Albrecht von Haller besaß die Erstausgabe (Pasquali, Venezia 1745), der Rezensent der *Göttingischen Zeitungen* und Hollmann nutzen ebenfalls die Erstausgabe, Hißmann empfiehlt die Lektüre der vierten Auflage (Pasquali, Venezia 1766), nach der Richerz übersetzen wird, Feder zitiert ab 1774 nach der fünften Auflage (Pasquali, Venezia 1772) und gibt ab 1786 zusätzlich Richerz' Übersetzung an. Das im Besitz der SUB Göttingen befindliche Exemplar der vierten Auflage von 1766 (Sign. 8 PHIL IV, 6858) hatte die Bibliothek am 16. August 1769 von der Buchhandlung J.C. Dieterich erhalten (Manual 1769, S. 144). Es enthält sehr wenige Anstreichungen und auf S. 110 eine Verweisung («p. 80.»). Freundlich erteilte Auskunft von Frau Cornelia Pfordt, Alte Drucke, SUB Göttingen (elektronisch 20. Februar 2023).

53 Gideon Stiening, *«Ganzer Mensch» statt «reiner Vernunft». Feders Zeitschriftenprojekt «Philosophische Bibliothek» und seine Rezension der «Kritik der praktischen Vernunft»*, in *Johann Georg Heinrich Feder*, a.a.O., S. 209-234: 215. Stienings Lagebeurteilung bezieht sich zwar auf die 1788 von Feder und Meiners begründete «Philosophische Bibliothek» (4 Bde., Dieterich, Göttingen 1788-1791), gilt aber wohl für die gesamte Zeit der 1780 Jahre, nachdem Kants *KrV* 1781 (1787[2]) in einer von Garve verfaßten, Hißmann oder Feder redigierten Rezension in der «Zugabe zu den Göttingischen Anzeigen» Anfang 1782 (3. Stück, 19. Januar 1782, S. 40-48) zurückgewiesen worden war. Vgl. hierzu und zur Verfasserschaft Nowitzki – Roth – Stiening, *Zur Einführung: Johann Georg Heinrich Feder*, a.a.O., S. 6-12.

54 [Rez.] *Riga. Critik der reinen Vernunft. Von Imman. Kant. 1781. 856 S. Octav*, in «Zugabe zu den Göttingischen Gelehrten Anzeigen», 3. Stück, 19. Januar 1782, S. 40-48: 48. Reuß' annotiert zur Verfasserschaft «Feder. Garve's Briefe an Weiße, Th. I. S. 167. S. 455». Die Autorzuschreibungen in den «GGA» folgen hier und im folgenden dem von Oscar Fambach (*Die Mitarbeiter der Göttingischen gelehrten Anzeigen 1769-1836. Nach dem mit den Beischriften des Jeremias David Reuß versehenen Exemplar der Universitätsbibliothek Tübingen*, Universitätsbibliothek, Tübingen 1976) ausgewerteten Exemplar in der UB Tübingen (Sign. Kb 10), auf dessen Grundlage die Digitalisate des entsprechenden Zeitraums sowohl auf dem Dokumentenserver *res doctae* der Göttinger Akademie der Wissenschaften als auch des Digitalisierungszentrums der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen beruhen. Für wichtige Hinweise danke ich Frau Bärbel Mund, Handschriften und Seltene Drucke, SUB Göttingen (zuletzt: 14. September 2023 und 15. September 2023, elektronisch) und Frau Nicole Domka, Abt. Handschriften/Historische Drucke der UB Tübingen

Einbildungskraft in die Waagschale geworfen werden konnten. Auch verstand es der Rezensent von Kants *Kritik der reinen Vernunft* in den «Göttingischen Gelehrten Anzeigen» nicht, wie die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Einbildung, die eigentlich leicht falle, ohne Rekurs auf äußere Empfindungen «durch bloße Anwendung der Verstandesbegriffe zureichend gegründet» werden könnte angesichts von «Visionen und Phantasien, bey Träumenden und Wachenden», da auch solche Erscheinungen auf das Ordentlichste verbunden sein könnten, und zwar manchmal ordentlicher als Ereignisse in der Wirklichkeit[55]. Der Rekurs der seelischen Verstandeskraft auf die durch die materiale Fassung der Phantasie vermittelten Empfindungen der Außenwelt und Träume, Phantasien und Visionen – das waren Themen, die Muratori akzentuiert hatte. Richerz' Übersetzung kam zwar spät, aber zur rechten Zeit. Sie gehört in das Geflecht einer «antikantischen Frontlinie»[56], das von Göttingen aus geknüpft wurde.

3. Richerz' Übersetzung

Georg Hermann Richerz (1756-1791), der aus einem Lübecker Pfarrhaus stammte, hatte auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt sehr gut Latein und Hebräisch, gründlich Griechisch und etwas Französisch gelernt, seit 1775 in Göttingen bei Michaels, Leß, Koppe, Feder und Schlözer bis Ostern 1778 studiert und war nach einem über Jena führenden Abstecher nach Leipzig im Herbst des gleichen Jahres nach Göttingen zurückgekehrt, wo er von dem Bibelexegeten und Homiletiker Johann Benjamin Koppe (1750-1791) gefördert und 1779 zum zweiten Universitätsprediger ernannt wurde[57]. Koppe seinerseits

(4. Januar 2024, elektronisch). Über weitere Handexemplare der «GGA» mit Beischriften informiert knapp Wolfgang Schimpf, *Die Rezensenten der Göttingischen Gelehrten Anzeigen 1760-1768. Nach den handschriftlichen Eintragungen des Exemplars der Göttinger Akademie der Wissenschaften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982, *Vorwort*, S. 5-11.

55 Rezension zu *Riga. Critik der reinen Vernunft*, a.a.O., S. 42 f.

56 Martin Mulsow, *Die möglichen Grenzen möglicher Erfahrung. Weishaupt und Kant*, in «Das achtzehnte Jahrhundert», 36 (2012), 1, S. 17-32: 18.

57 Die biobibliographischen Angaben folgen Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1791*, a.a.O., und Johann Georg Meusel, *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen Teutschen Schriftsteller*, Bd. 11, Fleischer, Leipzig 1811, s.v. 'Richerz (Georg Hermann 2)', S. 257 f. Vgl. die Schlichtegrolls *Nekrolog* ausschreibende Darstellung von Heinrich Doering, *Die gelehrten Theologen Deutschlands im 18. und 19. Jahrhundert. Nach ihrem Leben und Wirken dargestellt*, Bd. III: *N-Scho*, Wagner, Neustadt an der Orla 1833, s.v. 'Georg Hermann Richerz', S. 585-589. Zum wiederum von Heyne geförderten Koppe siehe Konrad Hammann, *Universitätsgottesdienst und Aufklärungspredigt. Die Göttinger Uni-*

hatte seit 1777 als Nachfolger von Leß die Stelle des ersten Universitätspredigers inne und war 1778 zum Leiter des neu gegründeten Predigerseminars berufen worden. Auf Veranlassung und unter der Aufsicht Koppes entstand Richerz' 1779 bis 1781 erschienene, vier Bände umfassende Übersetzung der kommentierten Jesaja-Ausgabe von Robert Lowth (2 Bde., Dodsley u. Cadell, London 1778), die der Mentor seinerseits mit Zusätzen und Anmerkungen versah. Die «ganze Arbeit» der Übersetzung sei von einem «hiesigen Freunde, Herrn Richerz, einem Hoffnungsvollen jungen Gelehrten, dessen Geschmack und Kenntniß des Hebräischen und Englischen» Koppe bekannt gewesen seien, übernommen worden[58]. 1780 muß es zum Bruch mit Koppe oder zu einer Entfremdung gekommen sein[59]. Wann und wo Richerz Italienisch gelernt hat, ob schon auf dem Lübecker Gymnasium oder in Göttingen während des Studiums

versitätskirche im 18. Jahrhundert und ihr Ort in der Geschichte des Universitätsgottesdiensts im deutschen Protestantismus, Mohr Siebeck, Tübingen 2000, S. 292-306. Richerz kommt bei Hammann, der vor allem die ersten Universitätsprediger ausführlich würdigt, nur am Rande vor. Ab 1769 wurde das Amt des Nachmittagspredigers bzw. (wie das Amt offenbar mit der Berufung Richerz' 1779 umbenannt wurde) zweiten Universitätspredigers, der den ersten Universitätsprediger entlasten sollte, eingeführt, doch ab 1773 wechselten sich beide bei den Vormittagspredigten ab, während die Nachmittagspredigten an studentische Mitglieder des Predigerkollegiums delegiert wurden (*ebd.*, S. 213). Vgl. Johann Stephan Pütter, *Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-August-Universität zu Göttingen*, Bd. II: *Von 1765 bis 1788*, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1788, § 177, S. 242. 1788 waren beide Stellen nach den Abgängen Koppes (1784 nach Gotha) und Richerz' (1785 als Pastor Primarius nach Harpsted in der Grafschaft Hoya) noch nicht wieder besetzt. Vgl. die biobibliographischen Angaben zur Richerz, *ebd.*, § 93, S. 97.

58 Robert Lowth, *Jesaias*, Neu übersetzt nebst einer Einleitung und critischen philologischen und erläuternden Anmerkungen. Aus dem Englischen. Mit Zusätzen u. Anmerkungen v. Johann Benjamin Koppe, 4 Bde., Weidmann u. Reich, Leipzig 1779-1781, hier: Bd. I, von Koppe gezeichnete «Vorrede», S. 3-12: 7. Mit Zusätzen und Anmerkungen kommentierte Übersetzungen zur Adaptation ausländischer kommentierter klassischer oder biblischer Werke waren spätestens seit Eschenburgs Übersetzung von Hurds kommentierter Horaz-Übersetzung (2 Bde., Schwickert, Leipzig 1772) üblich geworden. Weitere Göttinger Beispiele einer solchen translatorischen Form kultureller Aneignung bzw. Umsetzung nennen Cantarutti – Ruzzenenti, *Muratoris «Della forza della fantasia umana» in Göttingen*, a.a.O., S. 68-71.

59 «Sie haben recht gethan, liebster Richerz, daß Sie das unbefugt aufgelegte Joch zerbrachen. K[oppe]. sol wahrhaftig nicht denken, daß ihn der Händevol in einigen Zeitungen ausgestreute Weyhrauch vergöttert», Ernst Adolf Weber an Michael Hißmann, Ende September 1780, in Michael Hißmann, *Briefwechsel*, hrsg. v. Hans-Peter Nowitzki – Udo Roth – Gideon Stiening – Falk Wunderlich, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, Brief *91, S. 114. Es handelt sich um einen Gemeinschaftsbrief an «Meine theuersten Freunde!». Weber (1751-1781) ging Richerz 1778 bis 1779 als zweiter Universitätsprediger voran.

oder erst nach der Lowth-Übersetzung bei einem der 19 für das 18. Jahrhundert dort nachgewiesenen Italienischlehrer, etwa dem Italiener Giovanni Battista Calvi (1721-1807), der an der Georgia-Augusta erst von 1774 bis 1778 als Sprachmeister, anschließend bis zu seinem Tode als Lektor tätig war[60], ist nicht überliefert. Ein erster Ausweis solcher Sprachkenntnisse bietet die aus dem Italienischen übersetzte *Lebensgeschichte der Donna Olimpia Maldachini*, die es als Schwägerin von Papst Innozenz X. zu beachtlicher Macht in Rom gebracht hatte. Wie bei der späteren Muratori-Übersetzung beklagt Richerz auch hier an der Vorlage «Weitschweifigkeiten, und Mangel an Plan», was er bei der Übersetzung «zu verbessern gesucht» habe. Das Sujet biete ein «warnendes Denkmal der Verirrungen und des möglichen Verfalls menschlicher Herzen», wobei sich der Verfasser mit seinen Bemerkungen über die Gründe der von ihm erzählten Handlungen dadurch empfehle, daß er dadurch «Ungeübten eine nicht unzweckmäßige Anleitung zur Erweiterung ihrer Menschenkenntniß» gibt[61]. In seiner Rezension wiederholt Freund Hißmann die anthropologisierende Passage aus Richerz' Vorrede wörtlich, lobt die Qualität der Übersetzung, weil sie sich «besser, als das Original selbst lesen» lasse, und kritisiert ansonsten die Saumseligkeiten des Leipziger Verlegers, der durch «Unachtsamkeit» Richerz' Anmerkungen falsch platziert und das Werk durch ein Gewimmel von Druckfehlern entstellt habe[62]. In nuce enthält der Beginn von Richerz' Vorrede, deren Worte Hißmann repetiert, jene Stichworte, die nur wenige Jahre später Friedrich Schiller aufgreifen wird, um aus der Lektüre der Annalen menschlicher Verirrungen, die tiefe Einblicke in das Menschenherz bieten, ein literaturanthropologisches Erzählprogramm zu machen.

Richerz hielt als Privatdozent seit 1779 in Göttingen exegetische Vorlesungen und bot Examinierübungen an. Da ihm offenbar eine Karriere an der theologischen Fakultät versperrt blieb[63], verließ er

60 Siehe Hermann Krapoth, *Die Beschäftigung mit romanischen Sprachen und Literaturen an der Universität Göttingen im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in *Philologie in Göttingen. Sprach- und Literaturwissenschaft an der Georgia Augusta im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Reinhard Lauer, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001, S. 57-90, bes. 59 f.

61 [Gregorio Leti], *Lebensgeschichte der Donna Olimpia Maldachini, der Verwandten und Vertrauten Papstes Innocenz des Zehnten* [ital. 1666], aus dem Italiänischen mit Hinzufügung einiger Anmerkungen übers. v. Georg Hermann Richerz, Weygand, Leipzig 1783, *Vorrede*, Göttingen den 24sten April 1783, S. 1-10: 3 u. 10.

62 «Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen», 3 (1783), 163, 9. Oktober 1783, S. 1639 f. Reuß' annotiert «*Hissmann*» als Verfasser.

63 «In Ansehung des Hrn Richerz wird vor der Hand nicht viel zu thun seyn. Die Herren Theologen haben einen eigenen Plan: die werden sich schwerlich für

im Herbst 1785 Göttingen. War die Publikation der Übersetzung mit ihren überbordenden Zusätzen der Versuch, sich nach Hißmanns Tod, wodurch das Hin- und Her von dessen Berufung nach Pest hinfällig wurde, bei der Philosophischen Fakultät ins Gespräch zu bringen? Die «Göttingen, den 27sten September 1784» gezeichnete Widmung des ersten Bandes, die gleich sieben Geheimräten der Landesregierung in Hannover galt, darunter neben dem zweiten vor allem dem ersten Kurator der Göttinger Universität, Ernst August Wilhelm von dem Bussche (1727-1789), der Hißmann ein Bleibeangeot unterfertigt hatte[64], spricht nicht gegen eine solche Spekulation, zumal Richerz in der Widmung nicht nur seine «ehrfurchtsvollste Dankbarkeit» zum Ausdruck bringen wollte, sondern zugleich um «fernere Protektion und gnädige Aufmerksamkeit» bat (MR I, unpag.).

Die Ausgabe war zunächst auf «zwey kleine Bände» (MR I, Vorerinnerung des Herausgebers, S. 13) angelegt, sie wächst sich jedoch aufgrund der umfangreichen Zusätze, die im zweiten Band noch stärker als im ersten ins Gewicht fallen, unter der Hand soweit aus, daß Richerz in der «Göttingen, im Anfang des Junius 1785» gezeichneten Vorerinnerung zum zweiten Band, der mit der Übersetzung von Muratoris zwölften Kapitel über das mütterliche Versehen und dessen

ihn interessiren». Von Johann Gottfried Eichhorn, an Michael Hißmann, 24. Januar 1783, in Hißmann, *Briefwechsel*, a.a.O., Brief *165, S. 198. Eichhorn (1752-1827) war ab 1778 Professor für Orientalische Sprachen in Göttingen. Die drei Bände von Richerz' *Predigten* ([1. Sammlung], Helwing, Hannover-Göttingen 1782; 2. Sammlung, Helwing, Hannover-Göttingen 1782; [3. Sammlung], nach seinem Tode hrsg. v. Johann Friedrich Schleusner, Vandenhöck & Ruprecht, Göttingen 1793) warten noch auf eine theologiegeschichtlich und homiletisch versierte Würdigung. Eine Rezension der posthum herausgegebenen Predigten lobt Richerz' «moralische[n] Kenntnisse», die sich der Verfasser «nicht aus Büchern allein […], sondern […] durch anhaltendes Nachdenken, fortgesetztes Studium der H.[eiligen] S.[chrift] und der Seelenlehre, Welt- und Menschenkenntniß, und vorzüglich durch eigene Erfahrungen verschafft» hätte (*Neue Allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. 12, 1794, 2. Stück, S. 291-298: 291). Die mit «Sa.» in Antiqua siglierte Rezension stammt nach Maßgabe von Parthey von Wilhelm Friedrich Schäffer (1750-1831), Hofprediger in Gotha. Der Herausgeber Schleusner (1759-1831) war ab Ostern 1785 erst a.o., seit 1790 o. Professor für Theologie in Göttingen und wurde 1794 nach Wittenberg berufen.

64 Zu Einzelheiten des Pester Rufs (durch van Swieten, 1. Juli 1784), der Göttinger Rufabwehr (durch v.d. Bussche, 3. Mai 1784) und Hißmanns Tod (14. August 1784) siehe Klemme – Stiening – Wunderlich, *Einleitung: Michael Hißmann*, a.a.O., S. 19 f. Die Einzelheiten haben sich durch die anschließend erfolgte Edition von Hißmannns *Briefwechsel*, a.a.O. (siehe Briefe Nr. *191, *192, *196, 201, *202 und *203) konkretisiert, insofern Hißmann den Pester Ruf am 1. August 1784 für 1200 Gulden Jahresgehalt annahm, die Berufung selbst aber nicht mehr erlebte. Zweiter Kurator der Göttinger Universität war der an zweitletzter Stelle der Widmungsnehmer genannte Ludwig Friedrich von Beulwitz (1726-1796).

Kommentierung abbricht[65], noch einen dritten Band in Aussicht stellt, dessen Erscheinungstermin jedoch aufgrund seiner «bevorstehenden Orts- und Amtsveränderung» offengelassen und an die Bedingung geknüpft wird, daß «Gott mir Leben und Gesundheit erhält» (MR II, Vorerinnerung des Herausgebers zum zweyten Theil, unpag.). Die Versetzung nach Harpstedt als Pastor Primarius fand «um Mich. [aelis]» 1785 statt[66]. Er mußte die neue Tätigkeit seiner anhaltenden Schwäche und Kränklichkeit wegen jedoch bereits nach einem Jahr aufgeben. Auch die zwischenzeitliche Erholung, die es erlaubte, ihn 1788 zum Superintendenten in Gifhorn zu ernennen, blieb von kurzer Dauer, denn «mit der Arbeit kehrte seine Kränklichkeit zurück»[67]. Richerz starb 1791, ohne daß ein dritter, womöglich abschließender Band, der von den Rezensenten noch 1787 «mit Vergnügen» erwartet worden war[68], fertig geworden wäre.

Der erste Band (374 S.) enthält die Übersetzung der ersten sieben Kapitel und deren Zusätze, der zweite Band (330 S.) bietet die Kapitel acht bis zwölf. Die letzten acht Kapitel, darunter Ausführungen zur Leidenschaften erregenden Kraft der Phantasie (XIII-XIV), zum richtigen Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand bei Dichtern und Philosophen (XV-XVI), das wichtige Commercium-Kapitel (XVII) und die abschließenden Mahnungen, wie die Phantasie vernünftig gesteuert werden könne (XVIII-XX), bleiben unübersetzt. Man hat dafür Richerz' mangelndes Interesse an solchen Themen, vor allem hinsichtlich der gewandelten Auffassung gegenüber der Beherrschung der Nachteile und Gefahren, die mit der Einbildungskraft

65 Das Verhältnis von Übersetzung und Zusatz zum 12. Kapitel entspricht 9½ zu 45 Seiten. Signifikant für Richerz' Vervollständigungsdrang ist, daß dem Zusatz wiederum ein «Nachtrag zur Abhandlung des Herausgebers von der Schwärmery» (MR^{Z} II, S. 326-330) nachgeschoben ist, die ein einschlägiges, 5seitiges Exzerpt aus Platners Neuausgabe der *Philosophischen Aphorismen* (Bd. 1, Schwickert, Leipzig 1784) enthält, das dessen Differenzierung der Schwärmerei in eine ästhetische, leidenschaftliche und moralische zitiert. Die «Abhandlung» von der Schwärmerei selbst, in der eine Definition Wielands und Differenzierungsversuche Leonhard Meisters und Johann Christian Lossius', aber nichts von Platner referiert wird, bildete den III. Teil des insgesamt vier Teile (I. Entzückungen; II. Visionen; IV. Pater Joseph von Cupertino; siehe dazu unten) enthaltenen Zusatzes (MR^{Z} II, S. 103-185) zu Muratoris Kap. IX von Entzückungen und Visionen (MR II, S. 81-103), das seinerseits nochmals mit zwölf *in petit* gedruckten Anmerkungen, die Stellen erläutern oder kommentieren, versehen ist. Auch Richerz' Zusätze selbst enthalten wiederum erläuternde Anmerkungen, z.B. zu Cardanus (MR$^{Z\text{-}A}$ II, S. 108-114).

66 Pütter, *Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte*, Bd. II, a.a.O., § 93, S. 97.

67 Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1791*, a.a.O., S. 279.

68 Siehe unten, Anm. 108 u. 110. Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1791*, a.a.O., S. 277, bedauert, daß Richerz «den letzten Theil nicht hat hinzufügen können».

verbunden sind, geltend gemacht[69]. Tatsächlich zielte Muratori auf philosophische und religiöse Stärkung bzw. Erbauung der Seelenkraft, während Richerz eher auf so etwas wie ästhetische Erziehung setzt, also weniger auf menschliche Rationalität und deren Verbesserung als auf Emotionalität und deren Modellierung baut. Freilich hatte dieser Unterschied Richerz nicht davon abgehalten, Muratoris drittem Kapitel (MR I, S. 130-137), in dem die gewandelte Ausgangslage zwischen physiologischem und psychologischem Phantasiebegriff am deutlichsten hervortritt, mit einem fünffach umfangreicheren Zusatz (MR^{Z} I, S. 138-177) zu versehen. Insgesamt sind von den 704 Seiten nur ca. 150 übersetzter Text, der Rest sind Anmerkungen und Zusätze[70] – wobei die Anmerkungen nicht nur Muratoris übersetzten Text, sondern auch die eigenen Zusätze, die wiederholt als eigene Abhandlungen verstanden werden (MR^{Z} I, S. 119, 293, 373), betreffen. Daß Verhältnis von Text und Kommentar ist so unverhältnismäßig, daß die Bemerkung im zweiten Kapitel des Zusatzes zu Muratoris zweitem Kapitel, der «kleine Umfang dieses Buches» erlaube ihm nicht, die Vertreter der konkurrierenden Hypothesen der Nervenphysiologie «hier namentlich einzurücken» (MR^{Z} I, S. 85), etwas skurril erscheint. Da Richerz' in den Zusätzen auf spätere Kapitel (MR^{Z} I, S. 120 auf Kap. XII), und zwar einmal auch auf ein Kapitel, das erst in dem geplanten Bd. III erschienen wäre (MR^{Z} I, S. 96 auf Kap. XIV), verweist, führe ich die Tatsache, daß die Übersetzung unvollständig blieb, nicht auf mangelndes Interesse, sondern vielmehr sowohl auf den Ortswechsel nach Harpstedt, wodurch Richerz den Zugang zu den Bücherschätzen der Göttinger Bibliothek verlor, als auch auf den Amtswechsel, der ihn vor neue Aufgaben stellte, zurück, so daß die hypertrophe Kommentierung angesichts der erschöpften Gesundheit nicht fortgeführt und beendet werden konnte.

3.1 *Richerz' «Vorbericht»*

Im «Vorbericht» seiner Übersetzung begründet Richerz deren Notwendigkeit damit, daß Muratoris *fantasia*-Werk von «unsern Philo-

69 Dürbeck, *Muratori und Richerz*, a.a.O., S. 92. Vgl. dagegen Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 84 f., Anm. 3, der demgegenüber akzentuiert, daß die moralphilosophischen Ziele Muratoris und Richerz darin übereinstimmen, die Einbildungskraft so zu regulieren, daß sie zu Tugend, Nutzen und Glück aller beiträgt.

70 Die genaue Angabe der übersetzten Textmenge ist angesichts der z.T. exzessiven Anmerkungen *in petit*, mit denen Muratoris Ausführungen gespickt sind, nicht unproblematisch. Dürbeck, *Muratori und Richerz*, a.a.O., S. 92, nennt 130 Seiten übersetzen Text. Das Verhältnis von Text zu Kommentar beträgt meiner Schätzung nach in Bd. I ca. 1:3, in Bd. II ca. 1:4,2.

sophen als ein klaßisches Buch» zum Thema angeführt werde, das auch durch die «trefliche, aber nach einem ganz andern Entwurfe verfertigte Schrift» Leonhard Meisters nicht ersetzt werde (MR I, Vorbericht des Herausgebers, S. [3])[71]. Die Phantasie wird als «eine unsrer edelsten und wichtigsten Kräfte» bezeichnet, die aufgrund ihrer «unwiderstehliche[n] Macht» bald gerühmt, bald angeklagt werde. Daher komme es darauf an zu erfahren, was zu ihrem «Vortheil oder Nachtheil» spricht, worin ihre «vortheilhaften und nachtheiligen Würkungen» bestehen und wie dieses «so reizbare und niemals ruhende Princip unaufhörlich zu bewachen und so zu leiten» sei, wie es die menschliche Pflicht und Wohlfahrt erfordere. Richerz sei daher der an ihn «ergangenen Aufforderung, dieses Buch [Muratoris *fantasia*-Schrift] zu verdeutschen, und durch Ergänzung seiner Mängel auch für unsre gegenwärtigen Zeiten brauchbar zu machen», gerne gefolgt (*ebd.*, S. [3] f.).

Durch wen diese Aufforderung ergangen war, wird dagegen nicht berichtet. Kam der Auftraggeber aus Richerz' Freundeskreis um Hißmann oder aus dem Umkreis um Feder? Hatte Richerz das 'Joch' seines Mentors Koppe, für den er zuvor als Lowth-Übersetzer tätig geworden war, doch nicht abgeworfen? Hätte Koppe, sofern er als erster Universitätsprediger oder als Direktor des Predigerseminars zu einer solchen 'Aufforderung' befugt gewesen wäre, vor seinem Weggang nach Gotha 1784 überhaupt ein Interesse an Muratoris Begriff der Einbildungskraft gehabt? In einer homiletischen Programmschrift, die Koppe anläßlich der Berufung zum Leiter des Göttinger Predigerseminars publizierte, kommt Einbildungskraft als Voraussetzung erbaulicher Kanzelrhetorik nur sehr am Rande vor[72]. Umgekehrt ist bei Muratori die ansteckende Wirkkraft der Phantasie eher negativ konnotiert und überhaupt hätten z.B. die einschlägigen Beiträge Sulzers zu Energie, Kraft oder Nachdruck von Dichtung und Rede für ein solches Themenfeld die bei weitem bessere Informationsquelle geboten.

Als Mängel, die die Übersetzung beheben soll, werden zum einen Muratoris «Weitschweifigkeit» (MR I, Vorbericht des Herausgebers, S. 10) genannt, zum anderen eine fehlende «Vollständigkeit» (*ebd.*, S. 11).

71 Gemeint ist das Werk des u.a. von Bodmer und Breitinger unterrichteten und späteren Helvetikers Leonhard Meister, *Ueber die Einbildungskraft*, Typographische Gesellschaft, Bern 1778.

72 Soll die Predigt bei ihren Zuhörern fromme Gefühle und Entschließungen erwecken, d.h. soll sie erbauen, dann müsse mit «Genauigkeit und Schärfe im Denken» eine «auf Einbildungskraft und Empfindung so schnell und stark und allgemein wirkende Beredsamkeit nothwendig verbunden» werden. Johann Benjamin Koppe, *Genauere Bestimmung des Erbaulichen im Predigen*, Dieterich, Göttingen 1778, S. 11.

Wiederholungen sollen durch Straffung vermieden[73] und Ausführungen, die nicht zur Sache gehören, zu denen der protestantische Universitätsprediger auch solche Passagen zählt, die bei dem aufgeklärten Katholiken eine «blinde Anhänglichkeit an seine Kirche» bezeugten, gar nicht übersetzt werden (*ebd.*, S. 11). Die 'Weitschweifigkeit', die Richerz der damaligen Hirnphysiologie entsprechend in einem späteren Zusatz auf eine zunehmende Verfestigung und Verhärtung des Gehirns «vom funfzigsten Jahr an» zurückführt (MR^{Z}, I, S. 100), wird durch Muratoris Alter bei der Abfassung seines Werks erklärt. Viel eher macht sich in solchem Urteil, das auch im Vorwort zur *Olimpia*-Übersetzung vorgebracht worden war, obwohl der Verfasser der anonym in 'Cosmopoli' 1666 erschienenen italienischen Vorlage, Gregorio Leti (1630-1701), mit 36 noch recht jung war, der Topos eines italienischen 'Nationalfehlers' geltend[74], zumal sich die ausschweifenden Zusätze des im Publikationsjahr 29 Jahre alten Übersetzers kaum durch die rhetorische Tugend der *brevitas* auszeichnen.

In der fehlenden «Vollständigkeit» sieht Richerz den wesentlichen Mangel seiner Vorlage, dem er durch «Noten» zum übersetzten Text und durch «ausführliche Zusätze», die einzelnen Kapiteln Muratoris angehängt werden sollen, abzuhelfen verspricht (MR I, Vorbericht des Herausgebers, S. 12). Mit dem beklagten Fehler zielt Richerz nicht auf eine vermeintlich unvollständige Begriffsextension, sondern vielmehr darauf, daß der Forschungsstand von 1745 nicht mehr dem psychologischen Wissensstand der Gegenwart der 1780er Jahre entspricht: «Dem Verfasser [Muratori] ist dies [der Mangel an Vollständigkeit] nicht immer zur Last zu legen, weil erst nach seiner Zeit, besonders in Deutschland, die Psychologie durch die Beobachtungen vortrefflicher Philosophen ungemein bereichert worden ist» (*ebd.*, S. 11). Diese Bereicherung an erfahrungsseelenkundlichem, also: empirisch-psychologischem Wissens gelte es nachzutragen. Dabei öffnet sich für Richerz ein Zielkonflikt zwischen erteiltem Übersetzungsauftrag und empfundener Aktualisierungsbedürftigkeit. Arbeit und Fleiß wären geringer gewesen, hätte er «eine ganz eigne Schrift über die Ein-

73 Z.B. werden Überschneidungen zwischen Muratoris Vorwort «Ai Lettori» und dem I. Kap. durch Umstellungen und Streichungen vermieden. Der erste Absatz der übersetzten «Vorerinnerung des Verfassers» (MR I, 15-16) ist dem I. Kap. Muratoris (M I, S. 1-2) entnommen. Der erste Absatz des dritten Kap. (M III, S. 20), worin die Seele als im Kopf wie in einem «nobile prigione» eingeschlossen verortet wird, wandert in die Übersetzung des ersten Kapitels und bildet dort den zweitletzten Absatz (MR I, S. 34).

74 Daß Weitschweifigkeit «bekanntlich als Nationalfehler der Italiener» gilt, entnehme ich Cantarutti – Ruzzenenti, *Muratoris «Della forza della fantasia umana» in Göttingen*, a.a.O., S. 65.

bildungskraft […] verfertigen können» (*ebd.*, S. 12). Stattdessen habe er bei der Arbeit stets «den Zwang fremder mir aufgelegter Fesseln» gefühlt (*ebd.*). Angesichts der «Reichhaltigkeit meiner Materie», hätte er über manches Kapitel «ein ganzes Buch schreiben können» (*ebd.*, S. 13). Auch wenn die Formulierung vom 'Zwang fremder aufgelegter Fesseln' zweideutig scheint, insofern sie sich sowohl auf die Nötigung beziehen kann, den Flug eigener Gedanken stets auf Muratoris Vorlage rückbeziehen zu müssen, als auch auf den eingangs erwähnten Übersetzungsauftrag selbst – in beiden Fällen stellt sich erneut die Frage nach dem im Hintergrund unbekannt bleibenden Auftraggeber und der Art seiner Druckmittel.

Die Art der Bearbeitung der Vorlage führt dazu, daß die, wie es im Titel heißt, mit «vielen Zusätzen» herausgegebene Übersetzung zu einem Kompendium anwächst, in dem der spätaufklärerische Stand der empirischen Psychologie kompiliert ist[75]. Die Kompilation fungiert hier als Medium des Wissenstransfers an einen über das Universitätspublikum hinaus erweiterten Adressatenkreis[76], wobei sich Richerz zwar bewußt ist, daß er nicht als ein «Philosoph von Profession» beurteilt werden könne, aber sich doch das Verdienst zurechnet, alles das vollständig zusammengetragen zu haben, «was in Hinsicht auf die Einbildungskraft ein Gegenstand ihrer tiefsinnigern Forschungen zu seyn verdient» (*ebd.*, S. 4). Für die «Klasse von Lesern, welche ich mir als die meinigen vorstelle» (*ebd.*, S. 5), also für das über die Universität hinausgehende, räsonierende Publikum, folgt eine mehrseitige biobibliographische Vorstellung des gelehrten Bibliothekars, Historikers, Philosophen und Förderers der schönen Wissenschaften. Muratori sei als Theologe zwar dem «System seiner Kirche ausnehmend treu» gewesen, jedoch habe er gerade im Streit mit den Jesuiten um das *votum sanguinarium*, d.h. das Gelübde, die Lehre von der

75 Signifikant dafür ist, daß sich in einem Werk, das die literaturanthropologische germanistische Forschung mitbegründet hat, mehrere Verweise auf Muratori/Richerz finden, aber meist nur in 'Vergleiche'-Anmerkungen im Anschluß an die Angabe eines Ursprungsautors oder einer Ursprungspublikation. Siehe Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1977, S. 321, Anm. 3; S. 350, Anm. 9 und 11; S. 403, Anm. 43; S. 415, Anm. 49; S. 423, Anm. 58; S. 431, Anm. 35.

76 Zur produktiven Aneignung anderer Texte im Rahmen einer 'Kunst der Kompilation', die für einen Großteil der populären Literaturproduktion des 18. Jahrhundert charakteristisch, aber namentlich für den deutschen Raum noch schlecht erforscht ist, siehe Cecil P. Courtney, *The Art of Compilation and the Communication of knowledge. The Colonial World in Enlightenment Encyclopaedic Histories, the Example of Raynal's «Histoire philosophique des deux Indes»*, in *Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt*, hrsg. v. Hans-Jürgen Lüsebrink, Wallstein, Göttingen 2006, S. 39-50.

unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter (*immaculata conceptio*), die erst im 19. Jahrhundert zum Dogma der katholischen Kirche erhoben werden sollte, bis aufs Blut zu verteidigen, seine «überall aufgeklärte Denkungsart» bewiesen (*ebd.*, 8 f.). Wenn Richerz schließlich zur Würdigung von Muratoris Verdiensten um die schönen Wissenschaften auf Sulzers *Allgemeine Theorie* verweist, worin im Artikel «Dichtkunst. Poetik» Muratoris *Della perfetta poesia* zu den gründlichsten und besten Werken auf diesem Feld gezählt und Dubos' *Réflexions critiques* an die Seite gestellt worden sei (*ebd.*, S. 9 f.)[77], heißt das zugleich indirekt, daß die *fantasia*-Schrift nicht in dieses Fach fällt.

Aufgrund der Machart des Werks tritt Richerz in drei Rollen auf – er ist Übersetzter der italienischen Vorlage, ihr Herausgeber, insofern er den übersetzen Text mit erläuternden oder kritischen Anmerkungen versieht, und Autor von Zusätzen, die er als eigene, weiterführende «Abhandlungen» versteht. Das ist eine undankbare Rollenvielfalt, insofern er als Übersetzer stets im Schatten Muratoris bleibt, bibliographisch, wenn überhaupt nur an zweiter Stelle erscheint, und sich als Autor von Zusätzen in die Rolle des Kompilators gedrängt fühlt, weswegen Richerz ausdrücklich darauf besteht, daß sich die zusammengetragen Gedanken zwar mehr der Lektüre guter psychologischer Schriften als seines eigenen Kopfes verdanken, ihm jedoch nicht abgestritten werden dürfe, sie durch Prüfung und Überlegung zu seinen eigenen gemacht zu haben, zumal er bei der «Anführung fremder Gedanken […] oft den Verfasser, von dem ich sie entlehnte, dankbar genannt» (*ebd.*, S. 12) habe[78]. Tatsächlich sind in den Zusätzen exzerpierte Zitate eigens markiert und mit mehr oder weniger sorgfältigen und für den heutigen Leser auch auffindbaren bibliographischen Nachweisen versehen – nur sehr selten, vermehrt im zweiten Band, finden sich Formulierungen wie «las ich in irgend einem Stück des deutschen Museums» (MR^Z II, S. 42) oder «in irgend einem Stück des Arztes» (*ebd.*, S. 74) oder «ich weiß nicht mehr in welchem Kapitel» (*ebd.*, S. 177).

77 Vgl. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Weidmanns Erben u. Reich, Leipzig 1771, s.v. 'Dichtkunst. Poetik', S. 259, Anm. (†).

78 Courtney, *The Art of Compilation*, a.a.O., S. 40, weist darauf hin, daß der schlechte Ruf des Kompilators, wie er z.B. im einschlägigen Artikel der *Encyclopédie* (Bd. 3, 1753, s.v. 'COMPILATEUR', S. 762) zum Ausdruck kommt, u.a. darauf beruht, daß viele von ihnen die Autoren, die sie ausschreiben, nicht nennen, und die übernommenen Stellen nicht kennzeichnen. Weder das eine noch das andere trifft auch Richerz zu.

3.2 *'Schiffskatalog' exzerpierter Autoren und Werke*

Eine bibliographische Rekonstruktion aller exzerpierten Autoren und Werke führte gewiß zu einem umfassenden Panorama der spätaufklärerischen empirischen Psychologie und Anthropologie im norddeutsch-protestantischen Raum und der wichtigsten ausländischen Rezeptionslinien. Eine Art 'Schiffskatalog' muß hier genügen.

Richerz bezieht sich hinsichtlich philosophischer Traditionen u.a. auf Platon, Montaigne, Huarte, Descartes, Newton, Leibniz, Malebranche und Wolff. Die Bezugnahme auf Wolff betrifft freilich nur seine Ausführungen zum Schlaf. Leibniz und Newton werden im neurologischen Kontext als Vertreter der Nervensaiten-Hypothese angeführt, die jedoch unter Bezugnahme auf die neurologischen Forschungsergebnisse Albrecht von Hallers und Tissots in einem langen Unterkapitel im Zusatz zu Muratoris grundlegendem zweiten Kapitel ausführlich diskutiert und als unwahrscheinlich verworfen wird[79]. Wie in diesem Fall folgt er im Blick auf anatomische, physiologische, neurophysiologische und medizinische Fragen Haller und Tissot, nennt daneben aber auch u.a. Boerhaave, Stahl, Hoffmann, J.L. Auenbrugger, J.F. Meckel, R. Richard Mead und van Swieten. Den englischen Empiristen Locke verteidigt er gegen den Vorwurf des Materialismus, Hume greift er mit der Überlegung auf, daß die Einbildungskraft nicht nur reproduktiv ist, sondern einfache Ideen selbst hervorbringen könne, was jedoch nichts an dem Grundsatz

79 Richerz gliedert die Zusätze zum zweiten Kap. in drei Teile, die nacheinander die Psychologie der Einbildungskraft (I., MR^Z I, S. 49-73), die Hirn- und Nervenphysiologie (II., *ebd.*, S. 74-96) und die vielfältigen Gründe für die unterschiedlichsten Ausprägungsformen der Phantasie (III., *ebd.*, S. 97-137: Alter, Geschlecht, Klima, Kultur, geographische Lage etc.) thematisieren. Daß die Phantasie je nach Person verschieden ausgeprägt ist, betont auch Muratori (M III, S. 21 f., vgl. MR I, S. 130 f.; u. M XV, S. 185-196, in MR unübersetzt). Der Umstand folgt zwingend aus der Bestimmung der Phantasie als einer 'Materiale Potenza'. Dürbeck, *Muratori und Richerz*, a.a.O., räumt Richerz im Unterschied zu Muratori, der wie Descartes oder Malebranche von *spiritus animales* («Spiriti animali», M II, S. 10; die Stelle ist in Schopenhauers Exemplar angestrichen) spricht, eine «Zwischenstellung zwischen der mechanistischen und der animistischen Hypothese» ein (*ebd.*, S. 104), was von Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 84 f., Anm. 3, zurecht kritisiert wird. Wenn Gisi schließlich davon spricht, daß «gerade die Lebensgeister-Theorie die Verbindung zwischen Muratori, Richerz und der modernen Neurophysiologie schafft», d.h. Richerz' Zusätze «eine differenzierte Ausführung der Thesen Muratoris anhand des neu gesammelten Wissens» darstelle (*ebd.*), relativiert sich auch die Aussage von Albrecht Koschorke (*Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, 1999, 2., durchges. Aufl., Fink, München 2003, S. 364), daß Richerz' Zusätze «auf erhebliche Modifikationen am Originaltext» hinausliefen. Die These von einem «Paradigmenwechsel» (*ebd.*) der physiologischen Grundlagen zwischen der Autor- und Herausgeberebene wird dadurch fragwürdig.

ändere, «daß doch immer Impressionen vor allen unsern Ideen hergehn müssen» (MR^{Z} I, S. 73). Von Bonnet übernimmt er ein Beispiel dafür, daß das Wort 'Patriot' bei verschiedenen Personen ganz unterschiedliche Assoziationen auslöst, sowie den Fall eines vernünftigen, aber von Zeit zu Zeit halluzinierenden Manns. Eine von Condillac erzählte Anekdote bestätigt Richerz' Vermutung, daß Romanleser zum Bau von Luftschlössern neigen, die sie bald für Wirklichkeit halten. Immer wieder übernimmt er Beobachtungen oder Überlegungen, die er bei den vernünftigen bzw. philosophischen Ärzten Abel, Krüger, Platner, L. Meister, Weikard oder Zimmermann findet, aus dessen Werken *Über die Einsamkeit* und *Von der Erfahrung in der Arzneykunst* oftmals ausführlich zitiert wird, sowie bei Popularphilosophen wie Sulzer oder Mendelssohn. Ethnologisches entnimmt er Schriften de Pauws, Naturhistorisches bei Buffon. Präsent sind die Publikationen aus dem unmittelbaren Göttinger Umkreis, in denen zuvor schon auf Muratoris *fantasia*-Schrift Bezug genommen worden war und in denen es anschließend heißen wird, daß «die Zusätze des Hrn. Richerz ungleich wichtiger [sind], als das Original des Italiäners»[80]. Zitiert werden Werke von Feder, Hißmann, Meiners und Tiedemann sowie Veröffentlichungen von Blumenbach, Gmelin, G.G. Richter, Tiedemann oder Sömmering. Von Kant werden die *Träume eines Geistersehers*, die man in Göttingen sehr schätzte und die Feder überaus positiv besprochen hatte[81], mehrmals ausführlich aufgegriffen. Die 1781 erschienene *Kritik der reinen Vernunft* wird jedoch übergangen. Der Autor eines kurzen Zitats wird mit den Worten «ein berühmter Autor» (MR^{Z} I, S. 155) umschrieben, der entsprechende Name Garves und der Titel des *Versuch*[s] *über die Prüfung der Fähigkeiten* (1769), aus dem zitiert wird, fällt dagegen nicht. Wer der «neue[r] berühmte[r] Philosoph» ist, der «ein bloß behaltenes, und ein raisonnirendes Gedächtnis» unterschied (MR^{Z} I, S. 205), läßt er seine Leser raten.

Weitere Autoren, aus denen Richerz in unermüdlicher Bibliotheksarbeit exzerpiert hat, sind Flögel, v. Irwing, Lord Monboddo sowie die Theologen Ch.L. de Beausobre, J.F. Jacobi und v. Mosheim. Reich ist die Ausbeute an Zeitschriftenliteratur. Richerz übernimmt viele Passagen aus Unzers «Arzt» und Moritz «Magazin», daneben auch aus Wielands «Teutschem Merkur», Blumenbachs «Medicinischer Bibliothek», Hißmanns «Magazin für die Philosophie und ihre Geschichte» und natürlich aus den «Göttingischen Gelehrten Anzeigen», z.B. aus dem Band «von 1784. 183stes Stück, und 1785.

80 Christoph Meiners, *Grundriß der Seelen-Lehre*, Meyer, Lemgo [1786], S. 199.

81 Siehe Nowitzki – Roth – Stiening, *Zur Einführung: Johann Georg Heinrich Feder*, a.a.O., S. 1.

24stes Stück», worin Johann Friedrich Gmelins Sammelrezension über einschlägige Werke zum tierischen Magnetismus erschienen war, die zum «richtigen Urtheil» über Gassners und Mesmers Machenschaften anleiten sollte (MR^{Z} II, S. 223). Die Zusätze zu Muratoris Nachtwandler-Kapitel übernehmen Beobachtungen u.a. aus den »Breslauischen Sammlungen», dem «Hamburgischen Magazin», dem «Journal Encyclopédique» (Negretti) sowie dem von Feder zuvor als unzureichend kritisierten Artikel «Somnambulisme» der *Encyclopédie*. Hennings Buch *Von den Träumen und Nachtwandlern* (Hoffmann, Weimar 1784) dagegen «habe ich gar nicht gelesen» (MR^{Z} I, S. 374).

Es geht Richerz um die «Fakta» (MR^{A} I, S. 23, Anm. 5; MR^{Z} I, S. 125, 128 u. 322), die berichtet werden, stets kommt es ihm, wie z.B. in der Streitsache um das mütterliche Versehen, auf das nicht zu bestreitende «Faktum» (MR^{Z} II, S. 295) an. Mit dem Programmstichwort aus Moritz' *Magazin*[82], zielt Richerz auf Fälle, Beispiele, Beobachtungen oder Wahrnehmungen, die «wahr, nemlich hinlänglich bestätigt» (MR^{A} II, S. 91) sind. Darin bestand schon der Ansatz Muratoris. Richerz selbst trägt zur Vermehrung solcher Fakten bei, wenn er in seinem Zusatz zu Muratoris beiden Traumkapiteln das «ehrlich erzählte[n] Beyspiel» eines eigenen abenteuerlich zusammengesetzten Traumes einrückt (MR^{Z} I, S. 293-295), den er anschließend nach den Maßgaben der zuvor im Anschluß an Wolff, Haller, Tiedemann, Feder, Weikardt und Lord Monboddo u.a. entfalteten Traumtheorie fachgerecht auf Tagesreste und schlafend empfundenen Körperzustände zurückführt (*ebd.*, S. 295-300), oder wenn er als Beispiel eines Grenzzustandes zwischen Wachen und Nachwandel die «merkwürdige Geschichte» des Göttinger Arztes Doktor Osann berichtet, der sich nach dem Erwachen nicht mehr an die mitten in der Nacht verschriebenen Rezepte erinnern konnte[83]. Richerz' Osann-Bericht sollte noch im 19. Jahrhundert in der psychiatrischen Fachliteratur als Beispiel für Schlaftrunkenheit angeführt werden.

82 Vgl. *«Fakta, und kein moralisches Geschwätz». Zu den Fallgeschichten im «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde»*, hrsg. v. Sheila Dickson – Stefan Goldmann – Christof Wingertszahn, Wallstein, Göttingen 2011.

83 Samuel Christian Gotthold Osann (1743-1784), aus Weimar gebürtig, studierte seit 1773 in Göttingen Medizin, promovierte hierin 1778 und war seit 1780 als Dozent tätig, bevor er im Mai 1784 zum Leibarzt und Hofrat in Weimar berufen wurde, wo er im Juli 1784 verstarb (siehe Hißmann, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 372). In den deutschen Vorlesungsverzeichnissen wird Osann im Sommersemester 1784 als Garnisonsmedicus unter den Privatlehrern aufgeführt. Richerz betont, daß Osann, den er wohl aus dem Studium gekannt haben wird, ihm diese Geschichte persönlich erzählt und anschließend die Niederschrift «für authentisch erklärt» habe (MR^{Z} I, S. 242).

3.3 *Richerz' Kritik und Polemik*

In seiner Kritik an Muratoris Vorlage, die in den Zusätzen artikuliert wird, orientiert sich Richerz an den in Göttingen geltenden erfahrungsphilosophischen bzw. -seelenkundlichen Ansichten. Seine Polemik gilt den Resten der Idolatrie, die der katholische Aufklärer Muratori unangetastet wissen wollte. Ich beschränke mich auf fünf Beispiele.

(a) *Psychologie der Einbildungskraft statt Physiologie der Phantasie*

Für nicht hinreichend hält Richerz, daß Muratori bei einer bloß physischen Bestimmung der Phantasie als einer «körperliche[n] Kraft» (MR I, S. 42; vgl. M II, S. 13: «Potenza o Facoltá Corporea»), die darin besteht, Nervenimpulse, die von außen, und Ideen, die von innen kommen, als Impressionen abzuspeichern, stehen bleibt. Der Hirn- und Nervenphysiologie wird zwar im Zusatz zum grundlegenden, Definition, Funktion und Sitz der Phantasie beinhaltenden zweiten Kapitel ein eigener Teil gewidmet (MR^Z I, S. 74-96), vorgeschaltet ist ihm jedoch ein psychologischer Teil, in dem wie bei Feder Gedächtnis und Einbildungskraft als eine einzige Kraft begriffen werden, die nur im Blick auf ihre verschiedenen Funktionen unterschiedliche Bezeichnungen haben, und deren Funktion darin besteht, Eindrücke und Ideen aufzubewahren *und* wieder hervorzubringen (MR^Z I, S. 50 f.)[84].

Von der Formulierung Muratoris, daß «das Gedächniß in der Einbildungskraft wohne», distanziert sich Richerz, da dies eine «Redensart» sei, «die sich unter uns nicht leicht jemand erlauben würde» (*ebd.*, S. 50). Er hatte die diesbezügliche Passage der Vorlage («la Fantasia sede della medesima Memoria», M II, S. 14) erst gar nicht übersetzt, sondern stattdessen an der entsprechenden Stelle einen Gedankenstrich eingefügt und war gleich zum nächsten Gesichtspunkt übergegangen, daß Muratori auch Tieren Phantasie zugesteht (MR I, S. 43) – für einen Cartesianer kein Problem, da die Phantasie ja als 'Materiale Potenza' aufgefaßt wird. Richerz, der in einer Anmerkung an dieser Stelle zunächst Muratoris Konzession mit dem Satz «Freylich haben auch Thiere eine Einbildungskraft» mit Nachdruck zustimmt, steht aber vor dem heiklen Problem, angesichts «der Aehnlichkeit gewisser Thierhandlungen mit den unsrigen, welche wir von einem denkenden immateriellen Principio herleiten» (MR^A I, S. 43, Anm. 8), entweder den Tieren eine immaterielle Seele zu- oder den Menschen abzusprechen. Unversehens konfrontiert die «Ausschweifung»

84 Vgl. Feder, *Logik und Metaphysik*, a.a.O., § 12, S. 37 f. Feder schreibt, daß das Gedächnis in der Einbildungskraft «mit begriffen» sei, insofern man von der Fähigkeit spreche, «Vorstellungen zu behalten, und, so wie wir sie gehabt haben, hervorzubringen».

(*ebd.*, S. 44, Anm. 8) dieser Anmerkung mit der Einsicht, wie schmal der Grat zwischen Spiritualisierung der Einbildungskraft und Materialisierung der Seele war[85]. Wie aus einer körperlichen Impression eine geistige Idee entsteht, hatte Muratori zunächst im Graubereich seiner vielfältigen Metaphorik verschliffen und in späteren Kapiteln im dramatischen Sündenkampf zwischen körperlicher Impulsivkraft der Phantasie und seelischer Geisteskraft verschleiert.

Zugleich stellt sich die Frage, wer eigentlich gemeint ist, wenn Richerz von 'uns' spricht. Offenbar rechnet er sich hier (und an vergleichbaren Stellen) zu jener 'Göttinger Konstellation', die zuvor umschrieben worden ist.

(b) *Einbildungs*kraft *statt passive Phantasie*

Wie das Gedächtnis ist auch, womit Richerz Feder folgend über seine Vorlage hinausgeht, das «Dichtungsvermögen» (MR^Z I, S. 55) ein Operationsmodus der Einbildungskraft, der für Philosophen und Dichter unabdingbar ist. Zur Übersetzung diesbezüglicher Aussagen Muratoris in den Kapiteln XV und XVI sollte Richerz nicht mehr kommen. In diesem Zusammenhang werden der Einbildungskraft eine Reihe Eigenschaften zugesprochen und definiert, zu denen neben Reizbarkeit, Reichhaltigkeit, Stärke, Umfang, Ausdauer, Biegsamkeit und Regelmäßigkeit auch die besonders für Künstler, Dichter und Redner bedeutsame Mitteilbarkeit gehört. Hierunter wird zum einen der rhetorische Topos des *si vis me flere*, d.h. die Fähigkeit gezählt, «daß der Anschauer, Leser oder Zuhörer eben das dabei empfinde, was sie [die Künstler, Dichter und Redner] empfanden, sich in eben den Grad der Entzückung versetzt fühle, wovon sie [die Künstler, Dichter und Redner], bey dem ersten Anschaun der Produkte ihrer Phantasie ergriffen wurden» (MR^Z I, S. 68 f.). Zum anderen versteht Richerz unter Mittelbarkeit das Vermögen, abstrakte Begriffe in geschickten Metaphern und Bildern anschaulich und anziehend zu machen, was insbesondere «den Werth und die Gemeinnützigkeit der Philosophen um vieles zu erhöhn» erlaubte (MR^Z I, S. 68 f.). Auch die «Fähigkeit zu erfinden» wird der Phantasie gutgeschrieben, insofern «Verstand

85 Gisi, *Skepsis und Phantasie*, a.a.O., S. 93, spricht davon, daß der Phantasie bei Muratori aufgrund ihrer «'Spiritualisation' der Sinneseindrücke» auf der einen und ihrer «'Materialisation' der Gedanken zu Handlungen» auf der anderen Seite im Blick auf die Leib/Seele-Kommunikation die entscheidende «Mittlerrolle» zukäme – er benutzt beide Worte aber signifikanter Weise nur im übertragenen Sinn in einfachen Anführungsstrichen, sonst geriete man in jenen, oben beschriebenen gefährlichen Schlamassel («pericoloso imbroglio») mit unheilvollen Folgen («funeste consequenze», M VI, S 51 f.), den Muratori bei der Analyse regelmäßiger und unregelmäßiger Träume unbedingt zu vermeiden suchte.

und Vernunft […] doch gewiß nicht die erfindende Kraft [sind]», vielmehr würden die beiden Vermögen die Erfindung durch richtige Folgerungen nur vollenden (MR^{Z} I, S. 71). Um diesen Gedanken noch zu forcieren und der Einbildungskraft über das Vermögen, vormalige Sensationen, Eindrücke und Ideen zu reproduzieren und zu verbinden, eine hinausgehende Kraft zuschreiben zu können, greift Richerz einen Muratoris Verständnis überschreitenden Gedanken Humes auf, der die Möglichkeit erwog, «daß die Imagination einfache Ideen selbst hervorbringen könne» (*ebd.*, S. 72)[86].

(c) *Ethische Würdigung der Einbildungskraft statt physikotheologischer Bewunderung einer unendlichen Zahl von Impressionen*

Auf Richerz' Ungenügen stößt auch Muratoris drittes Kapitel, in dem sich das Schöpferlob auf die nervenphysiologische Dimension beschränkt, daß auf einem so kleinen Hirnareal so unvorstellbar viele Ideen bzw. Impressionen oder Notizen der verschiedenen Sinne in vereinheitlichter und geordneter körperstofflicher Form gespeichert sind, damit die Seele, wie es am Schluß des Kapitels heißt, dessen Übersetzung Richerz jedoch ausläßt, die Außenwelt erkennt und sich an ihre eigenen Überlegungen erinnert[87]. Fehlte ihm im zweiten Kapitel eine psychologisch elaborierte Bestimmung der Einbildungskraft, so im dritten ihre ethische Würdigung. Muratoris Kapitel befriedige die Erwartungen des Lesers nicht, weil der Beitrag der Einbildungskraft «zur Entwicklung unsrer moralischen Natur» keineswegs übergangen werden dürfe (MR^{Z} I, S. 139).

Richerz' Ausführungen hierzu stehen im Kontext eines u.a. von Feder vertretenen, der Pflichtethik Kants entgegenstehenden Eudämonismus, bei dem Glückseligkeit gleichermaßen durch Selbstliebe, die nicht mit Eigennützigkeit verwechselt werden darf, und der Liebe zu anderen befördert wird[88]. Richerz konzediert zwar, daß der von

86 Vgl. [David Hume], *A Treatise of Human Nature. Being An Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, vol. I: *Of the Understanding*, John Noon, London 1739, S. 19 f.

87 «affinchè l'Anima possa conoscere tante cose situate fuori di noi, e ricordarsi di quelle stesse Intellettuali Idee, ch'ella medelima colle meditazioni ha saputo o scoprire, o formare» (M III, S. 29). Vgl. MF III, S. 34: «damit die Seele so viele Dinge außer uns kennenlernt und sich an die selben intellektuellen Ideen erinnere, die sie von sich aus durch Überlegungen entdecken oder entwickeln konnte».

88 Zum Gegensatz von Feders eudämonistischer, Selbstliebe und Sympathie verbindenden Ethik und Kants kritischer Pflichtethik siehe Stiening, «Ganzer Mensch» statt «reiner Vernunft», a.a.O., *passim*. Das Feder «zu dumm gewesen sei, Kant zu verstehen» (*ebd.*, S. 213), vertritt nicht nur die ältere Forschung, sondern auch noch Rumore, *Feder und die Psychologie seiner Zeit*, a.a.O., S. 47: «Kants Gründe hatte Feder

der Phantasie beförderte «Trieb zur Selbstliebe» nachteilig wirken und zu Ausschweifungen führen könne, doch unter dem «Auge» und durch die «Leitung der Vernunft» werde ihre «verführerische Kraft» zum Vorteil menschlicher «Veredelung, nach Absicht des Schöpfers» (MR^{Z} I, S. 140), zu Tugend, Pflicht und Vervollkommnung umgelenkt. Er verfällt geradezu in einen scheltenden Predigerton, wenn er seine Leser nach Art einer Gemeinde anspricht, die die Phantasie statt als ein Gottesgeschenk zu betrachten als Verführerin zu verbotenen Lastern verleumdet, obwohl es doch «in eurer eigenen Gewalt steht, vermittelst eben derselben, die Fertigkeit in jeder edlen Bestrebung bei euch zu erhöhn» (*ebd.*, S. 142).

Die ethische Dimension der Einbildungskraft besteht für Richerz jedoch vor allem darin, daß sie Möglichkeitsbedingung mitmenschlicher «Sympathie» (MR^{Z} I, S. 143) ist. Mithilfe der Phantasie versetze man sich «in die Lagen und Verhältnisse der Frohen, wie der Leidenden hinein». Eine solche «Empfindlichkeit gegen die Freuden und Leiden nicht bloß unsrer Nebenmenschen, sondern auch andrer empfindenden Geschöpfe», sei, «wohl gepflegt und richtig geleitet, eine fruchtbare Mutter der alleredelsten Tugenden» (*ebd.*). Erneut folgt Richerz Vorgaben Feders, der die Sympathie als Fähigkeit begreift, die Grenzen des eigenen Egos überschreiten und dadurch die zum tugendhaften Handeln unverzichtbare Selbsterkenntnis erweitern zu können[89]. Auch zeigt sich, daß Richerz Sympathiebegriff über mitmenschliches Mitleiden hinausgehend Aspekte der Tierethik umgreift, was sich bereits in der vorangehenden 'Ausschweifung' zur Tierseelenproblematik abzeichnete.

Immer stehen die Aussagen zum Vorteil der Einbildungskraft unter dem Vorbehalt ihrer vernünftigen Führung. Es komme darauf an, in der «Bezwingung» der Phantasie eine «Fertigkeit» zu erlangen, so daß man diejenigen Ideen zu «unterdrücken» lerne, «durch deren

bis dahin [1794] nicht verstanden. Die empirische Psychologie bleibt für ihn die wesentliche Voraussetzung der Logik […]».

89 Siehe Johann Georg Heinrich Feder, *Untersuchungen über den menschlichen Willen*, Tl. I, Meyer, Göttingen, Lemgo 1779, § 4, S. 12. Die Einbildungskraft fungiert als Vermögen, sich in andere Menschen hineinversetzen zu können und sich zu imaginieren, «was in andern Menschen vorgeht». Die Grenzen der Selbstbeobachtung werden dadurch transzendiert und man entdeckt, «was der menschlichen Natur überall zukömmt». So auch in der 2., verb. Aufl., Meyer, Göttingen, Lemgo 1785, § 4, S. 12 f. Vgl. zur Dialektik von Selbstliebe und Sympathie in Feders moralphilosophischem Werk Achim Vesper, *Zwischen Hume und Kant. Moralbegründung in Feders «Untersuchungen über den menschlichen Willen»,* in *Johann Georg Heinrich Feder*, a.a.O., S. 141-165, sowie zur Selbsterkenntnis als Voraussetzung sittlichen Handels Buchenau, *Menschlich denken*, a.a.O., bes. S. 341-346.

Anschaun die Seele zur Annehmung unmoralischen Neigungen» bestimmt werden könnte (MR^{Z} I, S. 154). Die Forderung nach Habitualisierung der Phantasiekontrolle erstreckt sich bis in die schlafhygienische Vorschrift, man möge seine Gemütsbewegungen, wie es im Predigerton zum Abschluß des Zusatzes zu Muratori Traumkapiteln heißt, so «vorher disponiren», daß die anschließenden Träume nicht unkeusch oder schändlich ausfallen (MR^{Z} I, S. 300 f.).

Solange die Einbildungen aber ihrer göttlichen Bestimmung gemäß bemeistert werden und lasterhaften Gedanken Einhalt geboten wird, ist Richerz gewillt, entgegen dem Tadel strenger Moralisten das Vergnügen an mancherlei «Luftschlösser[n]» zu dulden (MR^{Z} I, S. 154). Beispiele hierfür, schreibt er bei Michael Ignaz Schmidt, dem Autor einer «vortrefflichen» (*ebd.*, S. 155) *Geschichte des Selbstgefühls* (1772) ab. Dieser Gewährsmann ist einer der wenigen Katholiken unter den deutschsprachigen Autoren, die Richerz aufgreift. Schmidts Beschreibung der «vergnügenden Spiele der Phantasie», die «neue Welten, einen neuen Zusammenhang der Dinge, ja einen neuen Menschen, nur mit Beybehaltung des nemlichen Selbst» schaffen, schreibt er seitenlang ab (MR^{Z} I, S. 155-160). Die Aufzählung der vielfältigen «Vergnügen der Imagination»[90] (MR^{Z} I, S. 160) führt über das Schauspielhaus und die Romanlektüre bis vor das Vergnügen an schrecklichen Gegenständen und die um 1785 verbreiteten Erklärungsmuster (MR^{Z} I, S. 160-162: Illusionsbewußtsein, künstlerische Täuschung, eigene Sicherheit *sensu* Lukrez, Steigerung des eigenen Kraft- und Existenzbewußtseins, Selbstgefühl tugendhaften Mitleids). Seine Ausführungen münden schließlich in eine Verteidigung der Einbildungskraft gegenüber dem Verdikt Malebranches (vgl. MR^{Z} I, S. 166-175). Die von Malebranche imaginierten katastrophalen Folgen «contagieuse[r] Einbildungskraft» (MR^{Z} I, 169), die bei Muratori, wie oben erwähnt, als «epidemische Krankheiten» (MR II, S. 191 u. 192) ihr Echo fanden, und auf die Richerz an späterer Stelle bei der Thematisierung des Fanatismus, der «häufiger durch Ansteckung, als durch eigne innere Verdorbenheit des Menschen» erzeugt wird, zurückkommen wird (MR^{Z} II, S. 162), werden als «Misbrauch[s]» (MR^{Z} I, S. 175) relativiert. Eine geübte, geordnete, zu schicklich-gehöriger «Lebhaftigkeit» zurückgenommene und «an der Hand des Verstandes» geführte Einbildungskraft ist zwar immer noch 'ansteckend', aber: «Sie wird die ihr eigenthümliche Gabe, fremde Gemüther zu bezwingen und hinzureißen, wohin sie will, alsdann nur zum Besten und Segen der Welt gebrauchen» (MR^{Z} I, S.

90 Die Formel erinnert an Addisons *Spectator*-Essayfolge von 1712. Offenbar sind dessen Ausführungen über die *Pleasures of the Imagination* im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zum poeto-psychologischen Allgemeingut geworden.

176 f.). Vor menschlicher Konkupiszenz, über die sich Malebranche und Muratori trotz mancher Unterschiede einig waren, weiß sich der unverdorbene «vernünftige[r] Mann» des Göttinger Universitätspredigers aufgrund guter Grund- und fester Vorsätze gefeit (MR^{Z} I, S. 174). Wie Cicero die bewegende Bildkraft (*vis*) der Rhetorik an den *vir bonus* gebunden hatte, um sie in die richtige Richtung zu lenken, oder Sulzer die monadologisch gespurte, aber rhetorisch überformte Energie der durch Einbildungskraft entfachten Leidenschaften auf die Abscheuerweckung gegenüber dem Bösen und dem Geneigtmachen zum Guten einzuhegen versucht hatte, ist der Einsatz der Zwingkraft der Phantasie für Richerz legitim, solange sie nur in verständigen, pastoral geübten Händen liegt.

(d) *Lob redlicher Materialisten statt Tadel eines häretischen Materialismus*

Auf scharfe Mißbilligung stoßen Teile des vierten Kapitels, in dem Muratori das Gedächtnis behandelt. Der substanzdualistische 'Seiltanz', der zu einer Unterscheidung zwischen körperlich gespeicherter Erinnerung und geistig vollzogenem Erinnerungsakt führt, ist hier besonders heikel. Muratori verortet den Sitz des Gedächtnisses physisch in der materiell aufgefaßten Phantasie und verwahrt sich gegen Positionen, die, wie «der berühmte (12) Locke» (MR I, S. 181; vgl. M IV, S. 33: «il famoso Filosofo Inglese Locke»), Gedächtnis als Vermögen der Seele verstehen, d.h. dadurch entweder die Seele als materiell oder die Phantasie als immateriell auffassen. Locke habe sich in dieser Frage bewußt bedeckt gehalten und seine Meinung nie deutlich zum Ausdruck gebracht, so daß Muratori bei ihm «eine affektirte Dunkelheit zu finden» glaubt[91], ihn zu denen zählt, die wie Epikur die Seele für körperlich hielten, und ihn deswegen verdächtigt, der «Sekte der Materialisten» anzugehören, die die Religion niederzureißen trachte (MR I, S. 185 f.).

Auf diese Ausführungen reagiert Richerz teils mit Ironie, teil mit Empörung.

Zur Formulierung 'der berühmte Locke' merkt er in der Fußnote nach Hinzufügung des originalen Wortlauts «*il famoso*» an, «daß dieses Wort, im Sinn des Verfassers, und in der Verbindung mit seinen üb-

91 M IV, S. 35: «Per quel poi, che riguarda il Locke, chieggo io perdono, se vo sospettando dell'oscurità affectata in quella sua supposizione od Opinione». Kemmerling, *Vom Unverständlichen*, a.a.O., vermutet, daß Locke seinen Ideenbegriff in einer sehr grundsätzlichen Weise unbestimmt halten wollte, «nämlich hinsichtlich dessen, ob Ideen etwas Immaterielles oder etwas Materielles sind» (*ebd.,* S. 13). Muratori behält also recht, wenn Kemmerling zusammenfaßt, daß es bei Locke «*unklar*» bliebe, «*ob Ideen materiell oder immateriell sind*» (*ebd.,* S. 20).

rigen Aeusserungen über den unsterblichen Locke, vielleicht *berüchtigt* heissen solle». Anschließend mokiert er sich über Muratoris «Widerwille[n] gegen wahre oder vermeinte Ketzer», wie Thomas Burnett, Luther oder die Freimaurer, und bedauert trotz des ihm konzedierten «Hang[s] zur Wohltätigkeit», daß die Frömmigkeit dieses «so einsichtsvollen Mannes […] nicht geläutert war», da er immer vor seiner Arbeit «ein Stoßgebet an einen Kupferstich der heil. Maria, welcher 50 Jahre hindurch nicht von seinem Schreibtisch kam», richtete (MR^{A} I, S. 182-183, Anm. 12). Diese Spitze wird nicht die einzige Invektive des Protestanten gegen die Idolatrie des katholischen Marien- und Heiligenkults bleiben.

Daß Muratori Locke Materialismus unterstellt, ist nicht eigentlich der Punkt, der Richerz empört, sondern daß der Modeneser Bibliothekar vom Materialismus sagt, daß «jeder Christ» ihn wegen seiner religionszerstörenden Folgen verwerfen müsse (MR I, S. 185), bringt ihn in der entsprechenden Anmerkung in Rage: «Hart und unbillig ist es, den Verteidigern des Materialismus alle nachteiligen Folgen zur Last zu legen, die ein anderer aus ihrem Systeme herleiten mag. Sie selbst sind doch wahrlich keine Läugner eines Leben nach dem Tode, sobald sie, (wie die redlichsten unter ihnen doch gewöhnlich zu thun pflegen,) andre Grundsätze mit ihrem System verbinden, wodurch der Glaube an ein künftiges Leben aufrecht erhalten wird» (MR^{A} I, S. 185, Anm. 13). Die Anmerkung weist in signifikanter Weise zurück auf die Spezifik der Göttinger Konstellation, in der sich für Materialisten wie Hißmann eine materiell gedachte Seele und Unsterblichkeit, die ausschließlich göttlicher Gnade anheimgegeben ist, keineswegs ausschlossen. Solchen 'redlichen' Materialisten «[sey] der Wille Gottes, uns nach dem Tode leben zu lassen, […] nicht im geringsten zweifelhafter […], als uns» (*ebd.*, S. 185 f.)[92]. Wieder stellt sich die Frage nach der Extension des Personalpronomens 'uns'. Wird hier im Pluralis Majestatis gesprochen oder im Namen einer Gruppe? Wenn die Allmacht Gottes der Materie die Fähigkeit zu denken gegeben habe, könne er sie ihr «ohne Zweifel wiedergeben, wenn sie ihr durch den Tod geraubt worden war» (*ebd.*) – solche und ähnliche Argumente konnte Richerz Hißmanns Seelenlehre entnehmen[93]. Auch Meiners legte «besonderes Gewicht auf die theologische

92 Feder, *Grundsätze der Logik und Metaphysik*, a.a.O., § 7, Grundbegriff von der Seele, S. 9 f., unterscheidet «grobe Materialisten» vom «feinere[n] Materialismus». In den vorangehenden Auflagen von Feders *Logik und Metaphysik* findet sich eine solche Unterscheidung, soweit ich sehe, nicht. Vgl. aber Feder, *Institutiones Logicae et Metaphysicae*, a.a.O., 1777, § 7, S. 8; 1797^{4}, § 7, S. 11 («*Materialismi crassioris*»).

93 Siehe Hißmann, *Psychologische Versuche*, a.a.O., Fünfter Versuch über die Seele,

'Unschädlichkeit' des Materialismus»[94]. Daß ein Materialist an ein Leben nach dem Tode glauben, mithin «kein Ungläubiger, sondern […] ein völlig gläubiger Christ seyn» konnte[95], galt in Göttingen zur Abfassungszeit von Richerz' Muratori-Übersetzung geradezu als ein neologischer Glaubenssatz. Seine eigene Position deutet Richerz in einer erläuternden Schlußfloskel am Ende der Anmerkung an. «Ich schreibe dies nicht als Freund des Materialismus, sondern bloß zur Beförderung einer liebreichen Denkungsart gegen Freunde desselben, deren Zahl sich in unsern Tagen sehr ansehnlich zu vergrößern scheint» (*ebd.*, S. 186). Wenn Richerz kein Materialist war, und er das nicht nur zum Selbstschutz schrieb, wird man seine Position im Umkreis Feders verorten können.

(e) *Antikatholische Polemik*

Zwar war die Theologische Fakultät in Göttingen irenisch ausgerichtet und in der Philosophischen Fakultät war insbesondere Feder irenisch-eklektisch orientiert – beides werden Voraussetzungen dafür gewesen sein, daß ein katholischer Aufklärer durch einen protestantischen Universitätsprediger übersetzt werden konnte[96]. Doch spielte bei allem Verlust des intellektuellen Reizes an kontroverstheologischer Polemik[97] der Konfessionsunterschied gleichwohl eine gewisse Rolle bei der Kommentierung bestimmter Glaubenssätze und -praktiken, die Muratoris Aberglauben- und Vorurteilskritik allem Reformeifer zum Trotz eine Grenze zogen. Die Spitze gegen Muratoris Marienverehrung, die der Kupferstich auf seinem Schreibtisch trotz des Streits mit den Jesuiten um das *votum sanguinarium* zu bezeigen scheint, deutete den Tenor von Richerz' Kommentierung an. Gleich eingangs des fünften Kapitels, das den Träumen im allgemeinen gewidmet ist, findet

hier: S. 252-256. Vgl. hierzu Wunderlich, *Mortalismus und Materialismus*, a.a.O., S. 198 f.

94 Wunderlich, *Empirismus und Materialismus*, a.a.O., S. 77. Vgl. Wunderlich, *«… die Frage von der Natur der Seele unentschieden zu lassen»*, a.a.O., S. 50-54.

95 Johann David Michaelis, *Dogmatik*, 2., umgearb. Ausgabe, Vandenhoek, Göttingen 1784, § 71: *Vom Menschen überhaupt*, S. 272. Als Orientalist, d.h. als Alttestamentler, war Michaels, einer der akademischen Hauptvertreter der Neologie, nicht Mitglied der theologischen, sondern der weitgefächerten Philosophischen Fakultät. Vgl. hierzu Wunderlich, *Mortalismus und Materialismus*, a.a.O., S. 205 f.

96 Siegfried Zielinski, *Die «neue Einbildungskraft». Eine «Haltung maschinistischer Komposition»?*, in *Suchen, Entwerfen, Stiften. Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, hrsg. v. David Espinet – Toni Hildebrandt, Fink, Paderborn 2014, S. 71-83, macht Richerz' im Rahmen eines gleichmaßen flott wie anregend geschriebenen Exkurses zu Muratoris *fantasia*-Schrift (S. 72-75) kurzerhand zum «katholische[n] Universitätsprediger» (S. 72).

97 So der Tenor bei Beutel, *Aufklärung in Deutschland*, a.a.O., S. 200.

sich ein einschlägig schroffes Beispiel. Im Grundsatz folgt Muratori der aufklärerischen Naturalisierung des Traumgeschehens, wodurch Träume zu «unbedeutende[n] Würkungen unserer Einbildungskraft» (MR I, S. 214) depotenziert und Traumdeuterei, Astrologie u.ä. als Aberglauben gewertet werden. Mantische Träume schränkt Muratori auf das Mindestmaß der biblisch beglaubigten Beispiele ein, doch will er auch prophezeiende Träume, die «uns gleichfalls in den Lebensbeschreibungen einiger Heiligen erzählt» werden, gelten lassen (MR I, S. 211). Die Anmerkung Richerz' folgt auf den Fuß: «Der Protestant wird nicht auf Träume der Heiligen achten, bevor er von der Heiligkeit der träumenden Personen überführt worden ist. Die glaubwürdig beurkundete Geschichte weiß indeß von Heiligen nichts». Vielmehr, heißt es weiter, beweise die Geschichtsschreibung, daß eine Reihe derjenigen, die die katholische Kirche als Heilige verehre, vielmehr «Narren», «Bösewichter» oder Personen, «die um gar nichts besser, als fromme protestantische Christen unsres gegenwärtigen Zeitalters» gewesen seien (MR^{Z} I, S. 211, Anm. 16). Für Richerz nennt der Katholik gleich Heiligkeit, was für den Protestanten nur immer «Frömmigkeit und Rechtschaffenheit» (MR II, S. 97, Anm. 9) ist.

Auf diese Thematik kommt Richerz im langen, bereits als Beispiel seines amplifizierenden Vollständigkeitsdrangs gestreiften Zusatzes zum neunten Kapitel, das den Entzückungen und Visionen gewidmet ist, zurück. Grundsätzlich zielt Muratori in dem Kapitel auf den Erweis, daß solche Erscheinungen, gerade wenn sie einen religiösen Kontext haben, «ganz natürlich und ohne Dazwischenkunft einer übernatürlichen Ursache» passierten (MR II, S. 102). Immer geht es Muratori darum, das Übermaß an Visionen, von denen die Legenden der Heiligen, «hauptsächlich», wie er eigens hinzufügt, «heiliger Frauen», berichten, einzuschränken, solche «sogenannte göttliche Ekstasen» auf natürliche Ursachen, Wahnsinn, Raserei, epileptische Anfälle etc., zurückzuführen und nur wenige, tatsächlich göttliche Gnadenbezeugungen nach Maßgabe der Kriterien, die der nachmalige Papst Benedikt XIV. in seinem Werk *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonisatione* (4 Bde., Longhi, Bologna 1734-1738) festgelegt hatte, gelten zu lassen (MR II, S. 88 f.). Auch diesen entmythologisierenden Rückschnitt schneidet Richerz nochmals zurück, insofern er konzediert, daß göttliche Visionen zwar biblisch bezeugt seien (2 *Kor.* 12, 1-4; *Apg.* 10, 9-15), zugleich aber die Zeiten, in der Gott sich den Menschen unmittelbar offenbarte, damit bibelgemäß (*Eph.* 4, 7-13) «völlig vorüber sind». Erneut folgt auf den exegetischen Befund konfessionelle Polemik: «Die vermeinten Heiligen der katholischen Kirche, welche sich ihnen widerfahrner hoher Offenbarung rühmen, sind also entweder Betrüger,

oder betrogen durch ihre eigene Phantasie» (MR^{Z} II, S. 89, Anm. 2). Wo Muratori konzediert, daß es für «die meisten Offenbarungen an dem ungezweifelten Charakter eines übernatürlichen Ursprungs fehlt», ihn zugleich aber nicht kategorisch ausschließen möchte (MR II, S. 98), ruft Richerz im Kommentar der Anmerkungen aus: «Aber wir wissen doch, daß er [Gott] keinem neue von der Bibel unabhängige Offenbarungen mehr gewähren werde!» (MR^{A} II, S. 8, Anm. 11). Auch Erscheinungen des «Teufels und seiner Engel» werden von Richerz im Zusammenhang mit der Kommentierung des zehnten, der Magie gewidmeten Kapitels nur für die biblische Zeitperiode, z.B. für die Versuchung Christi (*Mt.* 4, 1-11), zugestanden[98]. Dementsprechend distanziert fällt eine Anmerkung zum Exorzismus aus, den Muratori bis auf wenige Ausnahmen zwar kritisch sieht, aber «wir» ohnehin für «Trug und Einbildung» halten (MR^{A} II, S. 195, Anm. 18).

Das gleiche rhetorische Muster, mit dem Muratoris innerkatholische Aufklärungsanstrengungen einerseits aufgegriffen, andererseits als nicht weitreichend genug beurteilt und zum Angriffspunkt antikatholischer Polemik umgemünzt werden, gilt der Kommentierung der kurzen Erwähnung der Berichte über die Levitationen des «ehrwürdigen Paters Joseph von Cupertino» (MR II, S. 90), die Muratori zunächst erstaunt hatten, aber infolge der bestätigten Fakten tatsächlich ein göttliches Wunder zu bezeugen schienen. Die Anmerkung zu dieser Stelle bleibt zunächst zurückhaltend, zumal Richerz bedauern muß, daß er über diesen «sonderbaren Mann […], dessen Flüge kennen zu lernen ich sehr begierig wäre», trotz aller Bemühungen, nichts in Erfahrung zu bringen vermocht habe (MR^{A} II, S. 91, Anm. 4). Er mokiert sich allerdings über den «auf Schrauben» gesetzten Satzbau, der die Aussage verdächtig mache, und überlegt, ob der Satzteil «ben verificati que' fatti» (M IX, S. 113), der dem Leser in der Anmerkung im italienischen Wortlaut mitgeteilt wird, kausal oder konditional verstanden werden müsse: «Dies läßt sich, wie ich denke, übersetzen: Da diese Fakten wahr, nemlich hinlänglich bestätigt sind, u.s.w. oder auch: Wenn diese Fakten wahr sind, u.s.w. – Den letztern Sinn auszudrücken, hielt ich für das sicherste» (*ebd.*). Dementsprechend übersetzt er die Textstelle in einem Muratori entgegenkommenden Sinn: «Sind diese Fakta wahr, so kann man die sichtbare Hand des Höchsten darin nicht verkennen» (MR II, S. 90 f.).

Erst nachdem Richerz die Übersetzung des neunten Kapitels im Leipziger Verlag in Satz gegeben hatte, stieß er im Zuge der Arbeit an dessen Zusätzen auf eine kirchengeschichtliche Quelle, die ihn mit

98 Vgl. Michaelis, *Dogmatik*, a.a.O., § 95, S. 348-351.

den Umständen des zwischenzeitlich unter Benedikt XIV. 1753 selig- und Clemens XIII. 1767 heiliggesprochenen Giuseppe 'da Copertino' (1603-1663), der heute als Schutzheiliger der Luftfahrer verehrt wird, vertraut machte. «Der 9te Band der *Nov. act. histor. ecclesiasticor.* enthält S. 29-65, einen Auszug aus einer in Regenspurg gedruckten, diesen Heiligen betreffenden Schrift, wovon ich das hauptsächlichste hierher setze» (MR^{Z} II, S. 179)[99]. Ergänzt wird nun der ohnehin bereits ausführliche Zusatz zum neunten Kapitel, in dem der Reihe nach in separaten Teilen Entzückungen, Visionen und Phänomene der Schwärmerei behandelt werden, um einen weiteren, vierten Teil, der exklusiv dem «*Pater Joseph von Cupertino*» (MR^{Z} II, S. 179-185) gewidmet ist. Darin wird die «Tyranney der römischen Kirche» beklagt, die Gelehrte und Philosophen, wie Muratori, zwinge, «von den ausschweifendsten, nur durch einen päbstlichen Machtspruch geheiligten Erdichtungen, schonend, sogar noch vortheilhaft zu reden, und Personen ehrwürdig zu nennen, die nach dem billigsten Urtheil halb wahnsinnige, epileptische, Ekstasen und Convulsionen unterworfene Fanatiker waren, vielleicht gar unter der Larve der Heiligkeit, niederträchtige Betrüger abgaben, gewiß wenigstens sich als verächtliche Werkzeuge arglistiger Pfaffen gebrauchen ließen» (*ebd.*, S. 180). Im weiteren Verlauf der antipapistischen Tirade wird vermutet, daß in diesem Fall nicht nur die hyperbolische Rhetorik legendenhafter Erdichtung, sondern «überlegter arglistiger Betrug zum Grunde liegt» (*ebd.*, 182), insofern «müßige Schlauköpfe» solche «Gaukeleyen […] von jeher» in ihrem Interesse «ausgeheckt» hätten (*ebd.*, S. 183)[100].

99 Vgl. *Kurzer Begrif des Heilig- und Wundervollen Lebens des […] Josephi von Cupertino*, in «Nova acta historico-ecclesiastica oder Sammlung zu den neuesten Kirchengeschichten», 9 (1769), 65. Teil, S. 29-65.

100 Diese und andere Seiten mit antikatholischer Polemik fehlen in einem von mir vor ca. 20 Jahren im Zusammenhang meines DFG-Projekts «Vernünftige Ärzte» (2002-2005) benutzten Exemplars von Richerz' Muratori-Übersetzung, das nach Maßgabe der gestempelten Besitzvermerke einer katholischen Seminarbibliothek entstammte. Auf der seinerzeit angefertigten Titelkopie sieht man unterhalb der Orts- und Verlagsangabe zwei Stempel übereinander, von denen der obere auf die «Bibliothek [Ordensseminar?] Geistingen CSsR Hennef», d.h. die 1902 gegründete und 2005 aufgelöste Seminarbibliothek der Redemptoristen in Hennef-Geistingen, verweist, der untere überstempelte eine «Bibliotheca […] Trevirensis», vielleicht die kurzzeitige Vorgängerinstitution in Trier, vermuten läßt. Insgesamt fehlen in dem genannten Exemplar in Bd. I: S. 211-218 (X. Kap: «Von den Träumen»), in Bd. II: S. 179-184 (aus den Zusätzen zum IX. Kap. der erwähnte Teil «IV. Pater Joseph von Cupertino»), S. 201-236 (Zusätze zum X. Kap.: «I. Von der Hexerei», «II. Von Gespenstern») und 285/286 (diese Seite ist halb durchgerissen) bis S. 330 (Zusätze zum XII. Kap.) sowie die beiden anschließenden Seiten mit dem Inhalts- und Druckfehlerverzeichnis. Zur buchgeschichtlichen Gebrauchsspurenforschung siehe

Insgesamt nutzt Richerz' hier Topoi, die aus dem Betrügertraktat vertraut sind und eher für die radikalere antikatholische Polemik der französischen oder der josephinischen Aufklärung typisch sind als für Vertreter der moderaten norddeutsch-protestantischen.

4. Muratori/Richerz-Rezeption

Die Aufnahme von Richerz' Muratori-Übersetzung, namentlich der Zusätze, fiel im norddeutsch-protestantischen Raum zunächst positiv aus, was sich aber aufgrund des zunehmenden Einflusses des Kantischen Kritizismus bald ändern sollte. Rezeptionszeugnisse für den oberdeutsch-österreichischen Raum drängen sich dagegen nicht auf. Die «Oberdeutsche Literaturzeitung», das in Salzburg publizierte Komplement zu Nicolais «Allgemeiner deutschen Bibliothek» («AdB»), erschien erst ab 1788 – kam also für eine Besprechung zu spät, zumal norddeutsche Medien auch im katholischen Süden gelesen wurden. Obwohl Muratoris Reformschriften sowie seine poetologische Frühschrift in Österreich auf starke Resonanz stießen[101], gilt dies offenbar nicht für die *fantasia*-Schrift und deren Übersetzung.

Wie schon das italienische Original spielte auch die Übersetzung in Poetik und Ästhetik keine Rolle. Eschenburg, von dem (vermutlich) eine uninspirierte Anzeige in der «AdB» stammt (siehe unten), nennt in den Literaturangaben, die den Ausführungen in seinem *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, der erstmals 1783 erschien, beigegeben sind, zwar Muratoris *Della perfetta poesia* und er ist auch mit anderen Ausgaben und Werken des Modeneser Bibliothekars vertraut, dem Paragraphen zur Einbildungskraft, die wie keine andere «Seelenfähigkeit […] für die Ästhetik wichtiger» und zur «Ausübung und Beobachtung der sch. K. u. W. würksamer» sei, sind Hinweise zu Werken Tiedemanns, Gerards und L. Meisters, aber nicht zu Mu-

Helmut Zedelmeier, *Provenienz braucht Referenz. Notizen und Überlegungen zur Bedeutung von Lesespuren*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», 46 (2021), 1, S. 229-239.

101 Vgl. Karl-Heinz Braun, *Das Reformprogramm des katholischen Aufklärers Ludovico Antonio Muratori (1672-1750)*, in *Aufklärung und Religion. Akten des Ersten Internationalen Kongresses zur Erforschung der Aufklärungstheologie (Münster, 30. März bis 2. April 2014)*, hrsg. v. Albrecht Beutel – Martha Nooke, Mohr Siebeck, Tübingen 2016, S. 707-717. Eine Recherche in der Wiener Zeitungs- und Zeitschriften-Datenbank führte zu keinem Ergebnis. Eine Untersuchung zur Universitätsphilosophie in der österreichischen Monarchie der Spätaufklärung nach der Art wie sie Tomáš Hlobil (*Geschmacksbildung im Nationalinteresse*, 2 Bde., Wehrhahn, Hannover 2012 u. 2018) für die Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum vorgelegt hat, fehlt m.W.

ratoris *fantasia*-Schrift zu entnehmen[102]. In den späteren Neuauflagen wachsen zwar die diesbezüglichen Literaturangaben auch um eine zu Muratori/Richerz an, aber die Angabe wird unter anderen eben bibliographisch nur mitgeführt. Ähnlich verhält es sich in Sulzers *Allgemeiner Theorie*, deren Erstausgabe nur in wenigen Einzelfällen überhaupt Literatur nennt, darunter 1771 unter den Stichworten «Dichter» und, darauf hatte schon Richerz hingewiesen (MR I, Vorbericht des Herausgebers, S. 9), «Dichtkunst. Poetik» Muratoris poetologisches Frühwerk[103]. Erst Friedrich von Blan(c)kenburg versieht die Artikel in den späteren Neuausgaben mit 'litterarischen Zusätzen', und zwar am vollständigsten in der dreibändigen Separatausgabe von 1796/98. Im Zusatz zum Artikel «Dichtkunst. Poetik», der wie viele Zusätze nach Art einer *bibliographie raisonnée* verfährt, d.h. einzelne Literaturangaben mit kritischen Kommentaren auszeichnet, erfährt der Leser, freilich in Zuge einer anderthalb Spalten umfassenden Erläuterung des Aufbaus und Inhalts von *Della perfetta poesia*, «daß Muratori die Einbildungskraft zum höchsten Grundsatze der Dichtkunst macht». Die *fantasia*-Schrift nebst Richerz' Übersetzung ist demgegenüber s.v. 'Einbildungskraft' nur ein knapper bibliographischer Eintrag wert[104].

Die beiden Beispiele machen erneut deutlich, daß das italienische Werk und seine Übersetzung nicht als Beitrag zum poetologisch-ästhetischen Diskurs wahrgenommen worden ist, sondern sein Wert auf einem anderen Gebiet lag.

Es ist Feder, der beide Bände in den «Göttingischen Anzeigen» bespricht. Er rekurriert zunächst auf die weite Extension von Muratoris Phantasiebegriff als der entscheidenden Voraussetzung für die günstige Rezeption des Werks. Die «gute Aufnahme des Originals» und dessen zahlreiche Anführungen in den einschlägigen philosophischen

102 Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Nicolai, Berlin-Stettin 1783, § 23, S. 15 f., vgl. S. 52 u. 79 (*Della perfetta poesia*), S. 80 (Muratoris Petrarca-Ausg.,), S. 138 (Muratoris Tasso-Biographie). Vgl. Neue, umgearb. Ausg., Nicolai, Berlin, Stettin 1789, § 15, S. 12; 3., abgeänderte und verm. Ausg., Nicolai, Berlin, Stettin 1805, § 19, S. 13; 4., abgeänderte und verm. Ausg., Nicolai, Berlin, Stettin 1817, § 19, S. 14; 5., völlig umgearb. Ausg. v. Moritz Pinder, Nicolai, Berlin 1836, § 16, S. 12.

103 Sulzer, *Allgemeine Theorie*, a.a.O., Bd. I, s.v. 'Dichter', S. 249, Anm. (†), u. s.v. 'Dichtkunst. Poetik', S. 259, Anm. (†).

104 Friedrich von Blankenburg, *Litterarische Zusätze zu Johann George Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, Bd. I, Weidmann, Leipzig 1796, s.v. 'Dichtkunst. Poetik', S. 393, s.v. 'Einbildungskraft', S. 460. In Bd. II, Weidmann, Leipzig 1797, S. 535b, werden s.v. 'Rede' innerhalb der bibliographischen Unterrubrik «Deutsche, geistliche Reden» zwei Bände von Richerz' Predigsammlungen von 1782-1783 bibliographisch erfaßt.

Werken rechtfertigten «allein schon eine Uebersetzung. Und in der Tat wüßte Recens. kein Buch, welches mehr Gutes über die Einbildungskraft beysammen enthielte». Wie schon 1745 empfiehlt sich das Werk Muratoris auch 40 Jahre später als Phänomenologie, die den gesamten Formenkreis der Einbildungskraft umfaßt. Richerz' Verdienst bestehe in der Übersetzung und darüber hinaus in den «lehrreiche[n] Anmerckungen und Zusätze[n]», mit denen es vermehrt worden sei. Manche mögen die dabei entstandene Redundanz beklagen, doch werde «es andern angenehm seyn […], alles in einem Buch beysammen zu finden, was mit der Natur der Einbildungskraft gründlicher bekannt machet». Feder unterstreicht also den popularphilosophischen Charakter von Richerz' Kompilation. Die restlichen zwei Seiten der Anzeige sind kleinteiligen Ergänzungen, Verbesserungen und kritischen Bemerkungen gewidmet, die eine intime Vertrautheit mit der *fantasia*-Schrift Muratoris und dessen Kommentierung verraten. Daß bei «dem weiblichen Geschlechte […], nach der gemeinen Meynung, eine lebhafte Imagination *von Natur* gewöhnlich» sei, will Feder, mit dem sich Richerz in dieser «Streitfrage» explizit auseinandergesetzt hatte (MR^{Z} I, S. 119-129: 119), nicht zustimmen und meldet daher in einer Klammer seine fortbestehende Skepsis an: «(dem Recens. bleiben seine Zweifel gegen diesen Satz noch immer)»[105].

In der Anzeige des zweiten Bands, der mit den Erscheinungen von Wahnsinn, Fanatismus, Aberglauben und Vorurteil den pathologischen Formenkreis der Einbildungskraft enthält, fällt Feders Urteil noch günstiger aus: «Hr. R. hat um diesen Theil noch mehr Verdienste sich erworben, als um den ersten». Nicht nur habe er über die aus den Schriften der Ärzte und Philosophen gesammelten Beispiele «vollständigere und genauere Untersuchungen» angestellt, die Abhandlung

105 «Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen», 89. Stück, Den 6. Jun.[ius] 1785, S. 889-892. Reuß' annotiert «*Feder*» als Verfasser. Tatsächlich hatte Richerz über die von «Natur» aus lebhaftere Einbildungskraft der Frau geschrieben, daß diese durch ihre «gewöhnlichste Erziehung» noch «zu mehrerer Reife gebracht» werde, insofern man weniger an der Vervollkommnung ihres Verstandes als ihrer Phantasie arbeite, ihr wissenschaftliche Kenntnisse weniger durch Begriffe als durch Beispiele nahe bringe, sie weniger zum tiefen, methodischen Nachdenken als zur Ausführung von Malerei und Musik anhalte und sie überdies mit Romanen und Schauspielen anfülle (MR^{Z} I, S. 122 f.). Die «weibliche Sonderanthropologie» (Claudia Honegger) ist für Richerz also weniger «*von Natur*» angeboren, wie Feder unterstellt, als kulturell durch falsche Erziehung erzeugt. Reinhardt Brandt, *Kritischer Kommentar zu Kants «Anthropologie in pragmatischer Hinsicht» (1798)*, Meiner, Hamburg 1999, Stellenkommentar zu S. 185, Z. 18, die Romanleserinnen, S. 267, schreibt diese Passage, in der «im Gegensatz zu Kant auf eine gesellschaftliche Steuerung der Mädchenerziehung» hingewiesen werde, «die sich nicht auf die Natur berufen kann», fälschlicherweise nicht Richerz, sondern Muratori zu.

über die Schwärmerei sei «ganz sein eigen» und enthalte eine Reihe «scharfsinnige[r] Bemerkungen». Daß Richerz sich entschieden gegen die auf Aberglauben basierenden Kurmethoden Gaßners und Mesmers ausgesprochen habe[106], wird von Feder begrüßt und mit einem wörtlichen, in Klammern wiederum kommentierten Zitat eines scharfzüngigen Satzes aus der entsprechenden Passage unterstrichen: «Unterhaltung des Aberglaubens, ohne die sich solche Kuren gar nicht vornehmen lassen, (dieß leugnen aber die Meßmerianer), ist, im eigentlichsten Verstande, Beförderung des Reichs des Teufels (im allgemeinen doch ein zu harter Ausdruck)» (vgl. MR^{Z} II, S. 224). Auch die Ablehnung der Irrmeinungen zum mütterlichen Versehen, die sich bei Muratori bereits abzeichnete, findet Feders Zustimmung. Daß am Schluß der Anzeige im Gegensatz zu späteren Rezensionen nicht der Erwartung auf den angekündigten dritten Band Ausdruck verliehen wird, mag Zeichen dafür sein, daß sich Feder im Wissen um Richerz' prekäre Gesundheit darauf keine Hoffnung machte[107].

Der Rezensent der «AdB» leitet die Anzeige beider Bände mit einer Bemerkung zur Art des kulturellen Transfers ein, insofern er mit der Figur der Litotes akzentuiert, daß es «nicht zu den kleinsten literarischen Verdiensten der Deutschen [gehört], daß sie manchen Werken der Ausländer, bey ihrer Uebersetzung in unsre Sprache, durch eigenen Fleiß mehr Zweckmäßigkeit und Vollkommenheit ertheilen; und dieses Verdienst erwirbt sich auch der Uebersetzer dieser muratorischen Abhandlung im vorzüglichen Maaße». Dadurch habe Richerz «die Gestalt des ganzen Buchs völlig umgeschaffen, und so sehr veredelt, daß man ihm in der Erörterung der Lehre von der Einbildungskraft noch weit mehr Verdienst, als dem Italiner, beyzulegen, kein Bedenken tragen wird». Auf Inhaltliches läßt sich der Rezensent, der im wesentlichen Richerz' Vorbericht kurz paraphrasiert, jedoch im Unterscheid zu Feder nicht ein. Er merkt nur noch an, daß im Blick auf die in Aussicht gestellte Einteilung des Werks in «drey kleine Bände» der ausstehende dritte Band von der Leserschaft «mit Vergnügen» erwartet werde[108].

106 Stefan Klingner – Gideon Stiening, *Einleitung: Christoph Meiners (1747-1810). Anthropologie und Geschichtsphilosophie in der Spätaufklärung*, in *Christoph Meiners*, a.a.O., S. 1-27: 20, stellen heraus, daß Meiners den Mesmerismus der Scharlatanerie bezichtete und ihn als gegenaufklärerischen Obskurantismus bekämpfte.

107 «Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen», 75. Stück, Den 13. May 1786, S. 747-748. Reuß' annotiert «*Feder*» als Verfasser.

108 «Allgemeine deutsche Bibliothek», 72 (1787), 2. Stück, S. 611-162. Die mit «Gr.» in Antiqua siglierte Rezension stammt nach Maßgabe von Parthey von Johann Joachim Eschenburg.

Kenntnisreich und detailliert setzt sich demgegenüber der Rezensent der «Allgemeinen Literatur-Zeitung» («ALZ») mit dem ersten Band auseinander. Er bescheinigt Richerz viel Fleiß, Belesenheit und Einsicht und anerkennt im Blick auf eine hirnphysiologische Anmerkung zu Muratoris zweitem Kapitel (vgl. MR^{A} I, S. 38, Anm. 7), «wie sorgfältig der Herausgeber über die Materie des Textes nachgedacht, und wie gut er auch der neuern Anatomiker Entdeckungen genutzt hat». Zwar konzediert der Rezensent, daß die Zusätze nicht an den «Philosophen von Profession» gerichtet sind, sondern ein breiteres Publikum adressieren, gleichwohl bemängelt er, daß sie für «nachdenkende Leser nicht immer befriedigend genug» seien und für «Kenner […] oft zu weitläufig sind, und manches Überflüssige enthalten». Kritisiert werden die ungenügenden Ausführungen zu Einbildungskraft und Gedächtnis. Richtig sei, daß Richerz beide als verschiedene Operationen der gleichen Kraft auffasse, unrichtig jedoch, daß er nicht genug zwischen Einbildungs- und Erdichtungskraft bzw. Gedächtnis und Erinnerung unterscheide. Vor allem aber lobt er anhand eines längeren Zitats vom Schluß des zweiten Kapitels (vgl. MR I, S. 47 f.) zum einen Muratoris induktive Methode und zum anderen Richerz Translationskompetenz, insofern die Probe nicht nur belege, «wie glücklich der Verfasser [d.i. Muratori] alle seine Begriffe und Urtheile aus der innern Natur der Sache herausgeschöpft hat», sondern zugleich, «wie gut für diejenigen, welche das Original nicht lesen können, durch die Uebersetzung gesorgt ist»[109].

Der zweite Band wird in der «ALZ» von einem anderen Rezensenten besprochen, worauf gleich anfangs der einlässlichen und umfangreichen Kritik eigens hingewiesen wird. Der Rezensent verzichtet darauf, «den unsern Philosophen längst bekannten Inhalt des Muratorischen Buchs weiter auszubreiten», und konzentriert sich ganz auf ein konzises Referat «aus den wichtigern Zusätzen des Hrn. Richerz». Seine kritischen Einwendungen, in denen der frische Wind aus Königsberg spürbar weht – Jena ist ein frühes Zentrum des Kantianismus –, sind demgegenüber in Klammern gesetzt. Tatsächlich handelt es sich jedoch bei dieser Besprechung um eine Mogelpackung, in der unter dem im Rezensionskopf genannten zweiten Band nochmals Richerz' Zusatz zu Muratoris zweitem Kapitel im ersten Band aufgerollt wird. Die Kritik daran entzündet sich vor allem an der physiologischen Auffassung der Phantasie als einer 'materiellen Kraft' und dem daraus folgenden Begriff der 'materiellen Idee' für die

109 «Allgemeine Literatur-Zeitung», 1785, Bd. 4, Dienstags, den 6. December 1785, Beylage zu Numero 289, Sp. 255-256. Die Rezension erschien anonym (und auch ohne Autorsigle).

eingeschriebenen Impressionen. Der Rezensent hätte sich gewünscht, daß Richerz von der «Mode», die Eindrücke des Gehirns als «*materielle Ideen*» zu bezeichnen abgegangen wäre und vielmehr das «Unphilosophische und Widersprechende dieses Ausdrucks» aufgezeigt hätte, da er dazu verführe, «dem Gehirn selbst wirkliche Vorstellungen, ja wohl gar Begriffe zuzuschreiben!» Mit Platon und Kant sollte man vielmehr «den Ausdruck Idee bloß für reine Vernunftbegriffe aufbewahren». Denn «Denken und Anschauen» seien, wie der Rezensent mit Kant (*KrV* A 50 f.) argumentiert, «wohl sehr unterschieden». Mit den Cartesischen und empiristischen Äquivokationen, die mit der Bezeichnung 'Idee' verbunden sind, wird in diesen in Klammern gesetzten Passagen gründlich aufgeräumt. Die ganze «Hypothese von den Gehirneindrücken» ist dem Rezensenten, wie es in einer erneuten, zwei Drittel Spalte füllenden Klammerpassage im Anschluß an ein Referat des dritten Teils des Zusatzes zum zweiten Kapitel, worin die diversen Gründe für die Verschiedenheit der Einbildungskraft durchdekliniert worden waren (MR^Z I, S. 97-129), heißt, «überhaupt viel zu sinnlich und materialistisch». Muratori und Richerz fühlten ja selbst, «wie schwer sich mit derselben [d.h. der 'Hypothese von den Gehirneindrücken'] die Erinnerung und das fortgesetzt Denken der Seele nach dem Tode vereinigen lasse». Gerade an der Vereinbarung von materiellem Seelenbegriff und Unsterblichkeit war man demgegenüber in Göttingen, wie erwähnt, sehr bemüht. Schließlich, immer noch innerhalb derselben Klammerpassage, erklärt der Rezensent seine Gegenposition, die darin besteht, daß er «Einbildungskraft und Gedächtniss für eine *thätige* Kraft [hält], die eben so wohl, als Urtheilskraft, Witz und Vernunft, *Spontanität* mit sich führt und den ersten wesentlichen Bestandteil unsers Verstandes ausmacht. Denn bey allem Eigensinne unsers Reproductionsvermögens hängt doch die verlangte Wiedererweckung der Vorstellung, wie schon das blosse *Dichtungsvermögen* ausweist, in der That von unserer *Willkühr* ab. […] Rec. muss wenigstens bekennen, dass die Einbildungskraft, dieses einem schöpferischen so analogischen Vermögen, ihm etwas zu erhabenes ist, als dass er es zu einem blossen Eindrücke des Gehirnbreys herabwürdigen könnte […]». Tatsächlich wird mit diesem Einwand Muratori stärker als Richerz getroffen, denn dieser hatte die bloß reproduktive Auffassung der Phantasie, Feder folgend, durchaus versucht, um die Dichtungskraft zu erweitern. Damit bricht die Rezension kurz vor Schluß mit dem Hinweis ab, daß die Schranken der Rezension überschritten würden, wenn man «aus dieser reichhaltigen Schrift, die wohl ein jeder, der das Studium des Menschen liebt, selbst und mit Vergnügen lesen wird, ein mehreres von den speziellen Bemer-

kungen und den vielen lehrreichen Beyspielen über Nachtwanderer, über Narrheit und Wahnsinn, Entzückungen, Visionen, Magie und Muttermaale, auszeichnen» wollte. An der Empirie dieser im zweiten Band verhandelten Themen war der Rezensent offenbar nicht interessiert, mochte er auch «dem dritten Theil, der dieses nützliche Werk beschliessen soll, mit Vergnügen» entgegensehen[110].

Das Desinteresse des Rezensenten für die in dem zu besprechenden Band tatsächlich behandelten Themen ist symptomatisch für die weitere Rezeptionsgeschichte. Die Übersetzung von Muratoris *fantasia*-Schrift und Richerz' Zusätze geraten philosophisch ins Abseits, bleiben aber als erfahrungsseelenkundliche bzw. anthropologische Fallsammlung, d.h. für das 'Studium des Menschen', wie es in der «ALZ» hieß, von Wert. Muratori habe die Materie «mehr historisch als philosophisch behandelt» und sein Übersetzer «hat ihn in diesen Stücken nicht berichtigt», faßt der Hallenser Philosoph Johann Gebhard Ehrenreich Maaß (1766-1823) in seinem *Versuch über die Einbildungskraft* die Lage am Ende des 18. Jahrhunderts zusammen[111]. Zu den «viele[n] treffliche[n] Bemerkungen», die «reichen Stoff zum Nachdenken geben, und aus denen sich für die Wissenschaft wichtige Resultate ziehen» ließen, gehören z.B. die Nachtwandler-Beispiele, die «von mehrern», u.a. Muratori, gesammelt worden seien[112]. Als bloße Belegsammlung werden Muratori/Richerz in der *Psychischen Anthropologie* von Feders Schwiegersohn Gottlob Ernst Schulze (1761-1833), mit dem «die empiristische Kant-Kritik zumindest in Göttingen lebendig blieb»[113], benutzt. Die Bände werden neben den einschlägigen Schriften von L. Meister und Maaß als Referenzwerke zur Einbildungskraft genannt, mit ihnen wird ein Beispiel für ein ausgeprägtes Wortgedächtnis belegt, Richerz' Osann-Schilderung wird als «seltenes Beispiel zur Schlaftrunkenheit» angeführt, endlich wird im Paragraphen zum Nachtwandel auf den «Auszug» aus dem Negretti-Bericht aus der Übersetzung des siebten Kapitels verwiesen[114]. Schon zuvor hatte Carus das Kapitel

110 «Allgemeine Literatur-Zeitung», 1787, Bd. 1, Numero 12b, Sonnabends, den 13. Januar 1787, Sp. 105-110. Die Rezension erschien anonym (und auch ohne Autorsigle).

111 Johann Gebhard Ehrenreich Maaß, *Versuch über die Einbildungskraft*, Michaelis u. Bispink, Halle 1792, § 109, S. 381 f. So auch in der verbesserten Ausgabe, Ruff, Halle u. Leipzig 1797, § 109, S. 381 f.

112 Maaß, *Versuch über die Einbildungskraft*, a.a.O., § 109, S. 381 f. u. § 75, II: *Vom Nachtwandeln*, S. 274 f. So auch in der verb. Ausg. 1797.

113 Wunderlich, *Empirismus und Materialismus*, a.a.O., S. 86.

114 Gottlob Ernst Schulze, *Psychische Anthropologie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1816, § 103, S. 142; § 107, S. 149; § 144, S. 239; und § 147, S. 247. In der 2., verb. und erw. Aufl. 1819 sowie der 3., großenteils neu ausgearb. Ausg. 1826

zu Einbildungskraft und Phantasie in seinem Fortschrittsbericht zur empirischen Psychologie mit der Feststellung eröffnet, daß «[f]ast die meisten Beobachtungen […] über das räthselhafte Vermögen der *Imagination*» von Muratori/Richerz angestellt und die «hieher gehörigen Thatsachen fruchtbar beschrieben» worden seien. Die Schrift wird also aufgrund ihres empirischen Reichtums, der Methode der Observation und der genauen Beschreibung des Beobachteten, gewürdigt. Dagegen bleibe sie «bey der Einmischung physiologischer Lehrsätze und überhaupt in wissenschaftlicher Hinsicht ohne Verdienst»[115]. Im gleichen Jahr hatte Reil in den *Rhapsodieen* auf eine Reihe von Fällen, die er aus Muratori/Richerz exzerpiert hatte, Bezug genommen. Er übernimmt nicht nur Beispiele für Nachtwandel, fehlende äußere Besonnenheit, fixe Ideen und Wahnvorstellungen (etwa im Falle Pater Sgambaris, der sich für einen Kardinal hielt) sowie Heilungserfolge durch Konfrontationstraining, sondern gerade auch Richerz' Osann-Schilderung als Beispiel für Phasen fehlender Rückerinnerung, die «wie weggeschnitten aus dem Faden des Lebens» erscheinen[116].

Das philosophische Kapitel über Muratoris *fantasia*-Schrift wird dagegen zugeklappt[117]. Für Schopenhauer, der Muratori im Original

verschiebt sich die Paragraphennummerierung, die Bezugnahmen bleiben jedoch unverändert.

115 [Friedrich August Carus (1770-1807)], *Revision der Bearbeitung der Empirischen Psychologie in den drey letzten Quinquennien des achtzehnten Jahrhunderts*, in *Revision der Literatur für die Jahre 1785-1800 in Ergänzungsblättern zur Allg. Lit. Zeitung dieses Zeitraums*, 3 (1803), 1. Bd., Nr. 6, Sp. 41. Weitere Bezugnahmen beziehen sich namentlich auf Gedächtnis bzw. Erinnerungskraft (*ebd.*, Nr. 6, Sp. 46), Traum (*ebd.*, Nr. 14, Sp. 106), Nachtwandel (*ebd.*, Nr. 14, Sp. 111), Schwärmerei (*ebd.*, Nr. 19., Sp. 149) und Ekstase (*ebd.*, Nr. 20, Sp. 155).

116 Johann Christian Reil (1759-1813), *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, Curt, Halle 1803, S. 66 (Nachtwandel, vgl. MR II, S. 306); S. 84 (Osann, vgl. MR^{Z} I, S. 242); S. 105 (fehlende äußere Besonnenheit bei Newton, vgl. MR^{Z} II, S. 29); S. 270 (Frau, die glaubte, ihren halben Kopf und Hals verloren zu haben, vgl. MR^{Z} II, S. 57); S. 289 (Heilung eines wiederkehrenden Alptraums durch erneute Konfrontation mit dem auslösenden Schrecken, vgl. MR II, S. 243); S. 312, 316 und 332 (Pater Sgambari, vgl. MR II, S. 8 f.); S. 340 (Mann, der glaubte, Hörner zu haben, vgl. MR II, S. 12).

117 Lexikographisch bleiben Muratori/Richerz jedoch weiter in Erinnerung, insofern der Art. «Visionen» in der *Allgemeinen deutschen Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon) in zwölf Bänden, 7. Originalausgabe*, Bd. XI, Brockhaus, Leipzig 1830, S. 735, auf die einschlägigen Ausführungen referieren. Ab der 8. Originalausgabe, Bd. XI, Brockhaus, Leipzig 1836, S. 764 f. wird dann der Hinweis auf MR II, 81-103 u. MR^{Z} II, 121-154 zugunsten der Angabe von Kerners *Die Seherin von Prevorst* (2 Bde., 1826) getilgt. Die ungarische Ausgabe des *Conversations-Lexikon*s hält die Muratori/Richerz-Referenz zunächst noch bei. *Közhasznu esmeretek tára. A' Conversations-Lexicon szerént Magyarországra alkalmaztatva Közhasznú esméretek tára'* (Conver-

der Erstausgabe las und annotierte, ist die *fantasia*-Schrift, gerade in ihren grundlegenden ersten vier Kapiteln, repräsentativ für eine Verstandeslehre, die «seit Cartesius, bis vor Kant» gegolten habe. Die Schrift sei als «Typus» einer Verstandeslehre («*Dianoiologie*») interessant, die auf dem «falschen Cartesianischen Dualismus» aufbaue, auf den dann alles, ob es paßt oder nicht, zurückgeführt werden müsse, «auch viele richtige und interessante Thatsachen, die er [Muratori] beibringt»[118].

Das Urteil philosophisch veraltet, aber fallweise interessant, wird freilich im positivistischen Zeitalter revidiert. Die Philosophie, die Muratori veralten ließ, wird nun selbst auf den Müllhaufen der Geschichte geworfen. Die seinerzeit als 'zu sinnlich und materialistisch' verworfene Auffassung der Einbildungskraft als einer 'Materiale Potenza' wird, zu einem Zeitpunkt, an dem viele Positionen des 18. Jahrhunderts, die von Transzendentalphilosophie, Naturphilosophie und Idealismus verdrängt worden waren, ihre Attraktivität zurückgewinnen[119], wieder aufgegriffen. Der 'Gehirnbrey' wird nach der naturwissenschaftlich-materialistischen Wende der Psychiatrie durch Griesinger zum Leitparadigma der Psychiatrie. Peter Jessen z.B., der seit 1820 die psychiatrische Heilanstalt in Schleswig leitete, spielt in seinem Hauptwerk Muratoris körperlichen Begriff der Einbildungskraft gegen psychologische Auffassungen aus, die sie für ein «Vermögen der Seele» halten. Demgegenüber betont Jessen in den Ausführungen zum Traum: «Andere Psychologen, z.B. Muratori, betrachten die Einbildungskraft richtiger als die sich selbst überlassene (träumende) Thätigkeit des Gehirns»[120]. Vor allem im Abschnitt über Nachtwandel und Schlafreden ist die Bezugnahme auf Richerz' Zusätze, aus denen

sations-Lexicon angepaßt an Ungarn), Bd. 7, Heckenast, Pest 1833, s.v. 'Látványok, jelenések, elmeképek' (Visionen, Erscheinungen, mentale Bilder), S. 419. Für diesen Hinweis danke ich Piroska Balogh (Eötvös Loránd University, Budapest).

118 Arthur Schopenhauer, *Fragmente zur Geschichte der Philosophie*, in Id., *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* (1851), 2., verb. und beträchtlich verm. Aufl., hrsg. v. Julius Frauenstädt, Bd. I, Hayn, Berlin 1862, S. 31-148, hier: § 12: *Die Philosophie der Neueren*, S. 84.

119 Vgl. Carsten Zelle, *Nietzsches ästhetische Anthropologie*, in *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*, hrsg. Marie Guthmüller – Wolfgang Klein, Francke, Tübingen 2006, S. 309-324.

120 Peter Willers Jessen, *Versuch einer wissenschaftlichen Begründung der Psychologie*, Veit, Berlin 1855, S. 492. Jessen (1793-1875) lernte in der naturwissenschaftlichen Ära des Vormärz von der Naturphilosophie auf eine psychiatrische Theorie um, die sich «auf nachweisbare körperliche Befunde zu stützen» suchte. Vgl. Klaus Dörner, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie* (1969), überarb. Neuaufl., Syndikat, Frankfurt a.M. 1984, S. 241.

Jessen in ausführlicher Weise den Osann-Fall zitiert, und das übersetzte Nachtwandler-Kapitel, namentlich der Negretti-Fall, besonders dicht[121]. Überhaupt ist im 19. Jahrhundert immer dann, wenn von Negretti die Rede ist, Muratori einer der Überlieferungsträger.

121 Siehe Jessen, *Versuch*, a.a.O., S. 540-543 (Osann), S. 583 f. (Nachtwandler) u. 603 f. (Negretti). Mehrmals werden auch Fälle aus Moritz' «Magazin» wieder aufgegriffen.

Ricerche

Walter Markov and the *Große Französische Revolution.* A Transnational History with Italian Itineraries

Beatrice Donati
(Istituto Italiano di Studi Germanici)

Following biographical and intellectual itineraries, the essay highlights the East German contribution to the knowledge of the French Revolution, retracing – for the first time in Italy – the scientific and academic activity of Walter Markov. As a part and the result of an extensive network of international collaborations, his research on Jacques Roux and the «far left» prove especially interesting also for their alignment with the «d'en bas» perspective advocated by Georges Lefebvre, which enabled a novel interpretation of the revolutionary process from the perspective of the popular masses. Significant attention is devoted to reconstructing the connections that linked Markov to the Italian cultural world and, in particular, to Armando Saitta, one of the leading figures in the renewal of Italian historiography in the post-war period. A transnational circulation of knowledge, consisting of the exchange of letters, editorial projects, and scientific meetings, both within the DDR and abroad.

Seguendo itinerari biografici e intellettuali, il saggio pone in risalto il contributo tedesco-orientale alla conoscenza della Rivoluzione francese ripercorrendo, per la prima volta in Italia, l'attività scientifico-accademica di Walter Markov. Parte ed esito di un'ampia rete di collaborazioni internazionali, le sue ricerche su Jacques Roux e l'«estrema sinistra» appaiono di particolare interesse anche per il loro accordo con quella prospettiva «d'en bas» che, indicata da Georges Lefebvre, consentì di leggere in maniera innovativa il processo rivoluzionario, collocandosi nell'angolo visuale delle masse popolari. Grande attenzione è dedicata alla ricostruzione dei contatti che legarono Markov al mondo culturale italiano e, in special modo, ad Armando Saitta, tra i maggiori esponenti del rinnovamento della nostra storiografia nel secondo dopoguerra. Una circolazione transnazionale dei saperi a cui diedero sostanza scambi epistolari, progetti editoriali e appuntamenti scientifici nella DDR come all'estero.

KEYWORDS: *Walter Markov, French Revolution, history of historiography*

Beatrice Donati, *Walter Markov e la* Große Französische Revolution. *Una storia transnazionale con itinerari italiani*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 195-220

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.07

Open Access

Walter Markov e la *Große Französische Revolution*. Una storia transnazionale con itinerari italiani

Beatrice Donati
(Istituto Italiano di Studi Germanici)

1. Ritorno al *Jacques Roux*

«Qui da noi, come Lei sa, la Restaurazione ha vinto il giorno. È necessario riconoscerlo e riconoscere anche che fu – in gran parte – colpa 'nostra'». In una lettera del 12 ottobre 1990, indirizzata ad Armando Saitta, Walter Markov commentava così la fine della DDR al dischiudersi dell'ultimo decennio del Novecento, con «tutte le sue incertezze e delusioni»[1]. Parole che racchiudevano la presa di coscienza, autocritica, di un fallimento. Come avrebbe dichiarato due anni dopo al «Neues Deutschland», in occasione del bicentenario dell'assalto alle Tuileries, il «socialismo di regime» del XX secolo si era rivelato un «esperimento inadeguato», caduto infine in un «vicolo cieco». Un'intervista densa in cui, invitato da Volker Külow a identificare nella sua ricca produzione le opere alle quali si sentisse più legato, Markov avrebbe scelto e ricordato la sua tetralogia dedicata a Jacques Roux. Una figura, spiegava, che in quella congiuntura politica sembrava essere ancora in grado di parlare al tempo presente: «uno dei suoi pensieri principali: 'La libertà è una vana illusione finché una classe di uomini affama impunemente l'altra', risulta ancora più attuale considerato il quadro mondiale odierno, motivo per cui anche il suo appello ad apportare cambiamenti fondamentali nella società borghese appena emancipata conserva tuttora una sua validità»[2].

1 La lettera del 12 ottobre 1990, inviata da Holzhausen, è l'ultima delle missive indirizzate da Markov a Saitta conservate nel Centro archivistico della Scuola Normale Superiore di Pisa (=CASNS), Fondo Armando Saitta (=AS), Carteggio, serie I, fasc. XXII 'Walter Markov'.

2 Volker Külow, *Nicht verzagen, sich etwas einfallen lassen! Über Revolutionen, hinkende Vergleiche und den Unsinn vom «Ende der Geschichte» – Ein ND-Gespräch mit Walter Markov*, in «Neues Deutschland», 6. August 1992, p. 11. Le traduzioni dal tedesco, a opera dell'autrice, hanno potuto beneficiare della revisione linguistica di Wolfram Benjamin Kuck e Laura Santoni, ai quali va un ringraziamento particolare.

Si era trattato di un lavoro dalle vicende editoriali piuttosto articolate, ma che aveva costituito forse il suo contributo più importante alla conoscenza della Rivoluzione. Per ragioni economiche avanzate dalla casa editrice, l'introduzione storiografica, l'edizione delle fonti in francese e l'apparato critico erano stati infatti separati dalla biografia vera e propria, pubblicata nel 1967, con il risultato che l'opera era uscita in quattro volumi – in tre formati differenti – tra il 1966 e il 1970, rendendo così difficile ai lettori avere una visione d'insieme[3].

Seguita alle ricerche fondamentali di Maurice Dommanget, nonostante i più recenti tentativi di biografia di André Berland e di Dominic Rousseau[4], quella di Markov resta la più importante monografia su Jacques Roux a oggi disponibile, le cui intuizioni hanno esercitato un'influenza non marginale sugli studi rivoluzionari successivi[5]. Una biografia accurata, ripubblicata in Germania nel 2009, in occasione del centenario della nascita di Markov, dall'allievo Matthias Middell[6], ma della quale è a lungo mancata una traduzione in francese, fallita più volte negli anni a causa soprattutto dello stile letterario e allusivo dell'autore. Questo lavoro difficoltoso è stato poi finalmente portato a termine da Stéphanie Roza nel 2017, nel quadro di un progetto editoriale voluto dalla *Société des études robespierristes* e curato da Jean-Numa Ducange insieme a Claude Guillon, con la collaborazione di Middell. Un'iniziativa meritevole, la quale ha reso possibile l'apparizione in Francia di un volume che ha consentito di superare l'ostacolo linguistico e di far circolare l'opera del 1967 in maniera ben più ampia, rendendola accessibile ai non germanofoni[7].

3 Cfr. Matthias Middell, *Postface*, in Walter Markov, *Jacques Roux, le curé rouge*, trad. de Stéphanie Roza, appareil critique de Jean-Numa Ducange – Claude Guillon, Libertalia, Société des études robespierristes, Paris 2017, pp. 463-488: 463 e 483-484. Componevano la tetralogia, pubblicata a Berlino dall'Akademie-Verlag: *Jacques Roux oder Vom Elend der Biographie*, 1966; *Die Freiheiten des Priesters Roux*, 1967; *Scripta et acta*, 1969; *Exkurse zu Jacques Roux*, 1970.

4 Maurice Dommanget, *Jacques Roux, le curé rouge. Les 'Enragés' contre la vie chère sous la Révolution*, Spartacus, Paris 1948; André Berland, *Un grand révolutionnaire charentais: Jacques Roux (1752-1794)*, Librairie Bruno Sepulchre, Paris 1988; Dominic Rousseau, *Le curé rouge. Vie et mort de Jacques Roux*, Spartacus, Paris 2013.

5 Per un affresco, rinvio a Jean-Numa Ducange – Claude Guillon, *Introduction* e a Middell, *Postface*, in Markov, *Jacques Roux*, cit., rispettivamente alle pp. 11-15 e 485-488.

6 Walter Markov, *Die Freiheiten des Priesters Roux*, hrsg. und mit einem Nachwort v. Matthias Middell, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2009. Alla nuova edizione della biografia è stato aggiunto un CD-ROM contenente il resto dei volumi, a cura di Katharina Middell.

7 Anche in questo caso, un compact disc ha sommato al testo stampato *Scripta et Acta, Exkurse zu Jacques Roux* e altri contributi a firma di Markov, Middell, Gotlib e Guillon.

Per Markov, lo studio di Roux si era inserito in un contesto politico-culturale, quello della DDR e, più in generale, del blocco sovietico, nel quale l'immagine della Rivoluzione francese come rivoluzione strettamente 'borghese' continuava a essere fatta circolare dalle interpretazioni marxiste-leniniste più ortodosse, coesistendo tuttavia con una lettura che identificava in quel rivolgimento dei precursori del comunismo come, primo fra tutti, Gracchus Babeuf, ma anche come Jacques Roux (si pensi, del resto, alle ricerche sugli Arrabbiati condotte anche da Zacker in URSS)[8]. Un'interpretazione con cui Markov stesso si era confrontato nel 1965, quando si era soffermato sul passo della *Sacra famiglia* nel quale Marx aveva inserito Roux in una tradizione rivoluzionaria proto-comunista che prendeva origine nel *Cercle social* del 1789, passava per la Congiura degli Eguali del 1796 e, attraverso Filippo Buonarroti, arrivava fino all'Ottocento[9].

Occuparsi del «vicaire rouge des Gravilliers» significava richiamare l'attenzione su colui che, in nome di un egualitarismo plebeo, aveva trasgredito le norme della rivoluzione borghese, sull'agitatore popolare che aveva provato a mettere al centro della politica sociale della Convenzione le esigenze dei ceti più bassi. Un approdo, quello di Markov allo studio di Roux e della *Große Französische Revolution*, niente affatto immediato e che si era intrecciato profondamente con il suo itinerario biografico. Vale la pena ripercorrerlo[10].

2. La formazione, il carcere, il dopoguerra

Nato nel 1909 a Graz, in una famiglia austro-slovena, Markov aveva potuto inizialmente frequentare una scuola privata tedesca in città per proseguire poi gli studi a Lubiana e in seguito nei licei di Belgrado e

8 Cfr. Iakov Mikhaïlovitch Zakher, «*Bešenye*», Sokolovoï, Leningrad 1930 (2ª ed. ampliata: *Dvižemie «bešenych»*, 1961).

9 Walter Markov, *Jacques Roux und Karl Marx. Zum Einzug der Enragés in die* Heilige Familie, «Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin» (1965) (Klasse für Philosophie, Geschichte, Staats-, Rechts-und Wirtschaftswissenschaften, 1965, n. 1).

10 Nel panorama storiografico italiano, l'unico profilo di Markov disponibile è stato finora quello scritto da Aglaia Irmgard Hartig per la breve voce a lui dedicata nel volume curato da Bruno Bongiovanni e Luciano Guerci in occasione del bicentenario dell'Ottantanove (*L'albero della Rivoluzione. Le interpretazioni della Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 1989, pp. 441-444). Grazie alla conversazione intrattenuta con Mariuccia Salvati, edita nel 2010, sappiamo che anche Enzo Collotti avrebbe voluto dedicare a Markov un contributo, in ragione della loro lunga amicizia. Si veda Enzo Collotti, *Impegno civile e passione critica*, a cura di Mariuccia Salvati, Viella, Roma 2010, p. 141.

di Sussak, un sobborgo di Fiume, dove conseguì il diploma nel 1927 ed ebbe inoltre la possibilità di apprendere l'italiano. La formazione universitaria si sarebbe svolta invece in Germania, dove Markov avrebbe orientato i suoi interessi verso le scienze storiche, la geografia, la filosofia, la slavistica, l'orientalistica, studiando a Lipsia, Colonia, Berlino, Amburgo e, infine, a Bonn dove nel 1934, sotto la guida di Fritz Kern, avrebbe conseguito il dottorato con una tesi dedicata alla storia della politica estera serba[11]. Asceso al potere il nazionalsocialismo, l'opposizione convinta al regime, con l'adesione in quello stesso anno alla KPD e la fondazione, all'Università Friedrich-Wilhelm di Bonn, di un gruppo studentesco comunista, avrebbe interrotto tuttavia bruscamente la sua carriera accademica. Una militanza politica per la quale, nel 1935, sarebbe stato posto in stato di arresto e in seguito condannato dal Tribunale del popolo a dodici anni di reclusione: avrebbe scontato la pena fino al 1945, quando insieme ad altri detenuti sarebbe riuscito a evadere dal carcere di Siegburg, poco prima dell'arrivo delle truppe americane[12].

Terminata la guerra, Markov avrebbe ripreso il suo percorso accademico non senza difficoltà, dal momento che gli ambienti conservatori dell'Università di Bonn, nella quale provò a collocarsi, si rifiutarono di assumere comunisti nell'Ateneo. Da qui il trasferimento, nel 1946, nella zona di occupazione sovietica, con l'ottenimento, un anno dopo, di un incarico di insegnamento all'Università di Halle-Wittenberg e dell'abilitazione all'Università di Lipsia con un lavoro di storia della diplomazia balcanica[13]. In quest'ultima città, conseguita la cattedra di *Mittlere und Neuere Geschichte* presso la Facoltà di Filosofia, Markov avrebbe poi assunto nel 1949 la guida del prestigioso *Institut für Kultur- und Universalgeschichte*, fondato da Karl Lamprecht nel 1909, succedendo così nella direzione a Hans Freyer, esponente della 'rivoluzione conservatrice' fuggito in Germania Ovest l'anno precedente[14].

Nel 1949, l'istituzione della Repubblica Democratica Tedesca diede forma a una nuova realtà, alla quale Markov, per appartenenza

11 Walter Markov, *Serbien zwischen Österreich und Rußland, 1897-1908*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1934.

12 Cfr. Werner Bramke, *Walter Markov und der Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, in *«Lust am Krimi». Beiträge zu Werk und Wirkung Walter Markovs*, hrsg. v. Matthias Middell, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2011, pp. 33-48.

13 Walter Markov, *Grundzüge der Balkandiplomatie. Ein Beitrag zur Geschichte der Abhängigkeitsverhältnisse,* hrsg. v. Fritz Klein – Irene Markov, mit einer Einführung v. Günter Schödl und einem Dokumentenanhang, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 1999.

14 Cfr. Matthias Middell, *Weltgeschichtsschreibung im Zeitalter der Verfachlichung und Professionalisierung. Das Leipziger Institut für Kultur- und Universalgeschichte 1890-1990*, 3 Bde., AVA – Akademische Verlagsanstalt, Leipzig 2005.

ideologica, non esitò ad aderire, compiendo una scelta di campo a cui non sarebbe mai venuto meno. Era il momento della difficile genesi anche di una nuova storiografia accademica, da subito considerata uno dei principali mezzi in grado di poter legittimare l'esistenza della DDR e ribadire l'antagonismo nei riguardi della Germania occidentale. Il conflitto politico con la BRD poteva infatti trovare anche nel terreno storiografico un campo di battaglia, sostenendo una lettura che vedeva contrapporsi, da un lato, lo Stato erede della tradizione autoritaria e militaristica tedesca e, dall'altro, una nuova entità statuale, socialista, custode invece delle migliori tradizioni progressive e umanistiche della storia nazionale, lo Stato nel quale la classe operaia aveva potuto dare compimento al proprio destino storico. Inevitabile quindi la strumentalizzazione della storiografia da parte della dirigenza della SED e l'imposizione del marxismo-leninismo come imprescindibile bussola ideologica e metodologica. Nell'immediato dopoguerra, l'obiettivo di assicurare al nascente regime comunista un fare storia aderente ai suoi dettami, e che concorresse al suo consolidamento, dovette a ogni modo scontrarsi con una realtà nella quale, a causa della repressione nazista e della mancanza di una solida tradizione di studi, gli storici d'impostazione marxista come Markov erano assai pochi. Difficile isolare quindi fin da subito gli studiosi 'borghesi' e utile lasciarli invece al loro posto, all'interno delle università, per formare nuove leve di storici, in attesa dell'istituzionalizzazione della storiografia marxista-leninista. Una collaborazione che, a ogni modo, non durò a lungo e che sarebbe cessata con il consolidarsi di questa nuova storiografia accademica voluta dalla SED, con la fondazione di istituti dipendenti dal Partito come l'*Institut für Marxismus-Leninismus* (1949) e l'*Akademie für Gesellschaftswissenschaften* (1951) e, non da ultimo, con l'acuirsi della Guerra fredda. Conseguenti dunque fughe a Ovest e marginalizzazione di studiosi non allineati al regime. Uno scenario nel quale, anche nel caso di Markov, lo stretto controllo esercitato dalle autorità non avrebbe tardato a far sentire il suo peso[15].

L'espulsione dalla SED, nel gennaio 1951, sarebbe stata solo l'ultimo atto di un processo iniziato già nel 1948, quando si cominciò a vigilare sul professore di Lipsia. La sua autonomia intellettuale, ritenuta deviante dalla linea del Partito – a cui Markov era stato ammesso dopo il suo arrivo in città nel 1946 –, si sarebbe sommata ad altri elementi, che alimentarono i sospetti. Giudicate le sue lezioni non marxiste, erano anche i viaggi in Germania occidentale a invitare alla sorveglianza. Le

15 Gustavo Corni, *La storiografia della ex RDT fra dogmatismo e innovazione. Un tentativo di bilancio dopo il crollo*, in *I muri della storia. Storici e storiografia dalle dittature alle democrazie 1945-1990*, a cura di Gustavo Corni, Lint, Trieste 1996, pp. 105-117.

origini slovene avrebbero poi completato il profilo di un nemico interno, in un contesto nel quale, al momento della rottura di Tito con l'URSS, la SED si era schierata dalla parte dei sovietici. Markov sarebbe stato uno dei tanti iscritti coinvolti nella *Parteiüberprüfung* avviata nell'autunno del 1950 per verificare il grado di adesione alla linea politica ufficiale ed espellere i membri ideologicamente non conformi. «Titoismo», legami con «reazionari occidentali», queste le maggiori accuse rivolte, a cui si aggiungeva anche quella di «oggettivismo», sarebbe a dire la negazione che il marxismo-leninismo dovesse costituire l'unica lente scientifica sul mondo. Markov rifiutava di certo ogni dogmatismo, era un marxista ostile a un'applicazione rigida dell'ideologia che rischiava di configurarsi come *Weltanschauung* totalizzante ed escludente, ma, contrariamente alle critiche espresse dal Partito, non aveva esitato a dare un impianto marxista alle sue lezioni, frequentate nel dopoguerra da studenti cresciuti negli anni del nazionalsocialismo. Il rapporto amicale con il nuovo Segretario di Stato per l'Università, Gerhard Harig, rese tuttavia possibile il mantenimento della cattedra[16].

Estromesso dalla SED, Markov sarebbe rimasto un comunista senza tessera fino alla fine della DDR, malgrado la riabilitazione avviata dal Partito nel 1956 e i tentativi di reintegrazione occorsi fino al 1959, dopo la riconciliazione di Ulbricht con Tito[17]. Proprio in quell'anno, avrebbe accettato tuttavia di collaborare come «informatore segreto» con la Stasi, servizio che dovette però risultare non particolarmente utile al Ministero per la Sicurezza di Stato e che si concluse già sul finire del 1961, quando Markov era ormai prossimo alla partenza per la Nigeria, dove tra il 1962 e il 1963 sarebbe stato professore ospite e primo direttore del Dipartimento di Storia dell'Università di Nsukka, contribuendo alla crescita del nuovo Ateneo[18]. Un incarico, quest'ultimo, che aveva rappresentato il felice approdo di un'attività scientifica avviata dieci anni prima, nel 1952, nel periodo in cui Markov, espulso dalla SED, si era trovato costretto a ridefinire i suoi indirizzi di ricerca per non compromettere ulteriormente la sua posizione.

3. L'inizio della collaborazione con Albert Soboul

Malvisto dal Partito per le presunte tendenze titoiste e per il suo marxismo critico, Markov aveva dovuto abbandonare lo studio della

16 Sven Heitkamp, *Walter Markov. Ein DDR-Historiker zwischen Parteidoktrin und Profession*, Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, Leipzig 2003, pp. 141-158.

17 *Ivi*, pp. 204-207.

18 *Ivi*, pp. 210 e 213-217.

storia dell'Europa orientale, divenuta, in questa difficile congiuntura, un terreno di ricerca pericoloso, che rischiava di accrescere le tensioni con la SED[19]. Il nascente movimento anticolonialista aveva tuttavia fortunatamente indicato un primo nuovo orizzonte a Markov, che nel 1951 diveniva direttore del Dipartimento di Storia moderna dell'Institut für Allgemeine Geschicht*e* di Lipsia, nato dalla fusione di diversi istituti storici, tra cui quello fondato da Lamprecht, la cui tradizione di *Weltgeschichte* non sarebbe andata persa. Su impulso dei movimenti di liberazione del Terzo Mondo, assumendo una prospettiva comparatista, gli studi coloniali potevano infatti superare l'approccio eurocentrico, potevano spingersi, ovvero, oltre l'azione degli Stati europei: bisognava collocarsi in un angolo visuale nuovo per ricostruire la storia di quei paesi attraverso il ruolo giocato da africani, asiatici e sudamericani. L'analisi delle spinte rivoluzionarie di tutti i continenti, intese, secondo la concezione marxiana, come forze-motrici dello sviluppo storico, potevano ben inserirsi nel campo della «storia mondiale»[20].

La cattedra di *Allgemeine Geschichte der Neuzeit*, della quale era divenuto titolare, rendeva poi necessario orientare le ricerche anche verso l'età moderna. Markov avrebbe ricordato quei momenti nel libro-intervista curato da Thomas Grimm nel 1989:

> [S]orgeva la domanda: come si legge e si insegna – da marxisti – la 'Storia moderna' in un periodo di cambiamenti radicali come quello degli anni Cinquanta? […] Bisognava trovare un argomento che potesse essere proposto nelle lezioni e nei seminari in modo utile dal punto di vista sia socio-politico che metodologico, e che presentasse anche aree poco illuminate ancora da esplorare[21].

La scelta sarebbe ricaduta sulla Rivoluzione francese, una fascinazione giovanile che venne rinfocolata da Werner Krauss, allora professore di romanistica nell'Ateneo e curatore, insieme al germanista Hans Mayer, del volume che nel 1955 avrebbe accolto il primo contributo dedicato da Markov all'argomento, *Grenzen des Jakobinerstaates*[22].

19 *Ivi*, p. 189.

20 Matthias Middell, *Walter Markov und die Revolutionsgeschichte*, in *Nation und Revolution. Ernst Engelberg und Walter Markov zum 100. Geburtstag*, hrsg. v. Wolfgang Küttler – Matthias Middell, AVA – Akademischen Verlagsanstalt, Leipzig 2011, pp. 123-149: 129.

21 Walter Markov, *Zwiesprache mit dem Jahrhundert. Dokumentiert von Thomas Grimm*, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1989, pp. 222-223.

22 Walter Markov, *Grenzen des Jakobinerstaates*, in *Grundpositionen der französischen Aufklärung. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Werner Krauss – Hans Mayer, Rütten & Loening, Berlin 1955, pp. 209-242.

Dopo la morte di Stalin, l'inizio del 'disgelo' consentì l'apertura – sostenuta dalla SED – del mondo accademico tedesco-orientale agli studiosi stranieri, oltre che facilitazioni nell'ottenimento del passaporto per viaggiare verso l'Ovest. Per Markov, una circostanza decisamente favorevole, che avrebbe reso possibile l'origine di un'amicizia e di una collaborazione scientifica di lunga durata: «Se prima del 1953 – ricordò molti anni dopo – l'attività intellettuale era stata uno scambio informale di idee tra amici, ora la cerchia cominciava ad allargarsi; il giovane storico della Rivoluzione Albert Soboul fu la prima colomba bianca a volare da Parigi verso di noi a Lipsia nel 1954; i Visigoti viaggiavano verso di noi come noi verso di loro»[23]. Il soggiorno nella DDR di Soboul (già allora militante del PCF), invitato per tenere delle conferenze, segnò infatti l'inizio di un legame duraturo tra i due studiosi, che avrebbe avuto come risultato numerose pubblicazioni congiunte[24]. Nel 1955, il X Congresso internazionale di scienze storiche, che si tenne a Roma dal 4 all'11 settembre, consentì poi a Markov non solo di partecipare per la prima volta a un incontro mondiale, ma anche di instaurare nuovi rapporti. Come avrebbe ricordato nelle sue memorie, dopo aver evocato il suo intervento sul sistema coloniale spagnolo del XVI secolo, in quell'occasione, fuori delle aule congressuali, si riunì in una trattoria romana «una tavolata di storici relativamente giovani, di orientamento marxista, con e senza tessera di partito». Si trattava di Albert Soboul, George Rudé, Christopher Hill, Eric Hobsbawm e, ancora, di Ernesto Ragionieri, Sergio Bertelli e Franco Ferri[25].

All'interno di questo gruppo, Markov, Rudé e Soboul erano uniti da un comune interesse per quella prospettiva 'd'en bas' che, indicata da Georges Lefebvre, capovolgendo la visione 'd'en haut' di Albert Mathiez, incentrata sullo studio delle assemblee e dei partiti, consentiva di scrivere in maniera innovativa la storia della Rivoluzione: collocandosi nell'angolo visuale delle masse popolari e indagandone

23 Walter Markov, *Zwiesprache mit dem Jahrhundert*, cit., p. 205.

24 Cfr. Matthias Middell, *Le séjour d'Albert Soboul à Leipzig en 1954 – point de départ d'une coopération fructueuse*, in «Études babouvistes», 1 (2002), 1, pp. 80-90. Per un profilo biografico di Soboul, rimando a Claude Mazauric, *Un historien en son temps. Albert Soboul (1914-1982). Essai de biographie intellectuelle et morale*, Éditions d'Albret, Nérac 2004.

25 Walter Markov, *Wie viele Leben lebt der Mensch. Eine Autobiographie aus dem Nachlaß*, Faber & Faber, Leipzig 2009, pp. 341-342. Sulla partecipazione di Markov al congresso, cfr. anche Katja Naumann, *Gangstertaten, Stellungskriege und beherztes Improvisieren – Walter Markov und die internationalen Historikerkongresse*, in *«Lust am Krimi»,* cit., pp. 87-127: 93-100.

dall'interno gli interessi, era infatti possibile riconoscere per la prima volta ai movimenti rivoluzionari dei contadini e dei sanculotti una loro autonomia nell'ambito della rivoluzione borghese[26]. L'esito editoriale di questa linea comune non tardò ad arrivare. Già nel 1956, veniva infatti pubblicato per volere di Markov *Jakobiner und Sansculotten*, una collettanea che teneva insieme contributi di Soboul, Rudé, Cobb, gli allievi di Lefebvre, chiamato a sua volta a partecipare al volume[27]. L'edizione non fu immune da critiche, dal momento che rappresentò anche un risultato tangibile della volontà di Markov di promuovere il dialogo tra le storiografie delle due Germanie: vicino ai nomi del curatore e di Krauss, si leggevano infatti nell'indice quelli di due studiosi della BRD, Martin Göhring ed Erich Loos. Per alcuni colleghi, inammissibile[28].

Il confronto e la collaborazione con gli storici occidentali restavano tuttavia irrinunciabili. Un anno più tardi, nel 1957, appariva infatti un nuovo volume frutto di quei contatti, *Die Sansculotten von Paris*, la prima opera redatta da Markov insieme ad Albert Soboul. Uscita per i tipi dell'Akademie-Verlag di Berlino, si trattava di una raccolta di fonti provenienti dalle sezioni parigine; oltre cento documenti, riprodotti in francese e tradotti in tedesco. Affidata a Lefebvre, la prefazione rendeva evidente in quale solco si ponessero i due autori[29].

L'edizione aveva il merito non trascurabile di rendere fruibile agli studiosi della DDR un gran numero di carte depositate nelle biblioteche e negli archivi francesi; luoghi ai quali lo stesso Markov riuscì ad avere accesso soltanto in quell'anno, nella primavera del 1957. Un viaggio a Parigi dal carattere quasi romanzesco, condotto illegalmente per aggirare un divieto imposto non nella DDR bensì in Francia: forse a seguito di una denuncia, la polizia aveva infatti aperto un dossier su di lui, vietandogli l'ingresso nel Paese. «In breve, ero su una lista nera». Respinti i precedenti tentativi di soggiorno, stavolta sarebbe stato il suo passato di detenuto a essere decisivo. Fu infatti grazie all'aiuto del giornalista Heinrich Kierzek, vecchio compagno di prigione a Siegburg, che Markov riuscì a prendere in prestito un passaporto e a superare in treno, di notte, la frontiera.

26 Cfr. Pierre Serna, *Lefebvre au travail, le travail de Georges Lefebvre : un océan d'érudition sans continent Liberté?*, in «La Révolution française», 2 (2010), <https://journals.openedition.org/lrf/165> (ultimo accesso: 15 marzo 2024).

27 *Jakobiner und Sansculotten. Beiträge zur Geschichte der französischen Revolutionsregierung 1793-1794*, hrsg. v. Walter Markov, Rütten & Loening, Berlin 1956.

28 Cfr. Heitkamp, *Walter Markov,* cit., p. 194; Middell, *Le séjour d'Albert Soboul à Leipzig en 1954*, cit., p. 80.

29 *Die Sansculotten von Paris. Dokumente zur Geschichte der Volksbewegung 1793-1794*, hrsg. v. Walter Markov – Albert Soboul, Akademie-Verlag, Berlin 1957.

Arrivato a Parigi, il resto sarebbe stato facilitato da Albert Soboul e da Georges Lefebvre, che intervennero personalmente per consentire a Markov di accedere agli *Archives Nationales*, permettendogli così di avviare le ricerche su Jacques Roux: «lavoravo ogni giorno come un forsennato fino all'ora di chiusura degli Archivi e copiavo tutto quello che volevo portare subito con me. Una volta avuti i riferimenti e i numeri, il resto era solo una questione tecnica. Una segretaria fidata di Soboul copiò – per anni – ciò di cui avevo bisogno». Per agevolare il rientro nella DDR, Kierzek avrebbe infine raggiunto Parigi con la sua auto, nella quale Markov avrebbe viaggiato nascosto, riuscendo così a oltrepassare nuovamente la dogana[30].

4. Il bicentenario della nascita di Robespierre. I primi contatti con l'Istituto Gramsci e con Armando Saitta

Studiare il portavoce degli *Enragés* significava interrogarsi sul rapporto tra governo rivoluzionario e movimento popolare, su quelle tensioni quindi tra alto e basso, tra robespierristi e *jacquesroutins*, a cui Markov avrebbe dedicato il primo saggio su Roux nel 1958, apparso all'interno di un volume da lui fortemente voluto per il Bicentenario della nascita di Robespierre: una collettanea che era stata patrocinata dalla *Société des Études robespierristes*, presieduta da Lefebvre, e alla quale avevano partecipato storici provenienti da entrambi i blocchi[31]. Il progetto era stato certo inizialmente più ambizioso, visto che Markov si era impegnato affinché fosse dedicato all'Incorruttibile un convegno; idea di cui aveva parlato a Lefebvre e a Soboul diversi anni prima, all'inizio del 1955, come si legge nella missiva del 6 marzo 1956 da lui indirizzata a uno dei marxisti della «tavolata di storici» riunitasi a Roma durante il X Congresso internazionale di scienze storiche, Sergio Bertelli, divenuto proprio in quell'anno, nel 1955, segretario dell'Istituto Gramsci[32].

In quelle stesse giornate congressuali, l'Istituto aveva accolto gli studiosi 'progressisti' – come erano chiamati nel gergo del tempo – di diverse delegazioni; circostanza in cui Soboul aveva identificato nell'organo

30 Markov, *Zwiesprache mit dem Jahrhundert*, cit., pp. 226-230 (le citazioni sono alle pp. 226-228).

31 Walter Markov, *Robespierristen und Jacquesroutins*, in *Maximilien Robespierre 1758-1794. Beiträge zu seinem 200. Geburtstag*, hrsg. v. Walter Markov, in Verbindung mit Georges Lefebvre, Rütten & Loening, Berlin 1958, pp. 159-217.

32 Cfr. *Per Sergio Bertelli. Itinerari di ricerca di uno storico del '900. Atti del convegno in memoria di Sergio Bertelli, Firenze, 26 maggio 2017*, a cura di Giulia Calvi, Polistampa, Firenze 2018.

culturale del PCI il possibile promotore di un convegno che si inserisse nell'ambito del Bicentenario del 1758. Una proposta poi sviluppata da Marjan Malovitz e dal resto dei delegati polacchi, che avevano suggerito di dedicare l'iniziativa ai problemi del passaggio dal feudalesimo al capitalismo[33]. Pur senza negare la propria disponibilità, Markov era rimasto tuttavia convinto del suo progetto, promuovendo l'organizzazione di un convegno dedicato alla figura di Robespierre, sebbene Lefebvre e Soboul avessero già anticipato che sarebbe stato difficile ottenere il sostegno necessario in Francia. Markov aveva elencato al segretario dell'Istituto Gramsci le possibili alternative: con la collaborazione di Göhring, l'incontro si sarebbe potuto tenere nella BRD, a Magonza, la città della Comune rivoluzionaria di Georg Forster, o ancora, in caso di mancato supporto, a Jena o a Lipsia, restando tuttavia aperto anche all'eventualità di altre sedi straniere, inclusa una città italiana. Ciò che più importava era a ogni modo non chiudersi all'interno del proprio perimetro ideologico, estendendo la partecipazione a studiosi di fama internazionale «disposti a collaborare con i marxisti»[34].

Difficoltà organizzative dovettero tuttavia far naufragare il progetto, che fu quindi limitato all'idea di edizione di un volume commemorativo. Con questo nuovo scopo, da Lipsia si sarebbe diramata una rete di contatti, che avrebbe raggiunto presto anche l'Italia: il 1° luglio 1956 – si tratta della prima lettera conservata nel Fondo della Normale – Markov avrebbe infatti scritto ad Armando Saitta per invitarlo a partecipare con un contributo, riconoscendo in lui un esperto di quello che allora veniva definito 'giacobinismo' italiano[35]. Come Markov, anche lo studioso siciliano, ormai noto per le sue ricerche su Filippo Buonarroti[36], aveva dato prova del suo accordo con le interpretazioni della Rivoluzione proposte da Albert Soboul, quando, il 16 febbraio 1955, durante la prolusione al suo primo corso presso l'Università di Pisa, aveva richiamato pubblicamente le tesi dello specialista francese, meritevole, a suo giudizio, di aver riconosciuto a Robespierre la capacità di cogliere il carattere imprescindibile dell'alleanza tra borghesia e movimento sanculotto. Ne era derivato un saggio, all'origine di più stretti rapporti con Soboul[37], attraverso

33 Fondazione Gramsci (=FG), Fondo Istituto Gramsci (=IG), serie *Corrispondenza dei direttori* (=CD), sottoserie *Alessandro Natta*, b. 14, fasc. 41 *Corrispondenza Natta 1956*, sottofasc. 36 'Markov', Bertelli a Markov, Roma, 1 marzo 1956.

34 *Ivi*, Markov a Bertelli, Lipsia, 6 marzo 1956.

35 CASNS, AS, Markov a Saitta, Lipsia, 1 luglio 1956.

36 Armando Saitta, *Filippo Buonarroti. Contributi alla storia della sua vita e del suo pensiero*, 2 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950-1951.

37 Su questo legame, si veda Alessandro Guerra, *La Rivoluzione fra le lettere. Il*

cui Saitta aveva preso posizione nel dibattito sul 'giacobinismo' italiano innescato al XXXII Congresso di storia del Risorgimento del 1953. Un incontro reso celebre dalla relazione nella quale Franco Venturi aveva disconosciuto l'esistenza di un rapporto di filiazione tra il processo risorgimentale e la Rivoluzione, insistendo piuttosto sul legame con l'età delle riforme[38]. Per Saitta, un'interpretazione irricevibile, a cui contrapporre una lettura che identificava invece nel modello montagnardo-robespierrista la pietra angolare del movimento democratico italiano e in Filippo Buonarroti il principale *trait d'union* tra Rivoluzione e Risorgimento[39].

Era stato in questa stessa congiuntura del resto che, divenuto direttore della «Collezione storica» dell'editore Laterza nel 1955, Saitta aveva provato a orientare gli indirizzi storiografici promuovendo la circolazione in Italia dei lavori di Lefebvre e dei suoi allievi ('i tre moschettieri' Soboul, Cobb e Rudé)[40]. Un'impresa editoriale che, unendosi a quella avviata anche dall'Einaudi, avrebbe contribuito a chiudere una stagione di studi rimasta in gran parte ferma ad Alphonse Aulard, e quindi a una lettura secondo cui la Rivoluzione andava intesa come un rivolgimento che aveva proiettato nella realtà le idee dei *philosophes*. Una visione che le ricerche sul mondo contadino e sanculotto condotte da Lefebvre e dalla sua *équipe* consentivano di ritenere ormai ampiamente superata[41].

Nell'estate del 1956, lo sforzo organizzativo per il Bicentenario della nascita di Robespierre faceva quindi da scenario agli inizi di

carteggio fra Albert Soboul e Armando Saitta, in «Nuova Rivista Storica», 101 (2017), 1, pp. 103-136.

38 Franco Venturi, *La circolazione delle idee*, in «Rassegna storica del Risorgimento», 41 (1954), cit., pp. 203-222.

39 Armando Saitta, *Il robespierrismo di Filippo Buonarroti e le premesse dell'unità italiana*, in «Belfagor», 10 (1955), 3, pp. 258-270. Per una ricostruzione di questo dibattito storiografico, rinvio a Paolo Simoncelli, *Renzo De Felice. La formazione intellettuale*, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 134-142 e 351-377 e ad Antonino De Francesco, *Mito e storiografia della «Grande Rivoluzione». La Rivoluzione francese nella cultura politica italiana del '900*, Guida, Napoli 2006, pp. 341-376.

40 Armando Saitta, *Il programma della «Collezione storica»*, Laterza, Bari 1955.

41 Cfr. Francesco Torchiani, *Lo storico e l'editore. Armando Saitta e Laterza*, in *Cultura e organizzazione. Armando Saitta e la storiografia italiana del secondo Novecento*, a cura di Alessandro Laruffa – Marcello Verga, Viella, Roma 2023, pp. 61-79. Tra i volumi pubblicati da Laterza negli anni di questo impegno editoriale: Georges Lefebvre – Albert Soboul – George Rudé – Richard Cobb, *Sanculotti e contadini nella Rivoluzione francese*, introduzione di Armando Saitta, 1958; Georges Lefebvre, *Les paysans du Nord pendant la Révolution française*, préface de Armando Saitta – Albert Soboul, 1959; Albert Soboul, *Movimento popolare e rivoluzione borghese. I sanculotti parigini nell'anno II*, avvertenza di Armando Saitta, 1959.

un rapporto, quello tra Markov e Saitta, che nel corso degli anni si sarebbe consolidato, intrecciando dimensione scientifica e amicale. I due studiosi condividevano di certo lo stesso rigore metodologico ma, nonostante l'adesione al materialismo storico, la formazione di Saitta – che non prese mai la tessera del PCI – non consentiva di annoverarlo, differentemente da Markov, tra gli storici marxisti. Negli anni di studio presso la Normale di Pisa, i suoi riferimenti erano stati Luigi Russo e Guido Calogero (da cui l'iniziale scelta liberalsocialista); nomi a cui la frequentazione della Facoltà di Lettere aveva consentito di aggiungere quello del suo vero maestro, Carlo Morandi. Nel 1936, Calogero aveva reso possibile l'incontro con Benedetto Croce a Napoli, mentre la tesi di laurea su Andrea Luigi Mazzini, discussa nel 1940, era stata l'occasione per entrare in contatto con Delio Cantimori[42]. Emblematica, a riprova di un profilo scientifico libero da rigidi schemi ideologici, la veemenza con cui, proprio insieme a Cantimori, nel periodo della direzione di «Movimento Operaio», Saitta si sarebbe scontrato con il dogmatismo del gruppo dei giovani storici marxisti guidati da Ernesto Ragionieri. Un confronto rovente che, nel 1956, avrebbe fatto da preludio alla sua estromissione e alla chiusura della rivista, in coincidenza con i fatti d'Ungheria. Un vero *tournant* per Saitta che, a seguito di questi eventi, sarebbe uscito dal direttivo dell'Associazione Italia-URSS, facendo cessare ogni collaborazione con gli ambienti intellettuali marxisti[43].

Con ogni probabilità, il sovrapporsi degli impegni dovette costringere Saitta a non redigere il saggio su Robespierre e i giacobini italiani promesso inizialmente a Markov[44]. L'unico contributo a firma di un italiano a comparire nella raccolta, in sua sostituzione, sarebbe stato quello di Delio Cantimori: un parallelo letterario fra Kant e Robespierre, che si chiudeva citando i versi a loro dedicati da Car-

42 Cfr. Vittorio Criscuolo, *La genesi dell'opera storica di Armando Saitta*, in «Critica storica», 28 (1991), 4, pp. 587-658. Il rimando è anche a Paolo Simoncelli, *Origine di un'amicizia: Armando Saitta e Delio Cantimori (1938-1941)*, in *Europa e America nella storia della civiltà. Studi in onore di Aldo Stella*, a cura di Paolo Pecorari, Antilia, Treviso 2003, pp. 411-423.

43 Vittorio Criscuolo, *Armando Saitta e «Movimento operaio»*, in «Annali della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli», 50 (2014-2015), pp. 242-262. Per un più ampio profilo di Armando Saitta, si vedano le voci a lui dedicate da Paolo Simoncelli, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e politica*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 771-775 e da Vittorio Criscuolo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, vol. 89, pp. 634-637.

44 Resta traccia di questo impegno in alcune missive depositate nel CASNS, AS, Markov a Saitta, Lipsia, lettere del 19 agosto 1956, del 5 maggio, del 17 giugno e del 15 luglio 1957.

ducci nella sua *Versaglia*[45]. L'edizione del volume, che teneva insieme le ricerche sulla Rivoluzione (in Francia e fuori della Francia) di un gruppo di studiosi che stava contribuendo al rinnovamento della sua storiografia[46], andò tuttavia incontro a delle «complicazioni». Come Markov ebbe modo di ricordare, la stampa fu autorizzata, autori e collaboratori ricevettero le loro copie, la Rütten & Loening mise a disposizione degli interessati le bozze, ma venne negata la messa in commercio. Il motivo non fu mai comunicato, eppure la «coesistenza ideologica» di studiosi 'borghesi' e marxisti, ipotizzò Markov, dovette giocare un ruolo[47].

Il progetto editoriale avrebbe avuto maggiore fortuna nel 1961 quando, esclusi dalla raccolta sei saggi – due, significativamente, a cura degli storici 'borghesi' Calvet ed Eude – e inclusi i contributi provenienti dall'URSS di Dalin, Manfred e Zacker, sarebbe stato possibile dare alle stampe una seconda edizione. Studi a carattere strettamente biografico, ricerche divenute nel frattempo monografie: nella premessa, sarebbe stata giustificata in questa maniera la scelta di escludere alcuni autori dal volume[48].

5. *Sistemi coloniali e movimenti di liberazione*. Un ciclo di lezioni all'Istituto Gramsci

«A seguito del congresso – avrebbe scritto Markov, dopo aver ricordato le giornate romane del 1955 –, i miei rapporti con l'Istituto Gramsci s'intensificarono, il che a sua volta consolidò la mia 'fama' in Italia»[49]. Nell'estate del 1959, Markov riceveva infatti dal presidente, Ranuccio Bianchi Bandinelli, l'invito a svolgere un ciclo di lezioni sul tema: «introduzione alla storia coloniale». «L'Istituto Gramsci –

45 Delio Cantimori, *Eine literarische Parallele zwischen Kant und Robespierre*, in *Maximilien Robespierre 1758-1794*, cit., pp. 519-527. Il saggio in lingua italiana sarebbe stato pubblicato in Id., *Studi di storia*, vol. III, Einaudi, Torino 1959, pp. 655-664.

46 Insieme a quelli di Markov, di Lefebvre e di Cantimori, scorrendo l'indice, si leggevano i nomi di Henri Calvet, Gabriel Pioro, Pierre Labracherie, Michel Eude, Jean Bruhat, Louis Jacob, Richard C. Cobb, Albert Soboul, George E. Rudé, Kurt Schnelle, Kåre D. Tønnesson, Samuel Bernstein, Bogusław Leśnodorski, Květa Mejdřická, Kálmán Benda, Leo Stern, Hedwig Voegt, Manfred Buhr e Auguste Cornu.

47 Markov, *Wie viele Leben lebt der Mensch*, cit., p. 344.

48 Oltre a quelli di Calvet e di Eude, nella seconda edizione mancavano i contributi di Pioro e Labracherie, di Schnelle, di Tønnesson e di Voegt. *Vorbemerkung*, in *Maximilien Robespierre 1758-1794*, hrsg. v. Walter Markov, mit einem Vorwort v. Georges Lefebvre, Rütten & Loening, Berlin 1961, p. 7.

49 Markov, *Wie viele Leben lebt der Mensch*, cit., p. 342.

così si apriva la lettera – […] segue con viva attenzione ed interesse l'attività dell'*Institut für Allgemeine Geschichte*»[50]. Proprio l'orientamento delle ricerche impresso dalla direzione di Markov, con il costante inquadramento dei problemi in una prospettiva storica mondiale, doveva essere stata una delle ragioni principali che avevano dato origine all'idea di affidargli il corso inaugurale del programma di studi 1959-1960. Le sei lezioni, di cui fu data notizia sulla stampa e alle sezioni del PCI, si sarebbero tenute in italiano tra il 23 ottobre e il 2 novembre 1959, affrontando il tema dell'origine del colonialismo per arrivare alle trasformazioni che avevano fatto germinare i movimenti di liberazione nazionale, dei quali venne fornito il quadro generale tra i due conflitti mondiali e nel secondo dopoguerra[51].

Un'iniziativa, questa, di particolare rilevanza, che due anni dopo, rielaborati e integrati i testi preparati per il corso, avrebbe avuto come esito la pubblicazione dell'unica monografia di Markov a oggi disponibile in lingua italiana: *Sistemi coloniali e movimenti di liberazione*, data alle stampe da Editori Riuniti nel 1961, con prefazione di Ernesto Ragionieri (conosciuto a Roma, come visto, nel 1955)[52]. Uno studioso, quest'ultimo, che, come Saitta, era stato allievo di Carlo Morandi, con il quale, a dimostrazione di un interesse per il mondo tedesco maturato molto presto, si era laureato nel 1948, discutendo una tesi sulla *Weltgeschichte* e sull'opera di Leopold von Ranke[53]. Proprio sul finire degli anni Cinquanta, era stato inoltre anche per merito del futuro biografo di Togliatti se l'Istituto Gramsci aveva iniziato a collaborare con l'Institut für Marxismus-Leninismus della SED, a seguito di un viaggio svolto nel 1958 a Berlino, insieme a Franco Ferri, come delegato[54]. Per Ragionieri, si era trattato ad ogni modo solo di uno dei tanti soggiorni – di ricerca o per conto del PCI – nella Germania Est, dove avrebbe potuto raccogliere la documentazione utile al lavoro

50 FG, IG, CD, sottoserie *Franco Ferri*, b. 16, fasc. 88 *Corrispondenza individuale. Estero*, sottofasc. 'Markov', Bianchi Bandinelli a Markov, Roma, 1 luglio 1959, cit.

51 Le lettere inviate dal segretario generale Franco Ferri a Paolo Spirano, Renato Venditti e Paolo Alatri per diffondere la notizia del corso sull'«Unità» e «Il Paese», così come le circolari e i cartoncini d'invito spediti ad alcune sezioni del PCI di Roma, sono depositati alla FG, IG, serie *Attività dell'Istituto*, sottoserie *Convegni, seminari, iniziative culturali*, b. 42, fasc. 100 *Corso Markov*.

52 Walter Markov, *Sistemi coloniali e movimenti di liberazione*, Editori Riuniti, Roma 1961.

53 Ernesto Ragionieri, *La polemica su la* Weltgeschichte, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1951.

54 Sul punto, cfr. Marco Paolino, *La storiografia marxista italiana e la storiografia della DDR*, in Bohumil Jiroušek, *Proměny diskursu české marxistické historiografie*, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, České Budějovice 2008, pp. 65-73.

dedicato all'influenza della socialdemocrazia tedesca sulle origini del PSI, edito nello stesso anno in cui veniva pubblicato *Sistemi coloniali e movimenti di liberazione*[55].

La prefazione del libro fu affidata a Ragionieri dall'Istituto Gramsci, il quale, grazie a Markov, aveva inoltre avviato una collaborazione con l'Istituto di Storia Generale di Lipsia che si sostanziava anche in spedizioni reciproche di libri e riviste[56]. In queste note prefatorie, il profilo scientifico dell'autore veniva descritto con toni elogiativi: nel suo metodo storico, potevano coesistere felicemente la lente marxista-leninista e il meglio della tradizione storiografica tedesca, con i suoi studi di *allgemeine Geschichte*. Altrettanto elogiative erano poi le parole riservate a un volume che poteva stimolare anche nel versante italiano l'interesse per i movimenti di liberazione dei popoli coloniali, nei quali Markov, sottolineava Ragionieri, aveva saputo identificare degli elementi comuni che li legavano al giacobinismo e alla più recente Resistenza europea[57].

Pubblicata la monografia, tra il 1961 e il 1965, l'Istituto Gramsci avrebbe poi accolto sulla sua rivista, «Studi Storici», alcuni dei pochi contributi di Markov in italiano, facendo così proseguire i contatti con Lipsia[58]. Continuarono poi anche i rapporti con Ragionieri, con il quale Markov, nel 1966, avrebbe iniziato a discutere di una nuova edizione di *Sistemi coloniali e movimenti di liberazione*, da portare a termine aggiornando e perfezionando il testo, con la collaborazione, si pensò, anche di Enrica Collotti Pischel[59]. L'iniziativa, purtroppo, non sarebbe andata a buon fine. Due anni dopo, a manoscritto concluso, non avrebbe avuto poi maggiore fortuna neanche il progetto di edi-

55 Ernesto Ragionieri, *Socialdemocrazia tedesca e socialisti italiani 1875-1895. L'influenza della socialdemocrazia tedesca sulla formazione del Partito socialista italiano,* Feltrinelli, Milano 1961. Per un profilo, rinvio a *Ernesto Ragionieri e la storiografia del dopoguerra*, a cura di Tommaso Detti – Giovanni Gozzini, FrancoAngeli, Milano 2001.

56 Si vedano le lettere inviate da Ferri a Markov il 7 gennaio e il 5 dicembre 1960, in FG, IG, CD, sottoserie *Franco Ferri*, b. 16, fasc. 88 *Corrispondenza individuale. Estero*, sottofasc. 'Markov'.

57 Ernesto Ragionieri, *Prefazione*, in Markov, *Sistemi coloniali e movimenti di liberazione*, cit., pp. 9-15.

58 Sulla rivista, diretta da Gastone Manacorda, sarebbero apparsi: *La Compagnia asiatica di Trieste (1775-1785)*, 2 (1961), 1, pp. 3-28; *I giacobini dei paesi absburgici*, 3 (1962), 3, pp. 493-525; *Appunti sulla storiografia africana*, 4 (1963), 4, pp. 758-782; *Jacques Roux e Karl Marx: come gli* Enragés *entrarono nella* Sacra Famiglia, 6 (1965), 1, pp. 41-54; *La collera del prete rosso*, 6 (1965), 4, pp. 629-649. Su «Studi Storici», fu pubblicata anche una recensione di Markov a Heinrich Scheel, *Süddeutsche Jakobiner*, 4 (1963), 3, pp. 580-585.

59 Biblioteca Ernesto Ragionieri di Sesto Fiorentino (=BER), Fondo Ernesto Ragionieri (=ER), Epistolario, Markov a Ragionieri, Lipsia, 20 giugno 1966.

zione di una versione francese del libro: sostenuta da Yves Benot e Jean Suret-Canale, traduttori del testo rivisto e integrato da Markov per l'occasione, anche questa pubblicazione sarebbe infatti fallita[60]. In Italia, a undici anni dall'uscita del volume, ci si sarebbe limitati a una ristampa[61].

Sempre nel 1966, in concomitanza con questo progetto di riedizione e con l'apparizione del primo volume su Jacques Roux, sarebbe stato inoltre curato da Markov anche un breve profilo di Napoleone. Ottanta pagine in lingua italiana che, insieme a un ritratto di Talleyrand, affidato invece a Jacques Godechot, avrebbero composto un libro 'bifronte' dato alle stampe dalla Compagnia Edizioni Internazionali[62].

6. Stoccolma 1960. Il convegno su Babeuf e l'incontro con Franco Venturi

Il soggiorno romano del 1955 si era quindi rivelato particolarmente fruttuoso per Markov che, in occasione di un nuovo Congresso internazionale di Scienze storiche, stavolta con sede a Stoccolma, avrebbe visto crescere il numero dei suoi contatti. Alla vigilia di quell'appuntamento, anche il mondo accademico di Lipsia si era aperto ulteriormente agli studiosi occidentali, nel momento in cui la città aveva ospitato, nel giugno 1959, il primo incontro ufficiale tra storici francesi e della DDR. Immancabile il contributo di Markov che, in questa circostanza, era intervenuto con una relazione su *Josephinismus und Jakobinismus in Südosteuropa* e, soprattutto, aveva ritrovato Albert Soboul, tra gli organizzatori francesi del convegno[63]. Approfittando del congresso svedese, previsto per l'estate del 1960, Markov non aveva esitato a coinvolgerlo in un nuovo progetto. Celebrato Robespierre, si avvicinava ora un nuovo Bicentenario: i duecento anni dalla nascita

60 Jean Suret-Canale, *Hommage à Walter Markov*, in *«Wenn jemand seinen Kopf bewußt hinhielt...». Beiträge zu Werk und Wirken von Walter Markov*, hrsg. v. Manfred Neuhaus – Helmut Seidel, in Verbindung mit Gerald Diesener – Matthias Middell, Rosa-Luxemburg-Stiftung, Leipzig 1998, pp. 67-68: 67. A questo proposito, si veda anche BER, ER, Markov a Ragionieri, Lipsia, 1 marzo 1968.

61 Walter Markov, *Sommario di storia coloniale*, Editori Riuniti, Roma 1972.

62 Walter Markov – Jacques Godechot, *Napoleone, Talleyrand*, Compagnia Edizioni Internazionali, Roma-Milano 1966. Anni dopo, Markov dedicherà all'impero napoleonico *Die Napoleon-Zeit. Geschichte und Kultur des Grand Empire*, Kohlhammer, Stuttgart 1985.

63 Heitkamp, *Walter Markov,* cit., pp. 195-196. Cfr. anche Adolf Laube, *Erstes Kolloquium von Historikern Frankreichs und der DDR*, in «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», 7 (1959), 6, pp. 1345-1351.

di Babeuf, nel 1760, potevano essere l'occasione per tornare a riflettere sulla sua figura, radunando a Stoccolma specialisti provenienti da diversi Paesi.

Per rendere possibile questa giornata di studi, si cominciò quindi a lavorare per la nomina di un comitato organizzativo. A questo scopo, nella primavera del 1960, Markov si sarebbe rivolto anche a Delio Cantimori, il quale, come visto, aveva già partecipato al volume 'robespierrista' del 1958; un nome che poteva certo conferire ancor più prestigio al convegno. Lo storico di Russi non avrebbe dato la sua disponibilità, ma la lettera a lui indirizzata, scritta in tedesco nell'aprile del 1960, appare degna di rilievo per un passaggio affatto curioso. Precisato che l'ingresso nel comitato non avrebbe comportato alcun impegno, Markov aveva aggiunto un'osservazione: «vorrei sottolineare che sarebbe inopportuno chiedere a Saitta, perché così si potrebbe dare l'impressione di un'iniziativa 'comunista', il che sarebbe assolutamente contrario alle nostre intenzioni»[64]. Parole che sorprendono se messe in rapporto al profilo intellettuale dell'escluso. Come si è visto, a differenza di Cantimori, Saitta non era infatti mai stato tra gli iscritti del PCI e dal 1956 era ormai ben distante dai *milieux* comunisti. Fatto sta che il comitato sarebbe stato infine composto, oltre che da Markov e Soboul, da Galante Garrone, Godechot e Tønnesson, mentre Saitta, il biografo di Buonarroti, non sarebbe stato presente a Stoccolma. Su invito di Soboul, fece però avere agli organizzatori del convegno una sua comunicazione: pagine sulla Congiura degli Eguali già promesse per il numero speciale delle «Annales historiques de la Révolution française» dedicato al Tribuno del popolo, nel quale sarebbero poi apparse[65]. Molti anni dopo, Saitta avrebbe riproposto il saggio, stavolta in italiano, all'interno della raccolta di scritti su Buonarroti e Babeuf del 1986; uscita subito segnalata da Markov sulla «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft»[66].

La giornata 'babuvista' del 21 agosto 1960, sostenuta anche dal Comitato nazionale degli storici della DDR, fu presieduta da Alessandro Galante Garrone e da Ernest Labrousse, vedendo la partecipazione di

64 CASNS, Fondo Delio Cantimori, Carteggio, fasc. *Walter Markov*, Markov a Cantimori, Lipsia, 12 aprile 1960.

65 Armando Saitta, *Autour de la Conjuration de Babeuf. Discussion sur le communisme (1796)*, in «Annales historiques de la Révolution française», 32 (1960), 162, pp. 426-435. Sul punto, si vedano le lettere indirizzate da Soboul a Saitta il 3 giugno e il 14 luglio 1960, in CASNS, AS, Carteggio, serie I, fasc. XXXIII *Albert Soboul*.

66 Walter Markov, scheda su Armando Saitta, *Ricerche storiografiche su Buonarroti e Babeuf*. Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1986, in «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», 34 (1986), 12, p. 1129.

studiosi provenienti da ogni parte d'Europa, tra cui Legrand, Lehning, Reimann, Zacker, Talmon. Insieme a quella di Saitta, furono lette comunicazioni di Dommanget, Volgin e Dalin[67], studioso, quest'ultimo, che Markov si sarebbe impegnato a far circolare nella Germania Est e che, proprio in quell'anno, avrebbe iniziato a collaborare con Saitta e Soboul per curare l'edizione critica delle opere complete di Babeuf; un progetto ambizioso che resterà tuttavia incompiuto[68].

A Stoccolma, la rete delle conoscenze di Markov, che attirò l'attenzione di Labrousse con un intervento su Babeuf e gli intellettuali tedeschi, continuò quindi ad allargarsi[69]. Il convegno si rivelò particolarmente riuscito se si considera che fu sempre in quest'occasione che, su iniziativa in particolare di Markov, Soboul, Godechot e Labrousse, ebbe origine anche l'idea di istituire la Commission Internationale d'Histoire de la Révolution Française (CIHRF): un organo interno al Comité International des Sciences Historiques (CISH) che, fondato tra il 1975 e il 1980, vedrà, sotto la guida di Godechot, Markov alla vicepresidenza insieme a Takahashi, Soboul segretario generale e Saitta nel Consiglio direttivo[70].

Non l'ultimo, ad ogni modo, dei buoni risultati ottenuti in quell'agosto del 1960. Non essendo il Comitato degli storici della DDR parte del CISH, i delegati presenti a Stoccolma avevano potuto contribuire soltanto alle discussioni, senza avere la possibilità di proporre relazioni. Alcuni studiosi di fama internazionale riuscirono tuttavia a partecipare alle Commissioni che si riunirono marginalmente al congresso, per le quali non era richiesta l'appartenenza al *Comité*[71]. Fu questo il caso di Markov, il cui intervento era stato ben accolto a Uppsala dove, una settimana prima dell'apertura dei lavori, la riunione della Commission internationale des Études slaves aveva offerto l'occasione di condividere nuove riflessioni sul rapporto tra giacobinismo e giuseppinismo nei

67 Rolf Rudolph, *XI. Internationaler Historiker-Kongress in Stockholm*, *ivi,* 8 (1960), 8, pp. 1789-1810: 1795-1796.

68 Viktor Moiseevich Dalin, *Babeuf-Studien. Gedenkband aus Anlass des 200. Geburtstages von Gracchus Babeuf am 23.11.1960*, eingel. und hrsg. v. Walter Markov, Akademie-Verlag, Berlin 1961; Victor Daline – Armando Saitta – Albert Soboul, *Inventaire des manuscrits et imprimés de Babeuf,* Bibliothèque nationale, Paris 1966; Id., Œuvres de Babeuf, t. 1, *Babeuf avant la Révolution,* Bibliothèque nationale, Paris 1977.

69 Walter Markov, *Babeuf, le babouvisme et les intellectuels allemands (1796-1797)*, in *Babeuf et les problèmes du babouvisme*, Colloque international de Stockholm, avant-propos par Albert Soboul, Éditions sociales, Paris 1963, pp. 175-203. Cfr. anche Id., *Wie viele Leben lebt der Mensch,* cit., p. 346.

70 Naumann, *Gangstertaten, Stellungskriege und beherztes Improvisieren*, cit., pp. 106-107.

71 Rudolph, *XI. Internationaler Historiker-Kongress in Stockholm*, cit., p. 1792.

Paesi asburgici[72]. Un tema di fatto supplementare a quello sarebbe stato presentato più avanti a Stoccolma da un altro storico italiano destinato a restare per lungo tempo in contatto con Markov: si trattava di Franco Venturi, con il quale, il penultimo giorno del congresso, fu possibile un confronto pubblico al termine della sua relazione su illuminismo e assolutismo[73]. All'indomani della conferenza, Markov avrebbe scritto di essere rimasto contento dell'apprezzamento da lui riscosso con la sua comunicazione: «Non dipende dall'-ismo, ma dalla capacità dello storico!», avrebbe aggiunto per congratularsi[74]. Sebbene poche, le lettere spedite a Venturi da Lipsia di cui resta traccia offrono la testimonianza di una corrispondenza iniziata già sul finire degli anni Cinquanta, quando i due si erano confrontati sugli argomenti da trattare a Stoccolma nelle rispettive relazioni e Markov gli aveva fornito titoli e contatti in Europa orientale per le sue ricerche, in un invio reciproco di testi che avrebbe accompagnato un rapporto mai interrotto[75]. «Ci scriviamo ancora oggi, anche se con una frequenza minore, ci mandiamo libri o *separata*. È uno di quegli amici tra i nostri nemici?»[76].

7. Tra Roma e Lipsia. Il rapporto con Armando Saitta

Sempre sul versante italiano, si sarebbero andati poi intensificando i contatti con Saitta, per il quale, chiusa l'esperienza di «Movimento Operaio», era ormai giunta a maturazione l'idea di fondare un suo periodico. Era il momento della genesi di «Critica Storica», immaginata come rivista in grado di superare gli specialismi e di far uscire il lavoro storiografico dalle mura dell'accademia[77]. Nel 1962, uno dei primi numeri avrebbe dato spazio a contributi di Lotté, Rudé, Soboul

72 Walter Markov, *Jozefinisták és jakobinusok*, in «Századok», 96 (1962), 3-4, pp. 400-408. Cfr. anche Id., *Wie viele Leben lebt der Mensch,* cit., p. 345.

73 *Ivi*, p. 347. Per un profilo biografico, il rimando è ad Adriano Viarengo, *Franco Venturi. Politica e storia nel Novecento*, Carocci, Roma 2014.

74 Archivio privato Franco Venturi di Torino, Corrispondenza, Markov a Venturi, Lipsia, 3 ottobre 1960. Nell'archivio, sono conservate otto missive di Markov inviate dalla DDR (9 marzo 1958-7 luglio 1975). Un ringraziamento particolare va ad Antonello Venturi per averne reso possibile la consultazione.

75 A questo proposito, si vedano le lettere scritte a Venturi il 9 marzo e il 9 maggio 1958.

76 Markov, *Wie viele Leben lebt der Mensch,* cit., p. 347.

77 Cfr. Gabriella Ciampi, *Armando Saitta e «Critica Storica»*, in *Cultura e organizzazione*, cit., pp. 81-95.

e Zacker sulla sanculotteria[78]; una discussione alla quale Markov, invitato a collaborare con il periodico alla fine del 1961, non poté tuttavia partecipare a causa del suo lungo soggiorno in Nigeria[79]. Su «Critica Storica» sarebbero apparsi anni dopo soltanto due suoi testi, entrambi in memoria di amici scomparsi: il primo, nel 1986, in ricordo di Dalin, il secondo, scritto a quattro mani con Suratteau, nell'ultimo numero della rivista dedicato nel 1991 al suo fondatore[80].

In vista di incontri da tenere a Roma come a Lipsia, le lettere cominciarono a correre tra le due città con maggiore frequenza. Per Saitta, sono gli anni della presidenza dell'Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, diretta fin dall'inizio a fare del palazzo di via Caetani un centro di ricerca aperto all'Europa, da cui l'idea di ospitare attività miranti a favorire il confronto tra studiosi[81]. Sono trascorsi appena pochi mesi dall'ottenimento dell'incarico di presidente, nel marzo 1973, quando Saitta informa Markov di aver avviato, insieme all'IHRF diretto da Soboul, l'organizzazione del primo colloquio internazionale, dedicato all'Italia giacobina e napoleonica. L'invito sarebbe stato subito esteso, con l'auspicio che Markov potesse trattenersi a Roma anche per svolgere delle lezioni sull'Africa nera per la Scuola storica dell'Istituto. Scriveva Saitta: «Lei ha in Italia un gran numero di estimatori dei suoi preziosi lavori sulla Rivoluzione francese e soprattutto in questo momento, nel quale l'opinione democratica fa pressioni sul governo italiano per l'inizio di rapporti con la R.D.T., io sarei ben felice di poter presentare all'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea uno storico della R.D.T.»[82]. Nel marzo 1974, Markov sarebbe riuscito a raggiungere l'Italia per partecipare al convegno con una relazione sulla Dalmazia nel 1797 e sull'Illiria napoleonica, oltre che per tenere le lezioni sui «Problemi dell'Africa nera»[83].

78 George Rudé – Jakov Zacker – Sophie A. Lotté – Albert Soboul, *I sanculotti: una discussione tra storici marxisti*, in «Critica Storica», 1 (1962), 4, pp. 369-398.

79 CASNS, AS, Markov a Saitta, Lipsia, lettere del 18 dicembre 1961 e del 9 gennaio 1962.

80 Walter Markov, *In memoria di Viktor Moiseevič Dalin*, in «Critica Storica», 23 (1986), 1, pp. 3-5; Walter Markov – Jean-René Suratteau, *Les contributions d'Armando Saitta à l'histoire de la Révolution française vues par un historien allemand et par un historien français*, in «Critica Storica», 28 (1991), 4, pp. 659-666.

81 Cfr. Alessandro Guerra, *Fra via Caetani e l'Europa. Armando Saitta e l'Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», 4 (2016), pp. 77-106.

82 CASNS, AS, Saitta a Markov, Roma, 2 agosto 1973.

83 *Colloquio internazionale sulla storia dell'Italia giacobina e napoleonica (Roma, 25-27 marzo 1974)*, in «Annuario dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contem-

A dimostrazione di un legame scientifico e amicale ormai consolidato, mesi più tardi sarebbe stato invece Saitta a viaggiare verso la DDR. La conclusione della carriera accademica di Markov, con il conferimento dell'emeritato e dell'onorificenza dell'Ordine al merito per la Patria in oro, lo avrebbe infatti condotto a Lipsia, insieme a Soboul e Suratteau, nell'ottobre 1974[84]. Saitta avrebbe assistito alla cerimonia e al convegno internazionale organizzato per l'occasione su «Rolle und Funktion der Volksbewegung im bürgerlichen Revolutionszyklus»[85]; circostanza nella quale, riconoscendo l'importanza del suo lavoro congiunto con Markov per le ricerche nel campo della storia comparata delle rivoluzioni, Soboul avrebbe inoltre ricevuto il titolo di dottore *honoris causa* da parte dell'Università Karl Marx[86]. Non si era trattato ad ogni modo del primo soggiorno di Saitta in Germania Est legato a Markov. Nell'ottobre 1969, aveva infatti già raggiunto Lipsia per i sessant'anni del collega, celebrati con un colloquio su «Klassen und Ideologien in Epochen des revolutionären Umbruchs», che era stato preceduto da un volume collettaneo, *Studien über die Revolution,* nel quale Markov era stato omaggiato prediligendo quell'approccio comparatistico che era divenuto una delle caratteristiche del suo metodo storiografico[87].

Gli studi rivoluzionari continuavano quindi a rendere più vicine, per così dire, Roma e Lipsia. Nel maggio del 1977, Walter Markov, il cui nome si era ormai legato definitivamente alla figura del *curé rouge*, sarebbe tornato in Italia per dedicare due interventi ai giacobini e le 'sinistre'. Saitta lo avrebbe voluto di nuovo a via Caetani, insieme a Soboul e Suratteau, per tenere una lezione sul tema a partire dal testo di Jacques Roux, *Discours sur les causes des malheurs de la République française*, pubblicato in *Scripta et acta*[88], mentre un ciclo seminariale sui problemi storici e metodologici della Rivoluzione, aperto a studiosi, insegnanti medi e studenti, gli avrebbe fatto raggiungere la Fondazione

poranea», voll. XXIII-XXIV, 1971-1972, Roma 1975. L'intervento di Markov su *Dalmazia e Illiria* è alle pp. 309-314. Cfr. anche *Atti e notizie*, *ivi,* voll. XXV-XXVI, 1973-1974 (1976), p. 354.

84 Markov, *Wie viele Leben lebt der Mensch*, cit., p. 355.

85 *Rolle und Formen der Volksbewegung im bürgerlichen Revolutionszyklus*, hrsg. v. Manfred Kossok, De Gruyter, Berlin-Boston 1976.

86 Manfred Kossok, *Vorbemerkung*, *ivi*, p. XII.

87 *Studien über die Revolution*, hrsg. v. Manfred Kossok, De Gruyter, Berlin-Boston 1969. Sulla partecipazione di Saitta ai due incontri, cfr. Markov – Suratteau, *Les contributions d'Armando Saitta à l'histoire de la Révolution française*, cit., p. 664.

88 CASNS, AS, Markov a Saitta, Lipsia, lettere del 14 e 24 febbraio, del 28 marzo e del 2 giugno 1977. Cfr. Markov, *Scripta et acta,* pp. 102-139.

Basso, istituita appena quattro anni prima[89]. Un'iniziativa, quest'ultima, che vide la partecipazione ancora di Albert Soboul, ma anche di Francesco Pitocco, Vittorio Vidotto, e alla cui realizzazione contribuì soprattutto Angela Groppi, al tempo borsista presso la Fondazione, oltre che curatrice nel 1976 della prima raccolta italiana di scritti degli *Enragés*[90].

Saitta sembrava nel frattempo riuscire nell'intento di rendere l'Istituto lasciatogli da Raffaele Ciasca un luogo di dialogo tra studiosi italiani e stranieri; un impegno che, nel campo degli studi rivoluzionari, poteva adesso contare anche sulla cooperazione con la *Commission internationale d'histoire de la Révolution française*. Dopo i primi due convegni napoleonici da questa organizzati a Parigi e a Nieborów, un terzo colloquio internazionale, dedicato ai problemi della terra e delle campagne nell'età napoleonica, si sarebbe tenuto proprio a via Caetani nell'ottobre 1978, permettendo a Saitta di ritrovare a Roma gli amici ormai di lunga data Soboul e Markov, autore stavolta di una relazione sui contadini nelle province illiriche[91].

Se legami e attività congiunte non venivano meno, le interpretazioni della Rivoluzione proposte dalla storiografia marxista e, in particolare, dall'*école soboulienne* erano tuttavia ormai da tempo oggetto delle critiche avanzate dalla corrente cosiddetta 'revisionista'. Dopo aver cercato di demitizzare l'anno II, ridotto a «dérapage» del processo rivoluzionario, nel 1971 François Furet aveva alimentato la polemica contro quella che aveva definito la vulgata lenino-populista, contro il dogmatismo di una storiografia che, leggendo il 1793 con gli occhi del 1917, facendo leva sulla chiave interpretativa della lotta di classe, si era dimostrata, a suo dire, incapace di «pensare» la Rivoluzione, limitandosi così solo a ripetere un «catechismo rivoluzionario»[92]. Nel 1978, con *Penser la Révolution française*, Furet rinnovava gli attacchi. Quest'ondata 'revisionista' avrebbe accompagnato negli anni l'approssimarsi del Bicentenario del 1789, mentre nel campo storiografico opposto la scomparsa di Albert Soboul, nel 1982, avrebbe lasciato un

89 Walter Markov, *I Giacobini e l'opposizione di «sinistra» nell'anno II*, in Angela Groppi – Walter Markov – Francesco Pitocco – Albert Soboul – Vittorio Vidotto, *La Rivoluzione francese: problemi storici e metodologici*, FrancoAngeli, Milano 1979, pp. 79-97.

90 *T. Leclerc, J. Roux, J. Varlet. Gli arrabbiati*, a cura di Angela Groppi, Editori Riuniti, Roma 1976.

91 *Le trasformazioni delle campagne nell'età napoleonica: la terra, le persone, la produzione,* in «Annuario dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea», voll. XXXI-XXXII, 1979-1980, Roma 1982. La comunicazione su *Terre e contadini nelle province illiriche* è alle pp. 89-96.

92 François Furet, *Le catéchisme révolutionnaire*, in «Annales E.S.C.», 26 (1971), 2, pp. 255-289.

vuoto difficile da colmare. Soboul sarebbe stato il grande assente di tante celebrazioni organizzate, in Francia e fuori della Francia, per i duecento anni della Rivoluzione.

Armando Saitta avrebbe consegnato a Markov il maggiore attestato di stima e di amicizia proprio in occasione di questo anniversario, scegliendo di affidare a lui e a Godechot la presidenza onoraria del Congresso internazionale previsto in Italia per il maggio 1989. Un incontro che sarebbe stato promosso dall'Associazione degli storici europei, presieduta dallo stesso Saitta e istituita – in forma ufficiale nel 1986, ma *de facto* già tre anni prima – allo scopo di costruire una piattaforma di collaborazione in grado di superare i perimetri nazionali e integrare tra loro le diverse storiografie[93]. Su invito di Saitta, Markov avrebbe dedicato la sua relazione a chi aveva rappresentato un interlocutore imprescindibile per tutta una rete di specialisti che aveva segnato un'intera stagione storiografica e i cui risultati venivano ora da più parti contestati. Nell'anno in cui si ridava alle stampe *1789. Die Große Revolution der Franzosen*[94], era Soboul a essere ricordato come amico e compagno di battaglia, in un testo che sarebbe stato tuttavia tradotto in francese e letto al convegno da Suratteau, dal momento che Markov, limitato da problemi di salute e ormai quasi ottantenne, non avrebbe potuto raggiungere l'Italia[95]. Una rinuncia a cui sarà costretto anche l'altro presidente onorario, Jacques Godechot, la cui morte avverrà appena pochi mesi dopo un congresso che, pur riuscendo a radunare il meglio della storiografia europea[96],

93 Cfr. Alessandro Laruffa, *Un «breve esame generazionale»: Armando Saitta e l'Associazione degli Storici Europei*, in *Cultura e organizzazione*, cit., pp. 271-301.

94 Walter Markov – Albert Soboul, *1789. Die Große Revolution der Franzosen,* Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1989 (1ª ed. 1973). Il volume era una traduzione del *Précis d'histoire de la Révolution française*, pubblicato da Soboul nel 1962. In questa versione tedesca, Markov era intervenuto nel testo con numerosi rimaneggiamenti e aggiunte, anche di interi capitoli.

95 Walter Markov, *Hommage à Albert Soboul*, in *La storia della storiografia europea sulla Rivoluzione francese (Relazioni Congresso maggio 1989)*, vol. III, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, Roma 1991, pp. 257-264. Sul coinvolgimento di Markov in questa impresa scientifica, si vedano in particolare la missiva inviata da Saitta il 17 gennaio 1987 e le lettere spedite da Markov il 3 marzo 1987 e il 29 dicembre 1988 depositate presso l'Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea (=ISIEMC), Fondo Armando Saitta (=AS), serie II *Iniziative istituzionali*, b. 11 *Congresso* «*La storia della storiografia europea sulla Rivoluzione francese*», fasc. 2 *Lettere di adesione al convegno (da Austria a RFT)*. Cfr. anche CASNS, AS, Markov a Saitta, Holzhausen, 15 gennaio 1988.

96 Poco fortunata la rappresentanza della DDR, a causa non solo dell'assenza di Markov, ma anche della rinuncia di Kurt Holzapfel, il quale parteciperà tuttavia al volume degli atti con un contributo dal titolo *1789: DDR-Forschungen zur grossen*

fu quindi segnato, come avrebbe constatato amaramente Saitta, da grandi assenze[97].

Poi a novembre la caduta del Muro e, a seguire, la fine di un mondo. Benché avesse sperato in una democratizzazione del regime, Markov non fu tra quanti accolsero in maniera entusiastica il crollo della DDR: con un gioco di parole carico di disincanto, asserì che la *Wende* sembrasse piuttosto configurarsi come una nuova *Vandée.* Una realtà alla quale nel 1990 reagì, prima della scomparsa, il 3 luglio 1993, unendosi alla *Partei des Demokratischen Sozialismus*, ai successori ovvero del partito che lo aveva espulso dalle sue file nel 1951:

> Mi sto preparando – scrisse a Walter Grab il 22 marzo 1990 – a una lunga epoca di Restaurazione, della quale non vedrò la fine. Poiché non si può lasciare Gysi nel fango, ho accettato le 'scuse' del partito e ne faccio parte (anche se più simbolicamente) per aiutare coloro che non vogliono un Quarto Reich[98].

Französischen Revolution und die Entwicklung der komparativen Methode, in *La storia della storiografia europea*, vol. I, 1990, pp. 167-192. A questo proposito, si veda ISIEMC, AS, serie II, b. 11, fasc. 2, Holzapfel a Saitta, Lipsia, 29 marzo 1988.

97 Armando Saitta, *Prefazione*, in *La storia della storiografia europea*, vol. I, pp. V-VIII: VII-VIII.

98 Walter Grab, *Walter Markovs Weg und Werk*, in *«Wenn jemand seinen Kopf bewußt hinhielt...»*, cit., pp. 17-21: 20.

Philosophische Gruppe Berlin (1927-1932)
A Preliminary Introduction

Giulia Iannucci
(Istituto Italiano di Studi Germanici)

The activities of the Philosophische Gruppe officially began with the conference given by Adolf Caspary on *Das Proletariat als ökonomisches Hindernis der Weltrevolution* on 15 November 1927. This important cultural 'salon' was organized in Berlin by the philosopher Erich Unger, together with the economist and jurist Adolf Caspary and under the spiritual aegis of the philosopher of religion and medical doctor Oskar Goldberg. Various scholars, intellectuals, artists, and politicians, many of Jewish origin, met regularly within this philosophical circle to discuss the most current philosophical and scientific ideas from diametrically opposed political-ideological positions, often with original and radical theoretical viewpoints. The aim of this investigation is thus the historiographical reconstruction of the meetings and exoteric intents of the group through the analysis of the archival material that has been collected so far within the research project carried out at the Istituto Italiano di Studi Germanici titled *The «Philosophische Gruppe Berlin» (1927-1932). Members, Program, Relevance.*

Con la conferenza tenuta da Adolf Caspary sul tema *Das Proletariat als ökonomisches Hindernis der Weltrevolution* il 15 novembre 1927 prendono ufficialmente avvio le attività della Philosophische Gruppe, un importante salotto culturale di Berlino organizzato dal filosofo Erich Unger con la collaborazione dall'economista e giurista Adolf Caspary e sotto l'egida spirituale del filosofo della religione e medico Oskar Goldberg. All'interno del cenacolo filosofico vari accademici, intellettuali, artisti e politici, molti di origine ebraica, solevano incontrarsi regolarmente per discutere le idee filosofiche e scientifiche più attuali da posizioni politico-ideologiche diametralmente opposte e con punti di vista teorici sovente originali e radicali. Lo scopo della presente investigazione è quindi la ricostruzione storiografica degli incontri e degli intenti essoterici del gruppo berlinese attraverso l'analisi del materiale archivistico che è stato sinora raccolto all'interno del progetto di ricerca dell'Istituto Italiano di Studi Germanici dal titolo *La «Philosophische Gruppe Berlin» (1927-1932). Componenti, programma, rilevanza.*

Keywords: *Philosophische Gruppe Berlin*, *Weimar Republic*, *Erich Unger*, *Adolf Caspary*, *Oskar Goldberg*

Giulia Iannucci, *Philosophische Gruppe Berlin (1927-1932). Una primissima introduzione*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 221-243

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.08

Open Access

Philosophische Gruppe Berlin (1927-1932)
Una primissima introduzione*

Giulia Iannucci
(Istituto Italiano di Studi Germanici)

Nonostante le spinte alla polarizzazione politico-ideologica già in atto negli anni Venti e culminate nel drastico impoverimento del panorama culturale tedesco durante la dittatura hitleriana, l'eterogeneo 'laboratorio' weimariano ha prodotto raggruppamenti politici e cenacoli intellettuali ideologicamente trasversali di grande rilevanza, esterni alle principali istituzioni culturali e ai quali la storiografia non ha prestato finora la debita attenzione[1]. Tra questi sodalizi spicca la Philosophische Gruppe (PhG), un importante salotto culturale di Berlino, in cui vari accademici, intellettuali, artisti e politici, molti di origine ebraica, solevano incontrarsi regolarmente per discutere le idee filosofiche e scientifiche più attuali da posizioni politico-ideologiche diametralmente opposte e con punti di vista teorici sovente originali e radicali.

Le attività della PhG condotte sotto l'egida spirituale del filosofo della religione e medico Oskar Goldberg (1885-1952)[2], ma orga-

* La presente pubblicazione è frutto delle indagini intraprese presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici a partire da gennaio 2023 nel quadro del progetto di ricerca *La «Philosophische Gruppe Berlin» (1927-1932). Componenti, programma, rilevanza* coordinato da Stefano Franchini. Molti dei materiali inediti qui presentati provengono dall'archivio privato di Georg Wiesing-Brandes, studioso e antiquario di Hannover, che nel corso del primo anno di ricerche è stato associato al progetto. Una più ampia disamina verrà presto pubblicata in tedesco sotto forma di monografia documentaria (a cura di Franchini, Iannucci e Wiesing-Brandes). Nella cornice dello stesso progetto è in lavorazione, a cura di Stefano Franchini, la prima edizione italiana del volume *Die Wirklichkeit der Hebräer. Einleitung in das System des Pentateuch* (1925) di Oskar Goldberg. Ringrazio qui Stefano Franchini e Georg Wiesing-Brandes per il fondamentale apporto nella stesura del presente articolo.

1 Un pregevole tentativo di mappatura su un arco cronologico esteso, nel quale tuttavia l'oggetto della presente analisi non viene contemplato, è rappresentato dall'*Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933*, hrsg. v. Wulf Wülfing – Karin Bruns – Rolf Parr, Metzler, Stuttgart-Weimar 1998.

2 Goldberg afferma di essere stato «Gruender […] die [sic!] 'Philosophische Gruppe', die (gemeinsam mit Unger und Adolf Caspary) in engem Konnex mit der

nizzate concretamente dal filosofo Erich Unger (1887-1950)[3] con la collaborazione dall'economista e giurista Adolf Caspary (1898-1953)[4], prendono ufficialmente avvio il 15 novembre 1927 con la conferenza di apertura tenuta proprio da Caspary sul tema *Das Proletariat als ökonomisches Hindernis der Weltrevolution*[5] e si concludono verosimilmente tra la fine del 1932 e l'inizio del 1933. Sembra infatti che le ultime due conferenze del circolo berlinese siano state quella «über den Wert der Axiomatik in der Wissenschaft»[6] tenuta da altri due membri del cenacolo, Josef Marcus e Kurt Hirsch, e quella di Erich Unger «über das scharfsinnige und in einigen Punkten originelle System des Hamburger Neukantianers [Albert] Görland»[7].

In una lettera a Erich Unger inviata in concomitanza con l'uscita del suo libro *Wirklichkeit, Mythos, Erkenntnis* (1930) l'editore monacense Rudolf Oldenbourg scrive: «Es ist uns angenehm zu hören, dass Ihnen in Berlin eine philosophische Gesellschaft mit etwa 1000 Mitgliedern nahesteht»[8]. Nella sua replica Unger illustra la reale portata del bacino di utenti della «von mir geleitete Philosophische Gruppe/ Berlin» precisando:

> Die etwa 1000 Namen enthaltenden Personenverzeichnisse geben nicht die eigentlichen *Mitglieder* einer philosophischen Gesellschaft an, sondern die Teilnehmer und Interessenten an den Veranstaltungen eben dieser Gesellschaft,

'Vossischen Zeitung' Vortraege und Diskussionsabende ueber die aktuellen Themata in Politik, Kunst und Literatur veranstaltet», Oskar Goldberg, Curriculum, 27. August 1941, in Nachlass Max Horkheimer, Universitätsbibliothek Frankfurt a.M., Na 1, 16, p. 280.

3 «From 1927-1933 I led a philosophical society in Berlin which organized during these years several hundreds meetings the lectures of which belonged, to a considerable extent, to the staff of university teachers. A – very incomplete – list of the lectures could be given», Erich Unger, Curriculum, London, in Nachlass Erich Unger, DLA, Marbach. Una lista molto parziale è conservata, in effetti, nel lascito di Erich Unger presso il DLA, cfr. Philosophische Gruppe Berlin, Liste Philosophische Gruppe / Berlin. Aus den Vorträgen *1927-1932*, Berlin, in Nachlass Erich Unger, cit.

4 Isi Hepner, spesso presente agli incontri del gruppo, definisce Caspary «Leiter der Ph.G», Isi Hepner, Brief an Max Horkheimer, 23. Januar 1941, Los Angeles, in Nachlass Max Horkheimer, cit., Na 1, 19, p. 176.

5 Cfr. Philosophische Gruppe Berlin, Verzeichnis der Vorträge der Philosophischen Gruppe Berlin im Semester 1927/28, Mai 1928, Berlin, in Privatarchiv Georg Wiesing-Brandes, Hannover.

6 Harald Landry, *Oeffentliche Zwiegespräche*, in «Vossische Zeitung», Sonntagsausgabe, 85 (19. Februar 1933), p. 15.

7 Harald Landry, *Philosophie und Biologie*, in «Vossische Zeitung», Abendausgabe, 108, 4. März 1933, p. 7.

8 Verlag R. Oldenbourg, Brief an Erich Unger, 13. Mai 1930, München, in Nachlass Verlag R. Oldenbourg, Bayerisches Wirtschaftsarchiv, München, F5/57.

zu der ich gehöre, d.h. Personen, welche durch wiederholte Beteiligung an den Abenden dieser philosophischen Vereinigung ihr Interesse an den dort behandelten Fragen kundgegeben haben[9].

Similmente, nel descrivere le serate del gruppo, Hans G. Adler ricorda incontri con circa 60 persone che duravano fino a notte fonda[10]. Le conferenze e i relativi dibattiti toccavano argomenti filosofici e politici, ma anche i nodi teorici ed epistemologici più rilevanti delle scienze esatte (specie fisica e biologia) nonché dell'economia, della matematica, del marxismo e della dottrina dello Stato. Quando i relatori non provenivano dalle fila della stessa PhG, venivano invitati esperti della materia di volta in volta trattata e le serate erano solitamente moderate da Erich Unger[11]. Si stima che in totale ebbero

9 Erich Unger, Brief an Verlag R. Oldenbourg, 26. Mai 1930, Berlin, in Nachlass Verlag R. Oldenbourg, cit. In una lettera di poco successiva Unger scrive: «[…] Anbei sende ich Ihnen die erste angekündigte fertiggestellte Liste der 'Philosophischen Gruppe / Berlin'. Ein Nachtrag wird, der vollständigen Zusammenstellung halber, wie ich höre, noch einige Zeit auf sich warten lassen, sodass Sie vielleicht inzwischen zunächst von diesem Verzeichnis Gebrauch machen könnten», Erich Unger, Brief an Verlag R. Oldenbourg, 29. Mai 1930, Berlin, in Nachlass Verlag R. Oldenbourg, cit. In archivio non è stata purtroppo rinvenuta tale preziosa lista.

10 Un aneddoto umoristico riportato nel 1929 in un trafiletto di «Simplicissimus» e forse riferito alle attività della PhG confermerebbe l'alto numero di partecipanti alle serate: «Lieber Simplicissimus! Ich suche für eine Berliner philosophische Gruppe einen Raum, in dem sie auch noch nach ein Uhr nachts ungestört debattieren kann. Ich komme in ein Hotel in der Jägerstraße, von dem ich weiß, daß es seine Gasträume bis um drei Uhr offen hält, und verlange den Geschäftsführer zu sprechen. Es entspinnt sich folgendes Gespräch: 'Haben Sie ein Klubzimmer frei?' 'Aber gewiß doch, selbstverständlich! Für wieviel Teilnehmer soll es sein?' 'Für etwa achtzig.' Er (verlegen): 'So viele Betten haben wir aber nicht.' 'Wir brauchen auch gar keine Betten.' Darauf er: 'Na, wie denn…?'», Anonimo, s.t., in «Simplicissimus», 34 (1929), 14, p. 170.

11 Hans G. Adler, *Erinnerung an den Philosophen Erich Unger*, in Erich Unger, *Politik und Metaphysik*, hrsg. v. Manfred Voigts, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989, pp. 65-69: 68, originariamente pubblicato in «Eckart», 29 (1960), pp. 182-185. Il testo di Unger è stato curato e tradotto in italiano da Paolo Primi con il titolo *Politica e metafisica*, Cronopio, Napoli 2009. Jeremy Adler, figlio di H.G. Adler, scrive: «A different side of Adler's personality emerged in his relations to the Jewish philosophers, notably Erich Unger (1887-1950). Unger's *Philosophische Gruppe* […] made a strong impression on him, and Unger's belief in practice and in experimental philosophy – which also influenced Walter Benjamin – may have contributed to a project that occupied Adler for nearly the whole of his intellectual life. Begun around 1932, Adler's *Über Wirklichkeit und Sein* […] eventually matured into his *Vorschule für eine Experimentaltheologie* […]», Jeremy Adler, *February 8, 1942: H.G. Adler Is Deported to Theresienstadt and Begins His Life's Work of Writing Scholarly Testimony to His Experience*, in *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*, ed. by Sander L. Gilman – Jack Zipes, Yale University Press, New Haven (CT) 1997, pp. 599-605: 600.

luogo circa 180 conferenze e, sulla base delle circa 80 serate finora documentate, si può affermare che esse vennero tenute da 24 relatori diversi, in particolare però dai due organizzatori Unger e Caspary, con rispettivamente 24 e 13 conferenze. Tra le personalità che presero attivamente parte agli incontri spiccano nomi importanti quali il fenomenologo Aron Gurwitsch, il giurista Carl Schmitt, il filosofo Günther Stern/Anders, l'economista Kurt Mandelbaum, lo storico del bolscevismo Arthur Rosenberg, Swami Satya Deva, collaboratore del Mahatma Gandhi, come pure l'eclettico Wilhelm Simon Guttmann, il matematico Kurt Hirsch, il marxista e parlamentare Karl Korsch, il medico Joseph Markus, lo storico Walther Tritsch, lo scrittore Adrien Turel[12] e il filosofo della scienza Hans Reichenbach.

Gli incontri avvenivano normalmente ogni due settimane – eccezionalmente una volta a settimana – di martedì o di giovedì, più sporadicamente il mercoledì o il lunedì. Essi venivano pubblicizzati sia attraverso annunci nella «Vossische Zeitung»[13], a cui spesso seguivano veri e propri resoconti delle serate, sia attraverso biglietti di invito, le *Einladungskarten* (fig. 1), nei quali venivano riportati il luogo, la data e l'orario dell'incontro insieme al titolo della conferenza e al nome del relatore[14]. Le serate avevano luogo nella parte occidentale della città, principalmente nell'appartamento di Erich Unger a Charlottenburg (Uhlandstraße 175), in realtà di proprietà della moglie Lilly Brühl[15]. Tamara Fuchs descrive l'appartamento nel modo seguente:

12 Cfr. Adrien Turel, *Bilanz eines erfolglosen Lebens*, Auswahl und Einleitung v. Hugo Loetscher, Huber, Frauenfeld 1976, p. 116.

13 Ulteriori rimandi sporadici si trovano nella «Deutsche Allgemeine Zeitung», nella «Berliner Börsen-Zeitung», nella «Weltbühne» e nel «Vorwärts».

14 Finora sono state raccolte circa 20 *Einladungskarten*. La maggior parte di esse provengono dall'archivio privato di Georg Wiesing-Brandes e solamente una è stata rinvenuta presso il DLA di Marbach, cfr. Philosophische Gruppe Berlin, Einladungskarte an Armin Theophil Wegner, 10. Februar 1930, Berlin, in Nachlass Armin Theophil Wegner, DLA, Marbach, HS001726930.

15 In uno scambio di lettere con Manfred Voigts Esther J. Ehrman, figlia di Erich e Lilly Unger, spiega che nella Uhlandstraße 175, oltre a tenersi gli incontri della PhG, vivevano lei e il fratello ancora bambini, mentre i genitori, che si trasferirono lì solo nell'ultimo anno, risiedevano abitualmente nell'appartamento sulla Kantstraße 164, insieme al nonno, cfr. Esther J. Ehrman, Letter to Manfred Voigts, 13 September 1989 e 2 February 1990, Watford, in Nachlass Manfred Voigts, DLA, Marbach. Altri luoghi d'incontro furono l'Hotel Kaiserhof (Wilhelmplatz 3-5), il Restaurant Siechen (Ziethenstraße 7), il Fürstenberg-Bräu (Nollendorfplatz 9), il Café Jagenburg (Bülowstraße 1), l'Institut für Charakterkunde (Güntzelstraße 13), il Berlin Kindl-Bräu (Kurfürstendamm 225-226), la libreria Karl Buchholz (Königstrasse 45) e l'Hotel Continental (Neustädtische Kirchstraße 6-7).

Die Zusammenkünfte der 'Philosophischen Gruppe' fanden im Hause von Dr. Erich und Lilly Unger statt. Das grosse Wohnzimmer war so gross wie ein Saal. An einem langen Tisch, in der Mitte des Raumes, sassen die Vortragenden und diejenigen Personen, die sich an der Diskussion beteiligen wollten, gewoehnlich 8 bis 10 Personen. Die Zuhörer sassen in einiger Entfernung ueber das ganze Zimmer verteilt[16].

In quanto oggetto d'indagine storiografica, la PhG è ancora un terreno sostanzialmente inesplorato e un banco di prova metodologico incredibilmente stimolante per via della dispersione subita dalla documentazione. Come si vedrà, poche e di difficile reperimento sono infatti, in primo luogo, le fonti primarie che possano dare un'idea dell'orientamento spirituale di fondo dei suoi componenti principali. Scarsissima invece è la letteratura critica sull'argomento. Benché Manfred Voigts abbia dedicato alla compagine culturale berlinese un capitolo del suo ampio e documentato studio del 1992 su Oskar Goldberg[17], da considerarsi finora l'unica indagine sistematica su questo argomento, sono soprattutto la memorialistica e gli epistolari prodotti dai suoi frequentatori o dai suoi critici a fornire prove dell'esistenza e della vivacità di questo crocevia intellettuale nonché dettagli sulle sue attività[18].

16 Lettera di Tamara Fuchs a Manfred Voigts dell'8 settembre 1988, cit. da Manfred Voigts, *Oskar Goldberg. Der mythische Experimentalwissenschaftler. Ein verdrängtes Kapitel jüdischer Geschichte*, Agora, Berlin 1992, p. 154.

17 Cfr. *ivi*, pp. 153-172. A tal proposito si è preso contatto anche con Liane Voigts, vedova di Manfred Voigts, la quale ci ha gentilmente concesso di prendere visione del lascito del marito attualmente in fase di cessione al DLA di Marbach – a completamento della parte di *Nachlass* già donata da Voigts stesso quando ancora in vita. Tale contatto è di fondamentale importanza poiché Voigts, nella preparazione del citato *Goldberg-Buch*, aveva registrato conversazioni e tenuto numerose corrispondenze con personaggi direttamente coinvolti nelle attività della Philosophische Gruppe.

18 A condizione che si tenga presente la sua sarcastica e talvolta violenta avversione per Oskar Goldberg e per il suo *entourage*, che ne distorce le descrizioni e ne inficia inevitabilmente il giudizio, Gershom Scholem è certamente la fonte di informazioni più preziosa in nostro possesso. All'Archivio Scholem di Gerusalemme è conservato un 'dossier Goldberg' che contiene materiali raccolti dallo studioso nel corso di oltre cinquant'anni, cfr. Gershom Scholem Archive, National Library of Israel, Jerusalem, ARC. 4 1599.17. Oltre ai vari riferimenti contenuti nell'epistolario, in particolare nelle lettere scambiate con Walter Benjamin, cfr. Gershom Scholem, *Goldberg, Oscar*, in AA.VV., *Encyclopaedia Judaica*, vol. 7: *Fr-Ha*, The Macmillan Company, Jerusalem 1970, pp. 705-706; Id., *Mi-Berlin li-Yrushalayim. Zikronot ne'urim* (1982), trad. it. di Saverio Campanini, *Da Berlino a Gerusalemme. Ricordi giovanili*, a cura di Giulio Busi, Einaudi, Torino 2004, pp. 189-194; Id., *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft* (1975), trad. it. di Emilio Castellani – Carlo Alberto Bonadies, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Adelphi, Milano 1992, pp. 152-156 e 165-169.

Se si indaga la 'preistoria' della PhG, si constata che le sue radici affondano negli anni di formazione dei suoi protagonisti e dunque nel contesto culturale d'inizio secolo. Intorno alle figure di Oskar Goldberg e di Erich Unger si erano infatti formati, già prima della Grande Guerra, vari gruppuscoli giovanili nonché un dinamico collettivo artistico-letterario, che insieme a Kurt Hiller e Georg Heym costituì il Neopathetisches Cabaret, cellula germinale dell'espressionismo berlinese[19]. Tra queste realtà studentesche figura per esempio la Große Welt-Wurzel, un sodalizio matematico fondato da Goldberg, Unger, Erwin Loewenson ed Edgar Zacharias, compagni di classe al Friedrichs-Gymnasium berlinese: «Schon vor dem Ersten Weltkrieg war [Goldberg] die zentrale Figur einer kleinen Gruppe (der 'großen Welt-Wurzel' von Loewensons Briefen), die sich aus ihm selbst, aus Loewenson, Unger und Zacharias zusammensetzte und mit numerologischen Problemen befaßt war»[20]. Similmente ricorda il poeta Rudolf Majut:

> Es muss gegen Ende unserer Schulzeit oder zu Beginn unserer Studienzeit gewesen sein, also wohl 1907 oder 1908, als Loewenson und ich uns regelmäßig mit einer Gruppe junger Leute trafen, zu der Unger, Wolfsohn und ein gewisser Zacharias gehörten, um unsere Gedanken hauptsächlich über die neueste Literatur auszutauschen. An welchem Ort diese Treffen stattfanden, ist mir entfallen. Sie befand sich im Osten oder Norden Berlins, nicht allzu weit von der Gegend entfernt, in der Ungers Mutter ein Hutgeschäft betrieb, dessen Lage sich leicht anhand alter Berliner Adressbücher ermitteln ließe. Doch das ist nicht weiter wichtig. Wesentlich ist, dass ich diese Abende als Teil der Vereinigung der *Beigabe*-Leute[21] für die beiden

19 Cfr. il fondamentale, *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, hrsg. v. Richard Sheppard, 2 Bde., Gerstenberg, Hildesheim 1983, e Manfred Voigts, *Die Dichter des Neuen Clubs: Jakob van Hoddis, Ernst Blass, Kurt Hiller, Erwin Loewenson, Erich Unger und Oskar Goldberg*, in *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Daniel Hoffmann, Ferdinand Schöningh, Paderborn *et al.* 2002, pp. 103-129.

20 Sheppard, *Anhang I. Kurze Biographien der Mitglieder des Neuen Clubs*, in *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, cit., Bd. 2, pp. 579-604: 585. «In dieser Zeit [1909 circa] tauchen in Loewensons Briefen wiederholt Bemerkungen über 'Wurzel-Sitzungen' usw. auf. Obgleich Loewenson diesen seltsamen Terminus nie erklärt, ist zu vermuten, daß es sich um Zusammenkünfte einer Gruppe von vier Personen (Loewenson, Unger, Zacharias und Goldberg […]) handelt, die auf die Zeit zurückging, als diese vier noch in der Oberstufe des Friedrichs-Gymnasiums waren […], und die sich, unter der Leitung von Goldberg, auch in der Neuer Club-Zeit mit numerologischen Problemen befaßte. […] Die Gruppe hat ein *Fragmentarium*, vermutlich eine Sammlung von Arbeiten, Sprüchen, Aphorismen usw., zusammengestellt, das nicht mehr existiert, das aber den später geplanten und nie veröffentlichten *Neuer Club-Almanach* vorwegnimmt», Sheppard, *Abschnitt B, 1. Mai 1909-7. November 1909. Einleitung*, in *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, cit., Bd. 1, pp. 27-29: 27-28.

21 Pubblicate solamente quattro volte tra 1907 e 1909, le «Beigaben» erano

Ursprungsbereiche der 'neopathetischen' Künstlergemeinschaft betrachte, die dann auch Heym an sich zog[22].

Dopo essersi laureato in medicina e aver completato gli studi rabbinici al seminario neo-ortodosso di Berlino con una tesi sull'interpretazione numerologica del Pentateuco, a partire dal 1911 Goldberg, in base a quanto egli stesso dichiara nel già citato curriculum del 1941 spedito a Max Horkheimer, fonda un serie di società scientifiche come la Gesellschaft zur Erforschung der unbewusst-seelischen Vorgänge in Sprache und Zahl insieme all'orientalista Fritz Hommel, futuro docente di Scholem a Monaco, oppure la Gesellschaft für die Soziologie und Völkerpsychologie des Orients insieme ad alcuni membri delle facoltà teologiche delle università di Berlino e Monaco[23].

È tuttavia nell'esperienza proto-espressionista del Neuer Club e del Neopathetisches Cabaret che va individuato il precedente più remoto e una primissima anticipazione organizzativa della Philosophische Gruppe. Fondato nel 1909 da Kurt Hiller e passato poi sotto la guida di Jakob van Hoddis nel 1911, il club contava tra i suoi membri anche Goldberg e Unger, ai quali si aggiunsero alla fine del 1909 Simon Guttmann e gli amici di vecchia data Loewenson e Zacharias[24]. Secondo la ricostruzione storica di Richard Sheppard, la direzione del Club passò poi a Goldberg e Unger dal 1913 al 1914[25], anno in cui tale esperimento espressionista si dissolse. In seguito Goldberg,

fascicoli supplementari dei «Monatsberichte» della Freie Wissenschaftliche Vereinigung, un'associazione studentesca berlinese anti-antisemita dell'allora Friedrich-Wilhelms-Universität di Berlino e attiva tra 1881 e 1933. Sulle «Beigaben» pubblicarono molti tra quelli che divennero poi membri del Neuer Club e del Neopathetisches Cabaret come Kurt Hiller, Erwin Loewenson ed Erich Unger. Se ne parla con riferimenti sparsi in *Freie Wissenschaftliche Vereinigung. Eine Berliner anti-antisemitische Studentenorganisation stellt sich vor – 1908 und 1931*, hrsg. v. Manfred Voigts, Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2008. Una lista dei contenuti dei quattro numeri della «Beigaben» è riportata in Sheppard, *Abschnitt A, 23. Oktober 1908-30. April 1909. Einleitung*, in *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, cit., Bd. 1, pp. 1-4: 2-3.

22 Rudolf Majut, *Erinnerungen an Georg Heym, Erwin Loewenson und das Neopathetische Cabaret*, in «German Life and Letters», 24 (January 1971), 2, pp. 160-174: 171.

23 Cfr. Goldberg, Curriculum, cit. Cfr. anche Voigts, *Oskar Goldberg*, cit., pp. 18-19 e 28-29.

24 Cfr. Sheppard, *Anhang I*, cit., pp. 579-604.

25 In una lettera inedita a Martin Buber del 6 febbraio 1913 Erich Unger parla del progetto di fondare una rivista letteraria (probabilmente «Neopathos»), avviato nel 1911, interrotto per la morte improvvisa di Georg Heym, ripreso appunto nel 1913 e infine non portato a termine, cfr. Erich Unger, Brief an Martin Buber, 6. Februar 1913, Berlin, in Martin Buber Archive, National Library of Israel, Jerusalem, ARC. Ms. Var. 350.008.836:1.

Unger e Guttmann si trasferirono a Zurigo, dove vissero durante gli anni della Prima guerra mondiale[26].

Il precedente più immediato della PhG è invece rappresentato dal Goldberg-Kreis, una sorta di circolo informale, con un programma di attività non regolare, costituitosi a partire dal 1919 a Berlino per iniziativa di alcuni membri dell'ormai dissolto Neuer Club e parallelamente al quale si svolgevano anche i cosiddetti «Langweilige Abende»[27], incontri privati tra gli amici più stretti. Al gruppo, al centro del quale continuava a dominare la figura e l'autorità di Goldberg, appartenevano tra gli altri Unger, Guttmann, Zacharias e la moglie Lilly Brühl, cugina di Guttmann e futura moglie di Unger. Si unirono poi, in seconda battuta, Olga Katunal, filosofa ebrea di origini lituane e attivista comunista[28], Gustav Steinschneider, amico di gioventù di Scholem[29], e Hugo Lyck, poeta di cui l'epistolario di Walter Benjamin reca qualche traccia[30]. Nel 1920 entrarono a far parte della compagine il giovane giurista ebreo Adolf Caspary, che ne diventerà presto intelligente animatore e che vivrà al fianco di Goldberg fino alla sua morte agli inizi degli anni Cinquanta, nonché Walter Pagel, anatomopatologo e storico della medicina, noto soprattutto per i suoi studi su Paracelso e la medicina neoplatonica. Ne entrò a far parte nel 1921 anche Tamara Fuchs, giornalista per Ullstein e collega di Harald Landry, il pubblicista della «Vossische Zeitung», che durante la seconda metà degli anni Venti divenne il più prolifico ed efficace reporter del programma culturale della PhG, nonché fonte indispensabile per ricostruirne le attività. Membri del Goldberg-Kreis divennero inoltre Wolfgang Ollendorff e Karl Türkischer, altri due conoscenti del giovane Scholem[31], Rosalie (Rosa) Sonja Okun, allora

26 Nell'archivio Scholem di Gerusalemme sono conservati i loro ritratti eseguiti da Hans Richter a Zurigo nel 1917, cfr. Gershom Scholem Archiv, cit.

27 Cfr. la testimonianza diretta di Tamara Fuchs in Voigts, *Oskar Goldberg*, cit., pp. 160-161. Tra le varie forme associative assunte dal medesimo gruppo di amici Voigts menziona anche il piano del 1920 di Erwin Loewenson «für eine Zeitschrift mit dem Titel 'Jezirah, Zeitschrift für strukturfundamentierendes Judentum', dessen Programm er 'zur Unterbreitung für den O.G.-Kreis u. ihn selbst' ausarbeiten wollte», *ivi*, p. 153.

28 Cfr. Judith Friedlaender, *Vilna on the Seine – Jewish Intellectuals in France Since 1968*, Yale University Press, New Heaven-London 1990, pp. 162-183.

29 Cfr. Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, trad. it. cit., pp. 151-154 e Id., *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. it. cit., p. 145.

30 Cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, 6 Bde., hrsg. v. Christoph Gödde – Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996-2000, Bd. 2: *1919-1924* (1996), pp. 224-226.

31 Cfr. Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, trad. it. cit., pp. 190-191.

fidanzata di Erich Engel[32], assassinata poi ad Auschwitz, e molto probabilmente anche Peter Huchel[33]. In questo salotto si tenevano conferenze e veri e propri *Diskussionsabende*, alimentando non solo lo scambio artistico-letterario ma anche la circolazione di idee politiche.

L'evoluzione ulteriore del Goldberg-Kreis avvenne nel 1926, quando cioè nacque la Gesellschaft für die Philosophie des Hebraismus, con sede presso l'appartamento berlinese di Unger della Uhlandstraße. Essa va considerata la prima vera prova generale della Philosophische Gruppe, per quanto concerne sia la sua strutturazione interna sia le sue modalità comunicative. Risulta essere già attiva a marzo del 1926, quando Unger vi tenne una conferenza segnalata sulla «Jüdische Rundschau»[34] e dedicata alle tesi sostenute da Oskar Goldberg nel suo trattato *Die Wirklichkeit der Hebräer* del 1925, che aveva immediatamente polarizzato i lettori, specie gli ebrei tedeschi[35]. Gli intenti della *Gesellschaft* vennero tuttavia presentati pubblicamente soltanto il 16 ottobre 1926 sulle pagine della «Berliner Börsenzeitung». Come recita la dichiarazione, la Società:

will unter Ausschluß jeder 'okkultistischen' Theorie mit den rationalen Mitteln philosophischer Problemstellung die Bedingungen untersuchen, unter denen die Behauptungen mythischer Dokumente – insbesondere die Berichte der althebräischen Epoche – nicht als Ausgeburt der Phantasie, sondern als Aussagen über objektive Sachverhalte anzusehen sind. […] Diese Art der Problemauffassung [führt] zu einer Theorie von der 'Struktur' der Wirk-

32 *Ivi*, p. 18.

33 Huchel scrive: «Und da er [Hans Arno Joachim] wußte, daß ich in Berlin einem Kreis von Ostjuden, dem Goldberg-Kreis, angehörte und für Goldbergs Buch *Die Wirklichkeit der Hebräer* schwärmte, nannte er mich den kleinen 'Schabbesgoi' und lachte jedesmal herzhaft, wenn er mich damit in Wut brachte», cit. da Hub Nijssen, *Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 41. Nijssen spiega: «Huchel regte sich darüber auf, nicht weil er wirklich ein Jahr lang der Schabbesgoi gewesen war, sondern weil der Freund damit suggerierte, als hätte Huchel nur als 'Nichtgläubiger' (Goi) am Sabbat allerhand Aufträge für die gläubigen Juden erfüllt, als wäre er bloß ein Laufbursche gewesen, der von den religiösen oder philosophischen Beschäftigungen des Kreises keine Ahnung gehabt hätte. Und das war eben nicht der Fall. Obwohl Goldbergs Buch erst 1925 erschien, wird Huchel sich dessen Inhalt schon um 1923 herum entweder als Manuskript oder in den vielen Diskussionen angeeignet haben. Es war eine komplett andere Beschäftigung mit der Bibel als bisher in seinem Leben, z.B. im Konfirmandenunterricht vom Hofprediger Vogel. Da Huchels Verarbeitung biblischer Motive sich vor allem auf das Alte Testament bezieht, dürfte die Lektüre von Goldbergs Interpretation der mosaischen Bücher, des Pentateuchs, wichtiger sein, als man bisher angenommen hat», *ivi*, p. 42.

34 Anonimo, s.t., in «Jüdische Rundschau», 23, 23. März 1926, p. 5.

35 Sulla recezione del libro goldberghiano si veda Stefano Franchini, *Tra noccioli e scorze, esegesi e follia. Lettori di Oskar Goldberg, a partire da Franz Rosenzweig*, in «Humanitas», 77 (2022), 3, pp. 383-398.

lichkeit. Damit aber führt die Arbeitsmethode der Gesellschaft mitten in die biologische, ethnologische und soziologische Problematik hinein. Ihr Ziel ist, zu zeigen, daß sich die Probleme der Biologie, der Ethnologie und der Soziologie getrennt voneinander (als 'Teilprobleme') nicht lösen lassen, daß es aber eine Lösung dieser Probleme gibt, sobald sie miteinander vereinigt und als identisch erkannt werden. Es wird sich dann zeigen, daß auf Grund dieser 'Strukturmethode' auch die allgemeinen philosophischen Probleme (die der sog. 'Weltproblematik') zugleich mit angreifbar gemacht werden[36].

Secondo questo programma estremamente condensato, un'interpretazione letterale sia delle mitologie tramandate dai testi antichi della tradizione ebraico-cristiana e classica sia delle credenze raccolte dalla letteratura etnografica coeva avrebbe consentito di mettere in discussione il concetto scientifico moderno e immanentistico di realtà come struttura del mondo invariabile, rivelandone piuttosto la relatività. Questo metodo esegetico giustificava quella 'realtà' dei racconti mitici (prodigi, miracoli, incantesimi, epifanie, interventi divini nel mondo e nella storia, ecc.), che le letture razionalistiche offerte dalla filologia accademica, dalla teologia liberale e dalla moderna storia delle religioni tentavano in ogni modo di negare, obliterare o sfigurare ricorrendo a spiegazioni riduzionistiche (naturalistiche, allegoriche, moralizzanti, ecc.). Tale programma rispecchiava le idee espresse principalmente in alcuni testi maturati in seno al gruppo in quel torno di anni: il già menzionato testo di Oskar Goldberg del 1925[37], un saggio di estetica di Erich Unger dello stesso anno[38] e un suo lungo saggio di commento e 'traduzione' filosofica al libro di Goldberg[39] e infine i due originali saggi di Adolf Caspary del 1927[40]. Si tratta di scritti molto eterogenei, accomunati però da precisi intenti teorici: da un lato spiegare il funzionamento e le potenzialità politiche rivoluzionarie dei collettivi umani in

36 Gesellschaft für die Philosophie des Hebraismus, *Eine Gesellschaft für die Philosophie des Hebraismus*, in «Berliner Börsenzeitung», Sonnabend, 483, 16. Oktober 1926, p. 6.

37 Oskar Goldberg, *Die Wirklichkeit der Hebräer. Einleitung in das System des Pentateuch*, David Verlag, Berlin 192; neue Aufg. hrsg. v. Manfred Voigts, Harrassowitz, Wiesbaden 2005.

38 Erich Unger, *Gegen die Dichtung. Eine Begründung des Konstruktionsprinzips in der Erkenntnis*, Meiner, Leipzig 1925.

39 Erich Unger, *Das Problem der mythischen Realität. Eine Einleitung in die Goldbergsche Schrift: «Die Wirklichkeit der Hebräer»*, David Verlag, Berlin 1926.

40 Adolf Caspary, *Die Maschinenutopie. Das Übereinstimmungsmoment der bürgerlichen und sozialistischen Ökonomie*, David Verlag, Berlin 1927; Id., *Eine biologische Theorie des Totemismus*, in «Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft», 42 (1927), pp. 430-465; cfr. anche il compendio di Id., *Was ist Totem?*, in «Der Querschnitt», 7 (1927), 3, pp. 187-189.

termini non psicologici, bensì 'sociobiologici'; dall'altro trovare mezzi non basati sulla tradizione metafisica occidentale (di qui l'interesse per la filosofia di Heidegger), che consentano a tali collettivi di modificare il corso della storia, ritenuta una successione di catastrofi, al fine di fondare un ordine sociale stabile, non soggetto a disastri periodici. Per forgiare tali mezzi gli autori attingono a una singolare combinazione di marxismo rivoluzionario, niccianesimo, gnosi neoplatonica, etnografia coeva, teologia ebraica e pessimismo *kulturkritisch*.

Ulteriori annunci di due conferenze tenute da Unger – *Das Wirklichkeitsproblem des Wunders* (1 aprile 1927)[41] e *Das Wunder und die Konstanz der Wirklichkeit* (21 novembre 1927)[42], dove costante è il riferimento al testo di Goldberg, documentano l'attività della *Gesellschaft*, che non passò inosservata a Walter Benjamin, incuriosito fin dai primi anni Venti dalle mosse del circolo berlinese. Nel novembre del 1927 scrive infatti a Gershom Scholem ricorrendo a una definizione coniata dall'amico ebraista, la quale allude alla vicinanza spirituale tra il Goldberg-Kreis e le sette ereticali più estremiste e pericolose prodotte dalla mistica ebraica, che Scholem stava appunto studiando per la prima volta in quei mesi:

> Auch die Herrn Antinomisten haben inzwischen ihre Vortragstätigkeit wieder aufgenommen und Unger hat eine erste Conference im Hotel Kaiserhof abgehalten. Leider kann ich an dieser und anderen Manifestationen des weltstädtischen Lebens nicht teilnehmen, da ich plötzlich eine ziemlich schwere Gelbsucht (s.o.: so hat sich die Gruppe diagnostisch entlarvt) bekommen habe. Das gerade jetzt, wo ich mich zu Ehren meiner erscheinenden Scripta hie und da zeigen müßte[43].

Nel 1927 la società cambia nuovamente nome in Gesellschaft für die Religionsphilosophie des Judentums e pubblica a nome di Gold-

41 Cfr. Harald Landry, *Das Wunder als Realität*, in «Vossische Zeitung», Morgenausgabe, 164, 7. April 1927, p. 11.

42 Anonimo, s.t., in «Jüdische Rundschau», 93, 22. November 1927, p. 5; Walther Tritsch, *Das Wunder und die Konstanz der Wirklichkeit*, in «Deutsche Allgemeine Zeitung», Beiblatt, 563, 2. Dezember 1927, p. 6; An., s.t., in «Jüdisch-liberale Zeitung», 49, 9. Dezember 1927, p. 7. La conferenza *Das Wunder und die Konstanz der Wirklichkeit* testimonia anche la stretta interdipendenza cronologica tra *Gesellschaft* e PhG essendo stata tenuta il 21 novembre 1927, cioè dopo l'inizio ufficiale delle attività del gruppo sotto le nuove insegne, cfr. Philosophische Gruppe Berlin, Verzeichnis der Vorträge der Philosophischen Gruppe Berlin im Semester 1927/28, cit.

43 Lettera di Benjamin a Gershom Scholem del 18 novembre 1927 in Benjamin, *Gesammelte Briefe*, cit., Bd. 3: *1925-1930* (1997), pp. 300-303: 302. Il brano riportato appare nella sezione «PS II», aggiunta probabilmente non prima del 23 novembre, cfr. *ivi*, p. 300.

berg, Unger e Caspary una sorta di resoconto piuttosto esaustivo in cui vengono enunciati gli intenti spirituali e organizzativi di questo 'nuovo' gruppo:

> Erstens: die Oeffentlichkeit durch periodische Vorträge über den Inhalt und Umfang des Quellen-Materials der Religionsphilosophie des Judentums zu informieren. Zweitens: Das zum allergrössten Teil nur in den Bibliotheken der Welthauptstädte als Manuskriptsammlungen lagernde Quellen-Material zu sichten und, soweit die Kräfte es erlauben, herauszugeben. Drittens: Die wichtigsten Urkunden, von denen selbst, so weit sie den aller bekanntesten gehören wie z.B. der Sohar keine deutsche Uebersetzung existiert, durch Uebertragung in die deutsche (und eventuell in die englische) Sprache der Wissenschaft und der Bildung zugänglich zu machen. Die Gesellschaft erwartet von der Arbeit an dieser ihre Aufgabe eine wesentliche Belebung des in seiner geistigen und religiösen Produktivität fast gänzlich erstarrten Judentums der Gegenwart, das lediglich in der Kultivierung rein politischer oder eng fachwissenschaftlicher oder zeremoniell-homiletischer Interessen nicht in die grossen Bahnen der Vergangenheit zurückfinden wird[44].

Al fine di accrescere l'interesse nei confronti del mondo ebraico, della sua cultura e soprattutto della sua filosofia della religione, la società si pose obiettivi concreti come l'organizzazione di conferenze, la pubblicazione e traduzione di testi selezionati e la fondazione di una rivista, come pure la cura di una collettanea dal titolo *Denkende Jugend. Philosophischer Almanach der jungen Generation*, proposta alla casa editrice Cotta e da questa rifiutata[45].

Mentre l'esperienza di entrambe le associazioni culturali con un esplicito rimando al mondo ebraico nel nome e nel programma si esaurisce presto, la PhG elimina qualsiasi riferimento all'ebraismo e alla religione e riesce a decollare e a durare nel tempo, affermandosi nel panorama culturale di Berlino fino all'avvento della dittatura antisemita. Già tra 1934 e 1935, poco dopo lo scioglimento del gruppo, Harald Landry, che riparò in Olanda, poi in Inghilterra e infine in Liguria, e che aveva tenuto almeno due conferenze per la Philosophische Gruppe[46], sosteneva che «im Positiven und Negativen, die

44 Oskar Goldberg – Adolf Caspary – Erich Unger, Exposé der Gesellschaft für die Religionsphilosophie des Judentums, 1927, in Privatarchiv Georg Wiesing-Brandes, Hannover.

45 Cfr. Adolf Caspary – Erich Unger, Brief an J.-G.-Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 18. Mai 1927, Berlin, in Cotta-Archiv, DLA, Marbach, HS005548701; J.-G.-Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Brief an Adolf Caspary, 25. Mai 1927, in Cotta-Archiv, cit., HS005548828; Erich Unger, Almanach der philosophierenden Jugend, in Nachlass Erich Unger, cit.

46 Non vi sono molte informazioni riguardanti la conferenza non datata

Goldberg-Ungersche Konzeption der weitest reichende philosophische Versuch [war], der im neueren Deutschland versucht worden ist»:

Wenn wir sie hier zu den 'Outsidern' stellen, so ist das ein wenig irreführend; mit ihnen teilen sie nur die Freiheit von allen 'offiziellen', etwa hochschulmässigen Bindungen – die ja immer etwas von unbewusster Tendenz zur letztlichen Bejahung des 'Kultur- und Staats-Betriebes' im Ganzen mit sich bringen; und insofern kann 'Outsidertum' – einen grossen, über Rechtfertigung des sowieso Bestehenden hinausgehenden Zielwillen freilich vorausgesetzt – ein geradezu inhaltliches Moment des Philosophierens werden. In diesem Sinne zwar 'frei', setzt der genannte Kreis (als «Philosophische Gruppe» in Berlin jahrelang produktiv tätig) doch in schärfster, anspruchsvollster Form die echten grossen Traditionen der Schulphilosophie fort, das heisst: er treibt sie an allen entscheidenden Stellen radikal auf die Spitze – zu den antinomischen, 'unlösbaren' Problem-Stellen hin. Mit dieser Orientierung des Philosophierens an den 'echten Problemen' wird aber nun insofern Ernst gemacht – im Gegensatz zu schlechterdings allen gegenwärtigen Philosophien, auch den noch so antinomie-freundlich, 'aporetisch' auftretenden – als ihre systematische Total-Bewältigung, und sei es um den Preis einer völligen Real-Änderung des Erkenntnissubjektes und 'seiner' Welt, als das philosophische Ziel eisern aufrechterhalten und schon im erkenntnistheoretischen Ansatz zum Ausdruck gebracht wird. Das klingt trivial, ist aber tatsächlich ein Novum[47].

Questa considerazione di Landry coincide, in sostanza, con una celebre definizione offerta dal tardo Scholem: «Ero solito definire i tre gruppi, quello raccolto intorno alla biblioteca Warburg, quello dell'Istituto per la ricerca sociale di Max Horkheimer e quello dei

dal titolo *Nietzsche und die Erkenntnistheorie* (cfr. Philosophische Gruppe Berlin, Liste Philosophische Gruppe / Berlin, cit.), tenuta probabilmente in coincidenza con la preparazione o la pubblicazione del volume di Harald Landry, *Friedrich Nietzsche*, Wegweiser-Verlag, Berlin 1931. Si sa invece che la conferenza *Die moderne russische Gnoseologie* di Landry venne tenuta il 1° maggio 1928 presso il Restaurant Siechen nelle vicinanze di Nollendorfplatz e che faceva parte del ciclo d'incontri sul tema *Die gegenwärtigen wissenschaftlichen Philosophien*, cfr. Philosophische Gruppe Berlin, Prospekt der Philosophischen Gruppe. Gegenwärtigen wissenschaftlichen Philosophien, März 1928, Berlin, in Privatarchiv Georg Wiesing-Brandes, Hannover; Ead., Einladungskarte, 1. Mai 1928, Berlin, in Privatarchiv Georg Wiesing-Brandes, Hannover; Ead., Verzeichnis der Vorträge der Philosophischen Gruppe Berlin im Semester 1927/28, cit.; Ead., Liste Philosophische Gruppe / Berlin, cit.; Albrecht von Fritsch, *Russische Gnoseologie*, in «Vossische Zeitung», Morgenausgabe, 223 (12. Mai 1928), p. 11.

47 Harald Landry, Philosophie, 1934, in Privatarchiv Georg Wiesing-Brandes, Hannover (sottolineature nell'originale). Dello stesso scritto esiste una versione mutilata in Harald Landry, *Philosophie*, in *Juden im deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk*, hrsg. v. Siegmund Kaznelson, mit einem Geleitw. v. Richard Willstätter, Jüdischer Verlag, Berlin 1959, pp. 242-277.

maghi metafisici di Oskar Goldberg, come le tre 'sette ebraiche' più rilevanti prodotte dal giudaismo tedesco. Non tutti accoglievano queste mie parole con simpatia»[48]. E ciò non fa che confermare quanto è stato finora possibile desumere dai documenti di archivio, ossia la forza innovativa di tale esperimento, che non può essere ridotto a mera divulgazione filosofica d'alto livello, poiché il gruppo, in quanto fucina di idee originali e provocatorie, elaborò una propria posizione teorica ben identificabile nel panorama weimariano. Ne costituiscono un esempio le periodiche *Treffenreihen*, cicli di incontri tematici che spaziano dal marxismo alla critica della cultura, dalla filosofia della scienza alla politica teorica fino al *Lebensbegriff* [49]. Un altro esempio rilevante è rappresentato dalla conferenza *Philosophie der Naturerkenntnis* tenuta il 17 aprile 1928 dal filosofo della scienza Hans Reichenbach, allievo di Einstein e tra i primi volgarizzatori della nuova teoria della relatività nonché promotore della c.d. Berliner Gruppe, meglio nota con il nome di Gesellschaft für empirische (wissenschaftliche) Philosophie, attiva durante gli stessi anni della PhG, ma focalizzata sulla divulgazione scientifica[50]. La conferenza provocò, tra Reichenbach ed Erich Unger, un acceso dibattito sulla nozione di causalità, che si riverberò anche all'esterno della *Gruppe* e si svolse principalmente sulle pagine della «Vossische Zeitung» tra luglio e agosto 1928[51]. Un altro esempio paradigmatico è la disputa tra Ernst Cassirer e Martin

48 Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, trad. it. cit., p. 167.

49 I cicli di incontri organizzati dalla PhG finora conosciuti furono: *Fragen des Marxismus* (novembre 1927); *Zur Kritik der Kultur* (gennaio-aprile 1928); *Hauptrichtungen und -problemen der heutigen wissenschaftlichen Philosophie* (marzo 1928); *Die gegenwärtigen wissenschaftlichen Philosophien* (marzo-maggio 1928); *Theoretische Politik* (novembre 1928); *Krisenträger der Philosophie* (dicembre 1928-gennaio 1929); *Kritik zeitgenössischer Systeme* (dicembre 1928-gennaio 1929); *Wandlung des Lebensbegriffs* (maggio 1930); *Weltanschauung und Politik* (marzo 1931). In particolare, sul *Lebensbegriff* in rapporto alle idee di Goldberg cfr. Bruce Rosenstock, *Transfinite Life. Oskar Goldberg and the Vitalist Imagination*, Indiana University Press, Bloomington 2017.

50 Cfr. *Hans Reichenbach und die Berliner Gruppe*, hrsg. v. Lutz Danneberg – Andreas Kamlah – Lothar Schäfer, Vieweg, Braunschweig-Wiesbaden 1994.

51 Cfr. Hans Reichenbach, *Kausalität oder Wahrscheinlichkeit*, in «Vossiche Zeitung», Morgenausgabe, 335, 18. Juli 1928, pp. 20-21; Erich Unger, *Philosophiereform durch Physik*, in «Vossiche Zeitung», Sonntagausgabe, 355, 29. Juli 1928, p. 31; Hans Reichenbach, *Noch einmal: Kausalität*, in «Vossiche Zeitung», Sonntagausgabe, 379, 12. August 1928, p. 34; Erich Unger, *Philosophische und physikalische Kausalität. Schluß der Debatte* e Harald Landry, *Schlußwort der Redaktion*, in «Vossiche Zeitung», Sonntagausgabe, 403, 26. August 1928, p. 31. Nel lascito del filosofo Karl Jaspers si trovano alcuni degli articoli sopracitati insieme ad annotazioni sparse sulla questione della causalità, cfr. Karl Jaspers, Nachlaß zur Philosophischen Logik. 3.3 Causalität; 3.4 Grund und Kausalität; 3.5 Gesetz; 3.6 Causalität, in Nachlass Karl Jaspers, DLA, Marbach, HS011606696, Mappe 06.113.

Heidegger sul rapporto tra filosofia e scienza che ebbe inizio a Davos nel marzo 1929. Recatosi in Svizzera per conto della «Vossische Zeitung» con l'incarico di raccontare gli eventi e gli incontri degli Zweite Internationale Davoser Hochschulkurse, svoltisi dal 17 marzo al 6 aprile sotto la direzione del professore di sociologia Gottfried Salomon-Delatour[52], Harald Landry ne scrisse un denso resoconto dal titolo *Davoser Atmosphäre. Die internationalen Hochschulkurse*[53], che, secondo Erich Mühsam, redattore della sezione *Kunst, Wissenschaft und Literatur* della «Vossische Zeitung», aveva profondamente impressionato Erich Unger[54]. Al primo articolo del 24 aprile 1929 ne seguì un secondo dedicato esclusivamente alla disputa *Cassirer contra Heidegger*:

> Auf der einen Seite eine Philosophie, die alle ihre wesentlichen Impulse, ja, auch sozusagen ihre Fundamente aus den vorliegenden Gestaltungen des kulturschaffenden Bewusstseins gewinnt; auf der anderen jene ontologische Philosophie, die die Grundlegung ihrer Metaphysik unterhalb aller vermittelten Produkte, aller Kulturphilosophie, in den Gegebenheiten der nackten Existenz sucht und findet. Diese Grundpositionen sind mit hergebrachten historischen Etiketten nur ungenau zu decken; und das Publikum wird gut tun, an Hand authentischer Aeußerungen sich einzuprägen, dass Cassirer eigentlich kein Neukantianer ist und Heidegger kein Phänomenologe[55].

Sulla base di questi pochi cenni, risulta quindi sufficientemente chiaro che, nonostante la *damnatio memoriae* che in seguito oscurò l'iniziativa e molti dei suoi animatori, la PhG suscitò grande interesse tra gli intellettuali. Sembrerebbe che Robert Musil avesse preso parte alle serate durante i suoi frequenti soggiorni a Berlino[56], così

52 Anche Salomon-Delatour era stato relatore per la PhG con una conferenza dal titolo *Über Ideologienlehre*, cfr. Philosophische Gruppe Berlin, Liste Philosophische Gruppe / Berlin, cit.

53 Harald Landry, *Davoser Atmosphäre: Die internationalen Hochschulkurse*, in «Vossische Zeitung», Morgenausgabe, 192, 24. April 1929, p. 10.

54 Heinrich Mühsam, Brief an Harald Landry, 4. Mai 1929, Berlin, in Nachlass Harald Landry, DLA, Marbach, HS001098539: «[…] Unger, mit dem ich gestern ausführlich im Romanischen saß, [ist] mit Ihren Berichten, besonders dem letzten, sehr einverstanden».

55 Harald Landry, *Cassirer contra Heidegger*, in «Vossische Zeitung», Morgenausgabe, 204, 1. Mai 1929, p. 9.

56 Lo sostiene o Lilly Unger o Lionel Kochan in *Biographische Notiz*, in Erich Unger, *Das Lebendige und das Göttliche*, Hatehiya Press, Jerusalem-Israel 1966, pp. 181-184, così come riportato da Ehrman, Letter to Manfred Voigts, 31 July 1989, Watford, in Nachlass Manfred Voigts, cit. Nei diari editi di Robert Musil (*Tagebücher*, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek b.H. 1983) non vi sono cenni diretti.

come Ernst Bloch[57]. Benché Werner Kraft sostenga, in una lettera a Manfred Voigts, che agli incontri filosofici del gruppo avessero preso parte anche Walter Benjamin e Gershom Scholem[58], ciò non trova riscontro nel copioso carteggio tra questi ultimi, ed è inequivocabilmente contraddetto da Lilly Unger come riportato da Tamara Fuchs in una lettera a Voigts dell'8 dicembre 1988: «Benjamin never came to the Gruppe»[59]. Queste testimonianze, però, divergono perché forse si riferiscono a momenti diversi. Quando Scholem, per esempio, ricorda di aver avuto «tra 1921 e 1923 […] alcuni 'contatti', anche se perlopiù indiretti, con il singolare gruppo raccolto intorno a Oskar Goldberg»[60], si riferisce con ogni probabilità al fallito tentativo di coinvolgere Scholem nel Goldberg-Kreis intrapreso nell'autunno del 1921 da Dora Hiller, moglie di Goldberg[61]. Nello stesso contesto, e sempre in riferimento alla partecipazione di Benjamin, Scholem scrive: «anche il mio amico Gustav Steinschneider trovava interessanti le conferenze e i dibattiti organizzati da questo gruppo e ci andava a volte insieme a Walter Benjamin, quando io avevo già lasciato la Germania, ma non entrò mai in contatto personalmente con Goldberg»[62]. Per via della datazione ai primi anni Venti, queste memorie non si riferiscono evidentemente alla PhG, ma più plausibilmente al Goldberg-Kreis. Lo stesso Benjamin, in una lettera del gennaio 1921, scrive a Scholem di aver assistito a due lezioni tenute da Erich Unger sul tema *Politik und Metaphysik*, che diedero il titolo al libro di Unger pubblicato nello stesso anno e definito da Benjamin «die bedeutendste Schrift über Politik aus dieser Zeit»[63]. In un'altra

57 Lo afferma la filosofa e giornalista vicina al gruppo Wilma Papst-Fritsch, *Erinnerung an Erich Unger*, in «Der Zeitgeist. Halbmonats-Beilage des 'Aufbau' für Unterhaltung und Wissen», 139, 27. Januar 1961, p. 18. Ernst Bloch, in una lettera del 9 aprile 1931 a Karola Piotrkowska, sua futura moglie, definisce Unger «Esel wie […] andre, mit der puren Privat- oder Grüppchensphäre ihrer 'Bildung' zählen ja nicht», Ernst Bloch, *Das Abenteuer der Treue. Briefe an Karola 1928-1948*, hrsg. v. Anna Czajka, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, pp. 88-94: 89. Il riferimento alla «Grüppchensphäre» fa ipotizzare una probabile frequentazione diretta alle conferenze della PhG.

58 Esther J. Ehrman, *Introduction to Erich Unger's «A Restatement of Judaism»*, in «Shofar», 21 (Winter 2003), 2, pp. 40-45: 42; cfr. Voigts, *Oskar Goldberg*, cit., p. 155.

59 *Ibidem*.

60 Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, trad. it. cit., p. 189; cfr. anche Id., *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. it. cit., pp. 152-156.

61 Cfr. Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, trad. it. cit., p. 191; Id., *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. it. cit., pp. 167-169; la lettera di Benjamin a Scholem del 4 ottobre 1921 si trova in Benjamin, *Gesammelte Briefe*, cit., Bd. 2, cit., pp. 194-199: 195-196.

62 Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, trad. it. cit., pp. 191-192.

63 Benjamin, *Gesammelte Briefe*, cit., Bd. 2, cit., pp. 126-135: 127; «il saggio po-

lettera del 26 febbraio 1922, sempre all'amico Scholem, Benjamin racconta che nei giorni a venire avrebbe assistito anche a un'altra conferenza di Unger, con tutta probabilità quella del 2 marzo 1922 tenuta «vor dem Kartell jüdischer Verbindungen»[64]. Al contrario è possibile affermare con certezza che, tra le personalità letterarie di spicco che frequentarono almeno una volta la PhG[65], vi furono anche Bertolt Brecht[66] e Alfred Döblin. In data 28 febbraio 1928,

litico più importante del nostro tempo», trad. it. di Saverio Campanini, in Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, trad. it. cit., p. 190. È possibile che una delle conferenze sia stata pubblicata da Manfred Voigts, cfr. Erich Unger, *Philosophie und Politik*, in Id., *Vom Expressionismus zum Mythos des Hebräertums. Schriften 1909 bis 1931*, hrsg. v. Manfred Voigts, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992, pp. 61-75. Benjamin, che in un primo momento nutrì una forte ammirazione per Unger, non solo invitò il filosofo a collaborare al progetto della rivista «Angelus Novus» tra 1921 e 1922 (cfr. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, cit., Bd. 2, cit., pp. 194-200, 202-207 e 232-234 e Manfred Voigts, *Nachwort*, in Unger, *Politik und Metaphysik*, cit., pp. 71-88: 83-84), ma fu l'unico autore, insieme a Georges Sorel, a essere citato nel saggio del 1921 *Zur Kritik der Gewalt*, pubblicato in «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», 47 (1920-1921), 3, pp. 809-832. Al riguardo si veda anche Benjamin, *Gesammelte Briefe*, cit., Bd. 2, cit., pp. 126-135: 127.

64 *Ivi*, pp. 242-244: 244. La conferenza venne poi pubblicata con il titolo *Die staatslose Bildung eines jüdischen Volkes. Vorrede zu einer gesetzgebenden Akademie*, Verlag David, Berlin 1922.

65 Importante segnalare la presenza di Erich Engel il quale ha lasciato alcune testimonianze importanti riguardanti gli incontri della PhG. Oltre agli appunti sulle conferenze di Erich Unger su Kunst als Selbstzweck – Politische Kunst – Jenseits der Kunst (Erich Engel, Notizen zu verschiedenen Stichwörtern, alphabetisch geordnet, Buchstabe E-W: Kunst als Selbstzweck – Politische Kunst – Jenseits von Kunst. Vortrag von E. Unger, 28. Februar 1928, Berlin, in Nachlass Erich Engel, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, 772) e di Heidegger – forse quella del 26 giugno 1930 su *Dasein und Tod* – (Id., Notizen und philosophische Gedanken, u.a. zu den Theorien von Martin Heidegger, Berlin, in Nachlass Erich Engel, cit., 580), nel suo archivio si trovano anche un'annotazione riguardante la conferenza tenuta il 26 febbraio 1929 da Simon Guttmann (Id., Notizen und philosophische Gedanken, u.a. zu den Theorien von Stefan George u. zum Marxismus. Die Philosophie Stefan Georges, 26. Februar 1929, Berlin, in Nachlass Erich Engel, cit., 626) e un intero quaderno di appunti che documenta circa dieci incontri del gruppo tenuti tra la fine del 1928 e l'inizio del 1929 (Id., Notizen und Mitschrift einer Sitzung der Philosophischen Gruppe Berlin, geleitet von Erich Unger, 1928-1929, Berlin, in Nachlass Erich Engel, cit., 574).

66 «Zum ersten Male, sah ich Brecht, ohne ihn kennenzulernen, in den zwanziger Jahren an einem der ungeheuer anregenden philosophischen Abende, die in Berlin in dem Kreise um Oskar Goldberg stattfanden. […] Was Brecht dort eigentlich wollte, weiß ich nicht, er wollte wohl lernen. Er war jung und übermütig, mit Lederhose und Lederjacke. Meine eigene Stellung zu Brecht war damals noch zwiespältig, eher negativ. An diesem Abend nun nahm ein Mann [forse Erich Unger, *NdA*] das Wort, der die Weisheit nicht mit Löffeln gegessen hatte, aber über eine nicht geringe Rednergabe verfügte. Was er sagen wollte, war nicht unbedingt klar, er sprach in einem intellektuellen Verschwörerton, der noch in der Oberflächlichkeit der Argumente

infatti, Unger tenne la conferenza dal titolo *Kunst als Selbstzweck – Politische Kunst – Jenseits der Kunst*, pubblicizzata anche tramite una *Einladungskarte* e commentata nella «Deutsche Allgemeine Zeitung» da Walther Tritsch.

Der Referent Dr. Unger hatte die These aufgestellt, Kunst als eigengesetzlicher Aufbau einer überrealen Welt sei nur eine Ablenkung von der Not, die reale, die menschlich gegenwärtige Welt zu bessern. So mußte durch die Kunst die Schönheit Symbol für ein Unerreichbares werden: auch die beste Ordnung der Dinge des Lebens schwebt uns nur mehr als Utopie vor. Die im Leben zu verwirklichende Einheit des betrachtenden und handelnden Triebes im Menschen ist dadurch aufgehoben, und das Schauen hat sich aus der Wirklichkeit in die Phantasieerfüllung der Kunst, das Handeln hat sich aus der Gegenwart in die Utopieerfüllung der Politik verflüchtigen müssen. So bilden künstlerisches und politisches Handeln heute einen echten Widerstreit zweier verschiedener Ordnungsgesetze am gleichen Gegenstand[67].

Pare che la posizione di Unger fosse stigmatizzata dalla componente 'marxista' del pubblico[68] composta in quella circostanza da Brecht e Döblin[69], per i quali «die neue Kunst eine bloße Phantasieerfüllung gar nicht wahr haben wolle»[70].

zeigte, daß Wandlungen gespürt wurden, daß die falschesten Argumente auf etwas Faules im Staate Dänemark deuteten. Dieser Mann nun, auf dem Höhepunkt seiner Rede, als Brecht aus seiner Ecke ein Gelächter ertönen ließ, sagte dies: 'Es ist Zeit, umzulernen, auch Sie, Brecht, müssen umlernen, und wenn Sie auch der große Brecht sind!' Daß dieser junge Mensch da der große Brecht genannt wurde, wirkte absonderlich auf mich, und da der Sprecher für mich keine geistige Autorität hatte, wies ich dieses Wort innerlich ab», Werner Kraft, *Gedanken über Brecht*, in «Neue Zürcher Zeitung», 4334, 17. Oktober 1965, p. 18. Sulla presenza di Brecht cfr. anche Engel, Notizen zu verschiedenen Stichwörtern, alphabetisch geordnet, Buchstabe E-W, cit.

67 Walther Tritsch, *Eine interessante Diskussion über Dichtung und Phantasie*, in «Deutsche Allgemeine Zeitung», Freitagmorgenausgabe, 141 (23. März 1928), p. 4.

68 Commenti piuttosto critici sul gruppo non furono sporadici. Cfr. tra gli altri Bertolt Brecht, *Frühling Brief an Erich Engel* (1928), in Id., *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht – Jan Knopf – Werner Mittenzwei – Klaus-Detlef Müller, Bd. 28: *Briefe I. 1913-1936*, bearb. v. Günter Glaeser, Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Berlin-Weimar 1998, p. 303; Id., *Misstrauen gegen eine Richtung der modernen Philosophie* (1929), in Id., *Werke*, cit., Bd. 21: *Schriften I. Schriften 1914-1933*, bearb. v. Werner Hecht, unter Mitarbeit v. Marianne Conrad – Sigmar Gerund – Benno Slupianek, Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Berlin-Weimar 1992, pp. 345-347.

69 Che Döblin prese attivamente parte al gruppo viene riportato da Wilfried F. Schoeller, *Alfred Döblin. Eine Biographie*, Carl Hanser Verlag, München 2011, pp. 312-313. Quando possibile, l'attendibilità di queste e altre informazioni sulla PhG andrebbe verificata mediante ricerche d'archivio o incrociando varie testimonianze.

70 Tritsch, *Eine interessante Diskussion über Dichtung und Phantasie*, cit., p. 4.

Per quanto concerne il ruolo effettivo di Oskar Goldberg nelle attività della Philosophische Gruppe, non è paradossalmente possibile affermare con certezza se abbia mai preso parte agli incontri. La sua caratteristica avversione a mostrarsi in pubblico e la sua preferenza a isolarsi dagli altri è testimoniata anche da Manès Sperber che racconta: «Dieser isolierte sich gleich, nachdem seine Begleiter im Vortragsraum Platz genommen hatten; er setzte sich in ein kleines Zimmer daneben, ließ aber die Tür offen, so daß er dem Kurs folgen konnte. Von Zeit zu Zeit begab sich einer seiner Anhänger zu ihm, bekam von ihm irgendeinen Auftrag, der wohl die nachfolgende Diskussion betraf»[71]. Tale comportamento sfuggente viene confermato anche da Werner Kraft in una lettera a Manfred Voigts: «[…] Alles war auf Goldberg im Zentrum bezogen, obwohl er mit Namen nie vorkam. Als Privatperson war er immer anwesend, ohne je persönlich einzugreifen: er lenkte geheim»[72]. Goldberg, che come spiega Sperber era solamente un «Wunderrabbi, der nur wenige Anhänger fand, weil er kein 'Enkel' war, kein Nachkomme einer großen Dynastie von Rabbis»[73], diffondeva le proprie idee e il proprio insegnamento principalmente «in corsi privati, e se si chiedeva a uno die suoi seguaci perché rispettasse o trasgredisse questo o quel precetto del rituale ebraico, ci si sentiva rispondere: 'Ce l'ha detto Oskar'»[74].

Con l'avvento del nazionalsocialismo la compagine filosofica, come detto principalmente composta da intellettuali di origine ebraica, si dissolse tra i vari paesi europei. Goldberg e Caspary si erano ritrovati in Italia, e per la precisione a Sanremo dove, per caso fortuito, anche Benjamin era di casa. Il 24 dicembre 1934 proprio Benjamin scrive a Scholem: «sono finito nel quartier generale dei veri maghi ebrei. Infatti si è stabilito qui Goldberg, che ha inviato il suo discepolo Caspary nei caffè, e la *Realtà degli ebrei* [*Die Wirklichkeit der Hebräer*] nell'edicola locale, mentre egli stesso – chissà – mette alla prova la sua mistica dei numeri al casinò. È superfluo dire che non ho stabilito contatti da questa parte»[75]. Contestualmente Erich Unger, insieme alla moglie Lilly, era emigrato in Francia, a Parigi, dove cercò di tenere in vita la PhG, probabilmente anche assieme agli altri membri del gruppo

71 Manès Sperber, *Die vergebliche Warnung. All das Vergangene…*, dtv, München 1979, p. 209.

72 Voigts, *Oskar Goldberg*, cit., p. 155.

73 Sperber, *Die vergebliche Warnung*, cit., p. 210.

74 Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. it. cit., p. 153.

75 Walter Benjamin – Gerschom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940* (1980), trad. it. di Anna Maria Marietti, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, a cura di Gerschom Scholem, Einaudi, Torino 1987, pp. 170-172: 170.

berlinese che si erano trasferiti a Parigi come Ernst Fraenkel, Tamara Fuchs, Olga Katunal e Joseph Markus. In una lettera a Manfred Voigts, Esther J. Ehrman, la figlia di Erich e Lilly Unger, scrive: «When we moved to Paris, some meetings were held there. My brother recalls one, in the rue de la Pérouse, at which guest was André Gide»[76]. Anche Harald Landry, il giornalista della «Vossische Zeitung» emigrato in Olanda prima di approdare definitivamente in Inghilterra, aveva tentato di portare avanti gli intenti della PhG. Nel 1936, infatti, gli era stata affidata l'organizzazione di una rivista trilingue dal filosofo Helmuth Plessner. Nel progetto della rivista, che si sarebbe dovuta intitolare «Vox critica. Revue de Critique contemporaine. Zeitkritische Revue. Contemporary Critical Review», Landry coinvolse subito gli amici dei tempi berlinesi Erich Unger, Kurt Hirsch, Walter Pagel ed Ernst Fraenkel. Unger, che era successivamente emigrato a Londra, gli suggerì i nomi di possibili collaboratori con cui era in contatto, tra cui Marcel Mauss, Emmanuel Lévinas, Léon Chestov e Henry Corbin[77]. Landry, nel frattempo, oltre ad aver preso contatti con altrettanti intellettuali del tempo come Ernst Bloch, Lucien Lévy-Bruhl, Léon Brunschvicg, Alexandre Kojève, Alexandre Koyré, Sidney Hook e Siegfried Bernfeld, ricevendo risposte generalmente positive, invitò, probabilmente su suggerimento di Hans Arno Joachim, anche Walter Benjamin a partecipare. Nella lettera inviatagli il 16 giugno 1936, dove aver ricordato al filosofo degli incontri avvenuti in passato e che spesso «mit prinzipiellen (formalen wie inhaltlichen) Meinungsverschiedenheiten endeten, die etwa mit dem Wort 'Verstimmung' gleichsam quam suavissime bezeichnet wären»[78], spiega:

> Es wird hier eine Zeitschrift gegründet – auf vollkommen solider, sozusagen offiziellster Grundlage, die man sich denken kann –: eine Vierteljahrsschrift, die einerseits die Vorzüge (und Vorteile) einer mit allen akademischen Würden gesalbten, 'Logos'-artigen Sache an sich haben soll, damit jedoch die scheinbar ganz anders beschaffenen Qualitäten eines 'interessanten', radikal Unruhe-verbreitenden, 'kämpferischen' Organs verbinden wird. Alles genauere geht aus dem Exposé hervor, das beiliegt; auch dieses wird sicher an vielen Stellen Ihren Widerspruch finden. Zugleich aber wird es Ihnen vermutlich nicht entgehen, dass die hier beabsichtigte Zeitschrift einen der verschwindend wenigen Plätze darstellt, an denen 'man' schreiben kann[79].

76 Ehrman, Letter to Manfred Voigts, 13. September 1989, cit.

77 Erich Unger, Brief an Harald Landry, 20. Juni 1936, Paris, in Nachlass Harald Landry, DLA, Marbach, HS001099714.

78 Harald Landry, Brief an Walter Benjamin, 16. Juni 1936, Amsterdam, in Nachlass Harald Landry, DLA, Marbach, HS001103773.

79 *Ibidem.*

La proposta di collaborazione venne accolta positivamente da Benjamin che, «in der Anschauung, daß selbst tiefgehende Divergenzen (wie sie sich gelegentlich zwischen uns vorfanden) in der gegenwärtigen Lage zugunsten der Realisierung festumgrenzter Ziele zurückzutreten haben»[80], propose di contribuire alla rivista con il saggio *Der Autor als Produzent*[81]. Il progetto della rivista da parte di Landry, tuttavia, fallì e con esso la possibilità di dare collettivamente voce a molti dei membri dell'ormai conclusa esperienza berlinese.

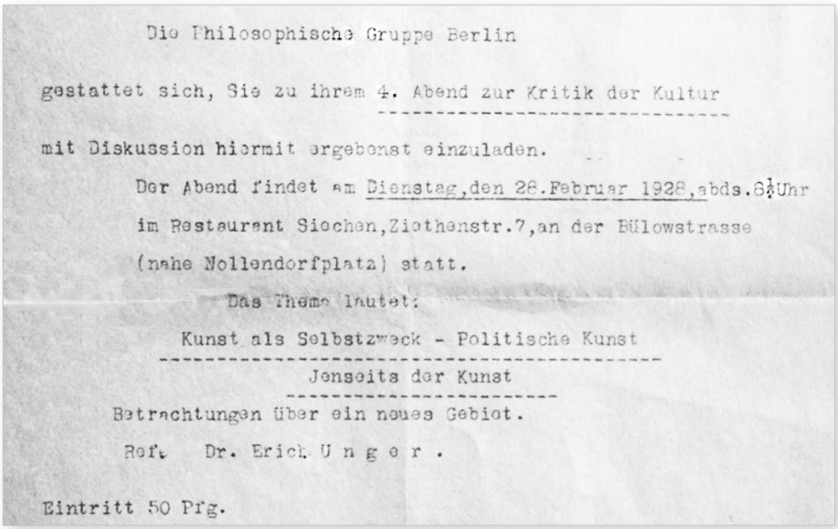
Sulla PhG e sulla sua fine torna a riflettere anche Oskar Goldberg in una lettera del 14 giugno 1937 all'amico, tra i membri più stretti del cenacolo filosofico, Ernst Fraenkel. Goldberg ammette: «Im Westeuropa aber duerfen wir die Fehler der verflossenen 'Philosophischen Gruppe' nicht wiederholen. Inhalte können nicht propagiert werden, eine neue Religion kann hier nicht gegruendet werden»[82]. Il capo occulto della 'setta' sancisce la fine del laboratorio della PhG e, riflettendo sulla necessità di un cambiamento strategico e formale, fa emergere da queste poche concise parole gli intenti non dichiarati del gruppo, che dovranno però essere affrontati in un contesto diverso[83].

80 Benjamin, *Gesammelte Briefe*, cit., Bd. 5: *1935-1937* (1999), pp. 321-322: 321.

81 *Ibidem*.

82 Cit. da Voigts, *Oskar Goldberg*, cit., p. 159.

83 Le ricerche relative agli scopi non dichiarati del gruppo e alla sua *Wirkungsgeschichte* in autori come Jacob Gordin, Joseph Gottfarstein, Irving Isi Hepner e Lionel Kochan sono ancora in corso e verranno approfondite nel lavoro monografico sopramenzionato a cura di Franchini, Iannucci e Wiesing-Brandes. Qui basti dire che la figura di Goldberg era stata pesantemente demonizzata da molti suoi contemporanei. In particolare Thomas Mann che, nonostante fosse inizialmente rimasto affascinato dal filosofo della religione tanto da elogiarlo in occasione della recensione del libro dell'archeologo inglese Charles Leonard Woolley *Ur und die Sintflut* (cfr. Thomas Mann, *Ur und die Sintflut*, in «Reclams Universum», 47 [1931], 17, s.i.p.), nella *Joseph-Tetralogie* (1933-1943) e nel personaggio del dottor Chaim Breisacher del *Doktor Faustus* (1947), possibile rappresentazione di Goldberg stesso, ne parlò invece con toni piuttosto critici (cfr. Christian Hülshörster, *Thomas Mann und Oskar Goldbergs «Wirklichkeit der Hebräer»*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1999). Tra i primi studi dedicati alla riabilitazione di Goldberg troviamo, invece, quello di Jacob Taubes, *From Cult to Culture* (1954), trad. it. e cura di Elettra Stimilli, *Dal culto alla cultura*, in Id., *Messianesimo e cultura. Saggi di politica, teologia e storia*, Garzanti, Milano 2001, pp. 97-112, come anche i riferimenti sparsi in Schalom Ben-Chorin, *Jüdischer Glaube* (1975), trad. it. di Gabriele Lustig, *La fede ebraica*, a cura di Margherita Loewy, il melangolo, Genova 1997, pp. 51-53, 86 e 102.



Die Philosophische Gruppe Berlin

gestattet sich, Sie zu ihrem 4. Abend zur Kritik der Kultur

mit Diskussion hiermit ergebenst einzuladen.

Der Abend findet am Dienstag, den 28. Februar 1928, abds. 6½ Uhr im Restaurant Siechen, Ziethenstr. 7, an der Bülowstrasse (nahe Nollendorfplatz) statt.

Das Thema lautet:

Kunst als Selbstzweck - Politische Kunst

Jenseits der Kunst

Betrachtungen über ein neues Gebiet.

Ref. Dr. Erich U n g e r .

Eintritt 50 Pfg.

Fig. 1. Philosophische Gruppe Berlin, Einladungskarte, 28. Februar 1928, Berlin, in Privatarchiv Georg Wiesing-Brandes, Hannover

Nimbi, Vapours, and Fractals: (Dis)Continuities of Forms and Patterns in the Lyrical Production of Marion Poschmann

Matteo Iacovella
(Sapienza Università di Roma)

This paper examines the lyrical work of Marion Poschmann, focusing on how her poetry engages in dialogue with the German lyrical tradition through classical metrical forms, such as the elegy, didactic poem, sonnet, and ode. Poschmann's 'post-Romantic' poetics weaves intertextual references to canonical authors with aesthetic and ecological insights connected to contemporary debates on the Anthropocene and to modern perceptions of the natural world. Her use of traditional metric-rhythmic patterns enables Poschmann to probe and reinterpret the complex relationship between self and nature, grounding her observations of reality in precise formal structures that merge poetic language with scientific understanding. This article aims to show how Poschmann uses form as a cognitive tool to draw on tradition, voicing concerns that resonate directly with the reader's own experiences and perspectives.

Questo contributo esamina la produzione lirica di Marion Poschmann, concentrandosi sul dialogo tra la sua poetica e la tradizione lirica tedesca attraverso l'uso di forme metriche classiche, come l'elegia, il poema didascalico, il sonetto e l'ode. La poetica 'post-romantica' di Poschmann intreccia richiami a figure del canone e riferimenti intertestuali con riflessioni estetiche ed ecologiche legate al dibattito sull'Antropocene e all'odierna percezione del mondo naturale. L'uso di schemi metrico-ritmici della tradizione consente a Poschmann di indagare e rileggere il complesso rapporto tra individuo e natura, inscrivendo le sue osservazioni della realtà in moduli formali rigorosi e ibridando il linguaggio poetico con il sapere scientifico. L'articolo vuole evidenziare come la forma diventi per Poschmann strumento cognitivo, attraverso il quale rievocare e interrogare la tradizione per dare voce a questioni di immediata riferibilità.

KEYWORDS: *ecological poetry, ecocriticism, metrics*

Matteo Iacovella, *Nembi, vapori e frattali: (dis)continuità di forme e modelli nella produzione lirica di Marion Poschmann*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 245-265

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.09

Open Access

Nembi, vapori e frattali: (dis)continuità di forme e modelli nella produzione lirica di Marion Poschmann

Matteo Iacovella
(Sapienza Università di Roma)

1. Marion Poschmann e i nuovi spazi di risonanza della scrittura

Nel 2020, in occasione del conferimento dello Hölty-Preis für Lyrik a Marion Poschmann, il critico Michael Braun ha elogiato l'opera della scrittrice tedesca riconoscendole il merito di aver sviluppato modalità inedite dell'espressione lirica in un campo da sempre molto frequentato dalla poesia, quello del rapporto tra soggetto e natura, scrittura e ambiente, che conosce oggi un rinnovato slancio nella letteratura, non solo di lingua tedesca. Anche in occasione dell'assegnazione del Joseph-Breitbach-Preis nel 2023 la giuria ha encomiato la capacità di Poschmann di saper cogliere gli aspetti più complessi e sottili della realtà, portando chi legge a una comprensione più profonda della verità dietro le cose[1]. Vincitrice della prima edizione del Deutscher Preis für Nature Writing nel 2017[2], Poschmann è tra le più affermate e apprezzate rappresentanti del *Naturschreiben* e della «nuova poesia della natura» di lingua tedesca[3]. Nella prolusione di Braun citata in apertura,

1 «In ihrer Beobachtung und Wahrnehmung der Alltagswelt entsteht eine Genauigkeit, die der Wahrheit hinter den Dingen gerecht wird, ohne das Augenscheinliche zu leugnen», *Marion Poschmann erhält den Joseph-Breitbach-Preis 2023*, <https://www.suhrkamp.de/nachricht/marion-poschmann-erhaelt-den-joseph-breitbach-preis-2023-b-4030> (ultimo accesso: 22 luglio 2024). Osserva anche Sigrid Löffler: «Dieses Genauigkeitsverlangen ist naturgemäß das vornehmliche Kennzeichen einer Lyrikerin», Sigrid Löffler, *Laudatio*, in *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013*, hrsg. v. Hubert Winkels, Suhrkamp, Berlin 2014, pp. 21-30: 21-22.

2 Il premio è associato alla collana *Naturkunden*, diretta da Judith Schalansky, della casa editrice berlinese Matthes & Seitz, che in Germania si è affermata come una delle collocazioni editoriali di riferimento per le pubblicazioni di ambito naturalistico. *Deutscher Preis für Nature Writing 2024*, <https://www.matthes-seitz-berlin.de/news/deutscher-preis-fuer-nature-writing-2021.html> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

3 Diverse poesie di Poschmann sono confluite in un'antologia di riferimento per

il critico definisce l'opera poetica di Poschmann come «post-romantica»[4], per sottolineare come essa da un lato s'inserisca nel tracciato di una chiara tradizione letteraria, filosofica e artistica, e dall'altro rinnovi i motivi del canone, trovando una voce poetica che interroga temi e problemi del presente, in particolare quelli relativi al rapporto tra uomo e natura nell'Antropocene[5]. Il filosofo Jürgen Goldstein ha osservato come in molti testi contemporanei ascrivibili alle forme del *Naturschreiben* la ripresa della tradizione generi «nuovi spazi di risonanza»[6], come se la consapevolezza di tale tradizione sia il presupposto per una nuova estetica della natura. D'altronde, il vivace dibattito sull'Antropocene (da anni ormai non più solo oggetto speculativo di geologi e climatologi) ha avviato un ripensamento radicale del rapporto uomo-natura e delle modalità di rappresentazione estetica degli spazi naturali[7]. La stessa Poschmann ha dichiarato di vedere la letteratura come uno strumento di percezione del reale; non stupisce quindi che l'elemento visivo svolga un ruolo predominante nella sua poesia, con un'attenzione particolare a tutto ciò che è indistinto o che normalmente sfugge allo sguardo[8]: «Mich interessiert oft gerade das, was sich dem

la poesia dell'Antropocene: *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*, hrsg. v. Anja Bayer – Daniela Seel, Deutsches Museum in Kooperation mit kookbooks, Berlin 2016. Sul concetto di *Naturschreiben* il dibattito critico è in continuo fermento. Per una panoramica del rapporto con il *Nature Writing* di matrice anglosassone si rimanda a *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*, hrsg. v. Gabriele Dürbeck – Christine Kanz, J.B. Metzler Verlag, Heidelberg 2021. Si veda anche l'interessante studio di Jürgen Goldstein, *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*, Matthes & Seitz, Berlin 2019. Si rimanda inoltre al contributo di Ulrike Draesner, *Das Zwitschern der Vögel im (nichtfiktionalen) Wald*, in *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, cit., pp. 335-347, in part. 340 ss. Sul concetto di *Neue Natur-Lyrik* cfr. Evi Zemanek, *Neue Natur-Lyrik*, in *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. v. Dieter Lamping, Metzler, Metzler 2016², pp. 477-478.

4 «Bereits ihre Gedichtbücher *Grund zu Schafen* von 2004 und *Geistersehen* von 2010 waren starke Pionierleistungen auf dem Weg zu einem neuen, postromantischen Naturgedicht, das die Möglichkeiten ästhetischer Wahrnehmung neu auslotet»; Michael Braun, *Laudatio auf Marion Poschmann, anlässlich der Verleihung des Hölty-Lyrikpreises*, <https://www.hannover.de/content/download/835210/file/MarionPoschmann-Laudatio-Ho%CC%88ltypreis.pdf> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

5 Cfr. Claus Telge, *Naturlyrik ohne Natur? Marion Poschmanns Poetik des Ambientes*, in «Germanistische Mitteilungen», 46 (2020), pp. 35-66: 39.

6 Jürgen Goldstein, *Nature Writing. Die Natur in den Erscheinungsräumen der Sprache*, in «Dritte Natur», 1 (2018), pp. 100-113: 112.

7 Cfr. Telge, *Naturlyrik ohne Natur?*, cit., p. 38.

8 «Ich interessiere mich für Wahrnehmungsprozesse, mit deutlichem Schwerpunkt auf dem Visuellen», Yvonne Pauly – Marion Poschmann, *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*, in «Sinn und Form», 1 (2021), pp. 73-85: 78.

oberflächlichen Blick entzieht, dessen Vorhandensein nicht sicher ist, oder das, was überhaupt erst in Erscheinung tritt, wenn man beginnt, sich damit zu beschäftigen: das Vage, das Feine, das Subkutane, das Unsichtbare oder Übersehene, das Sublime»[9]. Quella di Poschmann è una poesia che profana la sublime costruzione retorica del paesaggio romantico, rivolgendosi agli ambienti perturbati («gestörte Habitate»[10]), agli spazi abbandonati e incolti, nei quali, nondimeno, si celano un'energia vitale[11] e una «forza estetica»[12] in grado di creare inediti immaginari e impressioni della natura, contribuendo a istituire una nuova «Schule der Wahrnehmung»[13]. Questo intende anche la studiosa di cultura ecologica Serenella Iovino quando afferma che l'ecologia letteraria «vuole proporre una lettura delle opere letterarie che possa essere il veicolo di una 'educazione a vedere' le tensioni ecologiche del presente»[14]. In questo senso, come scrive Poschmann: «Literatur kann seismographische Funktionen erfüllen, Erschütterungen aufspüren, die sich erst anbahnen, die noch nicht deutlich zutage getreten sind»[15]. In questo contesto è significativo il recente dibattito, introdotto da Christine Kanz, in merito all'opportunità di parlare di «kritisches Naturschreiben», ponendo l'accento sulle problematicità e criticità necessariamente e strettamente connesse all'estetica contemporanea della natura[16]. Come scrive Daniel Falb nella seconda delle sue sei tesi sulla poetica dell'Antropocene: «Anthropozändichtung muss nichtgrün sein. Denn was ist grün? Nicht mal Wiesen und Wälder sind grün. Das Grüne ist heute einfach ein visuelles Ideologem»[17].

Riprendendo una questione intercettata nel discorso di Braun e nella tesi di Falb, questo contributo si propone di esaminare il ruolo

9 Marion Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*, Suhrkamp, Berlin 2019², p. 26.

10 *Ivi*, p. 16.

11 *Ivi*, pp. 11-18.

12 Andreas Erb, *Marion Poschmann und die Kunst der Überschreitung*, in «andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies», 5/6 (2016-2017), pp. 227-234: 233.

13 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., pp. 16 s.

14 Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015, p. 16.

15 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 26.

16 Christine Kanz, *Kritisches Naturschreiben im Horizont des Anthropozäns: Marion Poschmann, Esther Kinsky, Judith Schalansky und Ulrike Draesner*, in *Welche Natur? Und welche Literatur? Traditionen, Wandlungen und Perspektiven des Nature Writing*, hrsg. v. Tanja van Hoorn – Ludwig Fischer, J.B. Metzler, Berlin-Heidelberg 2023, pp. 27-46, soprattutto pp. 42 ss.

17 Daniel Falb, *Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie*, Verlagshaus Berlin, Berlin 2015, p. 25.

della tradizione nella poesia di Marion Poschmann, focalizzando l'attenzione sul controllo delle forme liriche, in particolare sulla ripresa dell'ode. A tal proposito, si metterà in evidenza la funzione di Klopstock, protagonista della rinascita dell'ode in Germania, cercando di mostrare continuità e discontinuità nel dialogo tra poesia contemporanea e canone. La riflessione su schemi, forme e modelli consente inoltre di aprire una finestra su diverse modalità di relazione tra soggetto e ambiente.

2. Forme e modelli della tradizione nella poesia di Poschmann: una panoramica

Una delle modalità per indagare e comprendere il ruolo della tradizione nella poesia di Poschmann è l'analisi di titoli e sottotitoli di alcune sue raccolte di versi e delle sezioni all'interno di esse. È in questi elementi, infatti, che è possibile individuare richiami alla tradizione, ma anche discontinuità e revisioni della materia classica[18]. Il volume *Grund zu Schafen* (2004) rappresenta un caso esemplare. L'aggancio al tema pastorale suggerito dalle pecore, elemento irrinunciabile del paesaggio arcadico, viene mantenuto nei titoli delle cinque sezioni del volume: *Oden nach der Natur*, *Et in Arcadia ego*, *Idyllen*, *Waldinneres*, *Wiese sein*. La citazione di motivi della tradizione s'intreccia con una puntuale rivisitazione del canone letterario e artistico: la riproduzione mimetica del paesaggio nelle *Oden nach der Natur* sembra richiamare il motivo pittorico romantico del *Waldinneres*[19], mentre l'esplicito rimando all'Arcadia della seconda parte si lega idealmente agli idilli del successivo terzo pannello, oltre che alle poesie della sezione *Wiese sein*. A prima vista, si potrebbe pensare che il volume costituisca una raccolta di poesie bucoliche, sennonché è la stessa Poschmann a chiarire che i testi in questione non hanno nulla in comune con l'imitazione o l'esperienza diretta della natura, secondo il principio *ut natura poesis*[20], mentre sono

18 In ordine cronologico: *Verschlossene Kammern. Gedichte* (2002), *Grund zu Schafen. Gedichte* (2004), *Geistersehen. Gedichte* (2010), *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien* (2016), *Nimbus. Gedichte* (2020).

19 Sul motivo del *Waldinneres* cfr. Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., pp. 13-14.

20 «In meinem Lyrikband *Grund zu Schafen* kommen Birken, Tannen, Wiesen, Enten, Schafe vor, Versatzstücke klassischer Naturgedichte. Deshalb werde ich oft gefragt, ob ich mich viel in der Natur aufhalte und meine visuellen Eindrücke in den Texten festhalte. Tatsächlich bin ich gern von Pflanzen und Tieren umgeben, aber während der Arbeit an den fraglichen Gedichten wohnte ich neben einer Baustelle, und mir ist aus dieser Zeit vor allem der Lärm von Preßlufthämmern und der

il prodotto di un esercizio di evocazione dell'assente: «Der Natureindruck in den Texten ist […] weniger der konkreten Anschauung als vielmehr der Beschwörung geschuldet, der Konstruktion und dem Herbeizitieren, dem Versuch, etwas Abwesendes in die Gegenwart zu holen»[21]. Coerentemente con tale processo retorico (spesso ironico) di evocazione e costruzione dello spazio naturale, la ripresa dei motivi tradizionali nei titoli si risolve in una demolizione del classico e della descrizione didascalica[22]. Spiega l'autrice in un'intervista: «Ich setze meine Titel nicht immer als Überschrift im Sinne einer Ankündigung, aus der schon hervorgeht, was dann entfaltet wird, meine Gedichte sind letztlich keine Gegenstandsbeschreibungen»[23]. Così, la sezione *Oden nach der Natur* ospita testi ambientati in un mondo postumo, in cui lo spazio naturale è per lo più un ricordo condiviso[24]. Anche l'Arcadia evocata nella seconda sezione è un luogo smitizzato, privato dei suoi attributi tradizionali. Ispirandosi a un noto saggio di Erwin Panofsky[25], Poschmann legge l'Arcadia come luogo della fine della natura e della transitorietà della vita. Similmente, il titolo *Wiese sein* dell'ultima sezione non vuole esprimere un'identità fusionale tra soggetto e natura, ma rimanda a un verso di un sonetto di Andreas Gryphius che preconizza la vittoria della natura sulla cultura e afferma la vanità dell'esistenza: «Wo jetzund Städte stehn, wird eine Wiese sein»[26].

La ripresa della tradizione è programmatica anche nel sottotitolo della raccolta *Geliehene Landschaften* (2016): *Lehrgedichte und Elegien*. Poschmann attinge dichiaratamente ad alcune tra le forme liriche più canoniche della rappresentazione e della descrizione della natura, rivitalizzando l'elegia[27] e riportando in auge il poema didascalico[28].

Anblick von Stahlträgern in Erinnerung», Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 14.

21 *Ibidem*.

22 Cfr. Dieter Burdorf, *Rückkehr der Lehrdichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartslyrik im Kontext seiner Vorgeschichte*, in *Lyrik und Erkenntnis*, hrsg. v. Ralph Müller – Friederike Reents, «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», 1 (2019), pp. 285-313: 303.

23 Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 77.

24 Si profila in questo titolo anche un'altra linea di tradizione, che è possibile far risalire all'*Elementargedicht* di W.G. Sebald *Nach der Natur* (1988), in cui gli elementi si mostrano all'uomo in tutta la loro forza distruttrice.

25 *«Et in Arcadia Ego»: Poussin and the Elegiac Tradition* (1955).

26 Si tratta del sonetto *Es ist alles eitel* (1637).

27 Va comunque ricordato che, negli ultimi due secoli e mezzo, l'elegia ha avuto grande fortuna presso gli autori di lingua tedesca.

28 Dopo l'Illuminismo, il successo del *Lehrgedicht* fu ampiamente eclissato dall'emergere di nuove forme testuali, tra cui l'ode klopstockiana, il romanzo e la tragedia

Anche in *Nimbus* (2020), ultima raccolta di versi di Poschmann, vi sono chiari rimandi a forme, motivi e figure del canone. L'autrice recupera e attualizza la tradizione poetica inscrivendo nei suoi componimenti citazioni, testuali o interpolate, dediche e nomi. I riferimenti possono essere latenti, come nei versi della poesia *Geistergespräche* «Aber / wartet nur, balde versagt euch auch euer Vorhang / den Trost der Pendelbewegung»[29], in cui si avverte un'eco goethiana (*Über allen Gipfeln*, 1780: «Warte nur, balde / Ruhest du auch»), oppure più espliciti, come nei distici di *Schlittschuhlaufen (mit Klopstock)*, dove non solo nel titolo viene nominato un autore del canone, Klopstock, ma anche il motivo del pattinaggio sul ghiaccio riprende le *Eislaufoden* del poeta[30].

Tra le forme più ricorrenti nella produzione poetica di Poschmann va ricordato anche il sonetto, in versi liberi o in rima, petrarchesco o shakespeariano. Gli schemi metrici rigidi del sonetto si combinano con versi lunghi, che creano spazi di risonanza e possibilità espressive[31], rendendo questa forma lirica particolarmente adatta a componimenti di inflessione prosastica. Un esempio interessante in tal senso è rappresentato dalla sezione di *Nimbus* intitolata *Die Große Nordische Expedition*, costituita da una corona di sonetti (*Sonettenkranz*). Si tratta di un ciclo di quindici sonetti in rima di schema petrarchesco, che Poschmann definisce 'diorami', attingendo a un termine del modellismo e della

borghese. Cfr. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, hrsg. v. Rolf Grimminger, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1980, p. 529. La ripresa di Poschmann della tradizione della poesia didascalico-filosofica non è un caso isolato nel panorama contemporaneo: anche autori come Durs Grünbein e Raoul Schrott si rifanno al *Lehrgedicht* classico, di matrice lucreziana. Lo ha mostrato bene Lorella Bosco nel suo interessante saggio *«De rerum natura»: Fortschreibungsmodi des Lehrgedichts in der deutschsprachigen Naturlyrik der Gegenwart*, in *Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945*, hrsg. v. Michael Braun – Henrieke Stahl – Amelia Valtolina, «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», 4 (2021), pp. 79-110. Nel panorama contemporaneo è frequente la tendenza a esibire il dialogo tra poesia e discorso scientifico, ad esempio tramite note esplicative, glosse, citazioni, fonti. Sul tema si veda anche Burdorf, *Rückkehr der Lehrdichtung?*, cit. Sulla ricezione di Lucrezio in Germania cfr. Theodore Ziolkowski, *Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, in «Weimarer Beiträge», 60 (2014), 3, pp. 325-343.

29 Marion Poschmann, *Nimbus. Gedichte*, Suhrkamp, Berlin 2020, p. 93.

30 Su questo gruppo di poesie (*Der Eislauf*, *Der Kamin*, *Braga* e *Eisode*) e sul significato poetologico della metafora del pattinaggio sul ghiaccio cfr. Claudia Albert, *Dichten und Schlittschuhlaufen: Eine poetologische Betrachtung von Klopstocks* Eislaufoden, in «Lessing Yearbook», 26 (1994), pp. 81-92 e Elisa Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 26 ss.

31 «Mich fasziniert das Sonett als Möglichkeitsraum, als Hallraum auch», Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 101.

fotografia. L'ultimo verso di ciascun sonetto viene ripreso come primo verso del sonetto successivo, mentre l'ultimo verso del quattordicesimo componimento coincide con il primo verso del primo sonetto, creando così una struttura perfettamente concatenata e ciclica. Il quindicesimo sonetto della corona, detto 'sonetto magistrale' (*Meistersonett*), è composto dalla sequenza di tutti i primi versi dei quattordici sonetti precedenti. La struttura estremamente complessa e sofisticata di questi *tableaux* e le ampie stanze del sonetto consentono a Poschmann di raccontare le tappe della spedizione in Kamčatka del botanico e naturalista Johann G. Gmelin, a partire dal tragico incendio del 1736 che distrusse la sua casa, insieme ai libri, agli appunti e ai campioni di piante faticosamente raccolti in Siberia.

3. Interrogare la tradizione: l'esempio di *Nimbus*

Nel contesto del confronto con la tradizione, un caso particolarmente interessante è rappresentato dal libro *Nimbus*. La raccolta si apre con una citazione isolata su una pagina bianca, espunta da due versi dell'ode *Die Frühlingsfeier*[32] (1771) di Klopstock, in cui il poeta osserva il lento e minaccioso avanzare di una nube nera: «Langsam wandelt / die schwarze Wolke»[33]. Dietro l'immagine della nube, che attraversa l'intera raccolta, e segnatamente dietro al termine *nimbus*, si nasconde un folto e sofisticato intreccio di richiami alla tradizione non solo filosofico e letteraria, ma anche scientifica. Negli scritti di poetica *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* Poschmann ricorda il saggio *Essay on the Modification of Clouds* (1803) del chimico inglese Luke Howard, il quale aveva studiato i meccanismi di formazione e conformazione delle nubi e, basandosi sul sistema tassonomico di Linneo, ne aveva proposto per la prima volta una nomenclatura scientifica[34]. Secondo

32 Una prima versione dell'ode era stata pubblicata nel 1759 con il titolo *Das Landleben*.

33 I versi sono probabilmente ricalcati sul modello della scena del temporale tratta dal IV libro dell'*Eneide*: «Interea magno misceri murmure caelum / incipit, insequitur commixta grandine nimbus» («Frattanto il cielo comincia a turbarsi con un grande fragore; seguono rovesci di pioggia misti a grandine»), Virgilio, *Eneide*, trad. it. di Luca Canali, Mondadori, Milano 2014, p. 126, vv. 160-161. È interessante che il verbo *wandeln* possa indicare sia il movimento della nube nel cielo, sia il suo mutare forma (nel senso di una *Verwandlung*), cfr. *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, s.v. *wandeln*, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de/wb/wandeln#1> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

34 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., pp. 75 ss. e 124 ss. Ricorda sempre Poschmann: «Das besondere Verdienst von Howard bestand darin, daß es

la sua classificazione, il termine *nimbus* indica in generale un tipo di nube che porta precipitazioni[35], come quella evocata da Klopstock nella sua ode sulla festa di primavera[36]. Anche Goethe rientra a pieno titolo nella costellazione scientifico-intellettuale inscritta nel volume di Poschmann. È noto, infatti, che il poeta intrattenne una corrispondenza epistolare con Howard e che celebrò più volte il suo trattato sulle nubi, in particolare nel saggio *Wolkengestalt nach Howard* (1820) e nella poesia *Howards Ehrengedächtnis* (1822)[37], composta da quattro strofe intitolate con i termini del glossario nefologico di Howard: *Stratus*, *Cumulus*, *Zirrus*, *Nimbus*. Nei suoi versi Goethe coniuga l'esatta osservazione scientifica con una riflessione sul significato simbolico dei fenomeni meteorologici: la continua metamorfosi delle nubi, il movimento dialettico tra spirito e materia, l'attività e la passività del soggetto che illustra i fenomeni atmosferici attraverso la parola, ma che al contempo li subisce senza poterli controllare. Il confronto con la meteorologia rappresenta per Goethe un modo di vedere i fenomeni della natura come istanze mediatrici tra soggetto e mondo[38]. La

ihm gelang, sich vom illustrativen Erscheinungsbild der Wolken zu lösen und das Augenmerk auch auf die Bedingungen ihrer Entstehung zu richten», Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 74.

35 Per precisare le caratteristiche dei nembi, Howard cita l'*Eneide*: «Qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus / it mare per medium (miseris heu praescia longe / horrescunt corda agricolis: dabit ille ruinas / arboribus stragemque satis, ruet omnia late)» («Come un nembo, scoppiata la bufera, si dirige a terra, attraverso il mare; ahi, rabbrividiscono di lontano i presaghi cuori dei miseri contadini; quello darà rovina agli alberi, e strage ai seminati; tutto sarà devastato»), Virgilio, *Eneide*, cit., p. 480, vv. 451-454. Cfr. Luke Howard, *Essay on the Modification of Clouds*, John Churchill & Sons, London 1832[3], p. 12.

36 La bibliografia critica sul tema è assai vasta. Per una panoramica generale degli scritti meteorologici di Goethe e del suo interesse per la nefologia cfr. Gisela Nickel, *Neues von «Camarupa». Zu Goethes frühen meteorologischen Arbeiten*, in «Goethe-Jahrbuch», hrsg. v. Jochen Golz – Bernd Leistner – Edith Zehm, Metzler, Stuttgart 2001, pp. 118-125. Si veda anche il precedente studio di Mark Sommerhalder, *«Pulsschlag der Erde!» Die Meteorologie in Goethes Naturwissenschaft und Dichtung*, Peter Lang, Bern 1993. Per una rassegna bibliografica aggiornata su Goethe e la meteorologia cfr. *Goethe-Handbuch. Supplemente*, hrsg. v. Manfred Wenzel, Bd. 2: *Naturwissenschaften*, Metzler, Stuttgart 2016, pp. 223 ss.

37 Johann Wolfgang Goethe, *Wolkengestalt nach Howard*, in Id., *Schriften zur Allgemeinen Naturlehre. Geologie und Mineralogie*, Bd. 25, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1989, pp. 214-234. Si veda anche il saggio del 1825 *Versuch einer Witterungslehre*, *ivi*, pp. 274-300.

38 Urs Büttner – Michael Gamper, *Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie. Eine kritische Verhältnisbestimmung*, in *Verfahren literarischer Wetterdarstellung. Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie*, hrsg. v. Urs Büttner – Michael Gamper, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 1-20: 8.

legge goethiana della polarità diastolica e sistolica del mondo viene accolta nel dettato poetico di Poschmann, che scegliendo il titolo *Nimbus* riflette programmaticamente sul rapporto tra una natura prossima, empiricamente osservabile e descrivibile, e la distante aura simbolica di mistero e terrore tradizionalmente associata alle nubi. Come spiega l'autrice: «Bekanntlich verbirgt sich der biblische Gott von Zeit zu Zeit in einer Wolke; folglich betrachtete man die Wolken als eine Erscheinungsform Gottes und ging alles Wolkige mit größter Ehrfurcht an. Auch in der Dichtung stand die Wolke symbolisch für das Numinose»[39]. Dietro il tecnicismo *nimbus* non si cela dunque solo un fenomeno meteorologico, ma anche un tema di natura più profondamente religiosa e contemplativa – la parola designa infatti in latino anche l'aura risplendente che cinge il capo di dèi ed eroi. La potenza numinosa e sublime della nube nera di Klopstock verrà in seguito celebrata da Goethe nella scena del *Werther* in cui la vista del temporale risveglia spontaneamente, in Lotte e nel protagonista, il ricordo dei versi della *Frühlingsfeier*[40]. Il titolo della raccolta di Poschmann può quindi essere letto come cifra di un mondo vicino e misurabile, ma allo stesso tempo anche remoto e sfuggente. Questo doppio livello di percezione della realtà viene esplicitato in particolare in un distico della poesia *Nymphaion*: «weit hinten erscheint eine Ferne, / so nah sie auch sein mag»[41], dove l'autrice riprende testualmente la definizione di 'aura' secondo Walter Benjamin, quale «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»[42].

Nell'interrogare la tradizione, Poschmann la rinnova e la estende nel presente, riplasmando la materia classica per affrontare questioni attuali e di immediata riferibilità. Come caso esemplare di tale procedimento poetico-cognitivo valga la poesia che inaugura *Nimbus*, intitolata *Und hegte Schnee in meinen warmen Händen*. Una citazione in esergo, tratta dall'*Antigone* di Sofocle nella canonica traduzione di Hölderlin, anticipa il componimento: «Vielgestaltig ist das Ungeheure,

39 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 124.

40 Nella *Frühlingsfeier* è lo stesso Klopstock a scorgere nei fenomeni naturali associati al nembo (il tuono, la pioggia) la presenza della divinità nelle vesti di Geova, invocato numerose volte. Curtius ricorda che, originariamente, il *topos* dell'invocazione alla natura includeva un significato religioso. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, trad. it. di Anna Luzzatto – Mercurio Candela – Corrado Bologna, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1992, pp. 107 ss.

41 Poschmann, *Nimbus*, cit., p. 105.

42 Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963, pp. 45-64: 57.

und nichts ist ungeheurer als der Mensch»[43]. Molto inchiostro è stato versato sull'aggettivo *ungeheuer* come resa del greco δεινός, che può valere come 'mirabile', 'venerando', 'singolare', 'prodigioso', ma anche 'mostruoso', 'spaventevole', 'terribile', 'violento'. Nel coro sofocleo, gli anziani di Tebe cantano i prodigi compiuti dall'ingegno umano: l'aratro per lavorare la terra, le navi e le vele per governare il mare burrascoso, gli strumenti di caccia per domare le belve. Nella lettura ecocritica di Poschmann, come già nell'interpretazione di Hölderlin, le mirabili imprese dell'uomo rivelano il loro lato inquietante e gli effetti nefasti. Di conseguenza, nel componimento non viene più cantata la superiorità dell'uomo sulla natura, mentre l'io poetico s'interroga sulle proprie responsabilità di fronte al cambiamento climatico, affrontando in particolare la questione dello scioglimento delle calotte polari.

4. La funzione di Klopstock nella poesia di Poschmann

Tra le forme liriche della tradizione frequentate da Poschmann un posto di rilievo è occupato dall'ode, che in passato ha avuto grande successo nella letteratura di lingua tedesca, soprattutto grazie alla mediazione di Klopstock. Nell'opera di Poschmann il poeta non trova posto solo in citazioni in epigrafe, dediche e riprese di motivi e temi tipici della lirica klopstockiana, ma la sua presenza si manifesta anche nelle forme dei componimenti. In tal senso, Klopstock non viene visto dall'autrice solo come *Naturdichter*, ma anche e soprattutto come *Odendichter*, teorico di poetica, «imitatore e inventore»[44] di modelli lirici. Fu soprattutto grazie a lui, infatti, che in Germania iniziò a svilupparsi dalla seconda metà del Settecento una vera e propria teoria dell'ode, con una conseguente distinzione tra i concetti, prima utilizzati in modo ambiguo, di 'ode', 'canto' (*Lied*, traduzione letterale del greco ᾠδή) e 'inno'. L'elaborazione di teorie specifiche contribuì a ridefinire l'ode come forma lirica elevata, adatta a esprimere sentimenti e a celebrare la potenza sublime della natura[45]. Klopstock fu il primo a riappropriarsi degli schemi metrici

43 Poschmann, *Nimbus*, cit., p. 9.

44 *Der Nachahmer, und der Erfinder* è il titolo di una poesia poetologica di Klopstock risalente al 1796. Sulle teorie metriche di Klopstock cfr. Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800*, cit., pp. 26-52 e Hannah Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience. Klopstock, Nietzsche, Grünbein*, Oxford University Press, Oxford 2022, pp. 56-95.

45 Sulla teoria dell'ode nel XVIII secolo si veda Hans-Henrik Krummacher, *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 77-123. Per una panoramica più generale si rimanda alla voce *Ode, Odenstrophe* del *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Harald

della tradizione rinnovandoli profondamente: alle sillabe lunghe e brevi della metrica classica sostituì sillabe toniche e atone per adattare la forma dell'ode antica alla prosodia del tedesco. Come si legge nel suo trattato sull'esametro tedesco del 1767: «Die Länge entsteht durch Anhalten, und durch Anstrengung der Stimme, die hierbei nothwendig muß erhoben werden. Wenn wir sagen, daß die Länge den Ton habe, so meinen wir die Erhebung der Stimme. Das Anhalten erfordert eine gewisse Zeit, aber daß die Stimme während dieser Zeit angestrengt oder erhoben wird, ist das Wesentlichste bei der Sache»[46]. Anche Herder, altro celebre importatore di forme metriche[47], riconobbe a Klopstock il merito di aver saputo introdurre i metri antichi nella poesia tedesca, creando una nuova grammatica poetica che avvicinava la lingua degli antichi greci e romani alla sensibilità contemporanea e conferiva alla poesia tedesca una ricchezza e una musicalità prima impensabili[48].

Il successo dell'ode in Germania al tempo di Klopstock era anche strettamente legato alla ricezione produttiva del principale modello dell'ode classica, Orazio, tanto che alcuni studiosi a ragione descrivono il XVIII secolo come una nuova *aetas Horatiana*. Come le poesie di Klopstock per Poschmann, le odi di Orazio erano parte di un canone condiviso e venivano imitate, tradotte e declamate dagli autori del tempo[49]. Tuttavia, l'operazione di Klopstock non si limitò a una pura *imitatio* del modello oraziano in voga, come ha sottolineato la stessa Poschmann nel discorso di ringraziamento per il conferimento del

Fricke, Bd. 2, De Gruyter, Berlin-New York 2007³, pp. 735 ss.

46 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, in Id., *Klopstocks Sämtliche Werke*, Bd. 10: *Vermischte Schriften*, G.J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1855, p. 80.

47 Si pensi al pentametro trocaico (anche detto 'trocheo serbo'), che si diffuse in Germania soprattutto grazie alle traduzioni di Herder delle poesie popolari serbe, e trovò poi ampio utilizzo nelle ballate di Goethe, Bürger e von Platen. Ma si pensi anche al *ghazal*, di origine persiana, e alla tetrapodia trocaica, proveniente dalle romanze spagnole, che ebbe una straordinaria ricezione nella poesia tedesca, ad esempio nell'opera di Brentano, Eichendorff, Uhland e Heine. Cfr. Michail Gasparov, *Storia del verso europeo*, trad. it. di Stefano Garzonio, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 227 ss.

48 «Damit hat er nicht nur Griechen und Römer uns näher gebracht […], sondern, was ungleich mehr sagt, er hat uns in diesen Gedanken- und Empfindungsweisen der Alten für unsre eigensten und reinsten Empfindungen gleichsam eine neue Sprache geschaffen und damit dem innigsten Gemüth eine Bildung, der Seele eine Selbsterkenntniß, dem Herzen einen Ausdruck, der Sprache eine Zartheit, Fülle und Wohlklang verliehen, von der man vor ihm nicht träumte», Johann Gottfried Herder, *Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst*, in Id., *Herders Werke*, Bd. 3: *Terpsichore*, Gustav Hempel, Berlin 1867, p. 183.

49 Jakob Gehlen, *Horaz*, in *Klopstock-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Michael Auer, Metzler, Stuttgart 2023, pp. 235-241: 235.

Klopstock-Preis nel 2018, richiamando l'attenzione sul ruolo pionieristico avuto da Klopstock nella poesia tedesca e osservando come, nonostante la complessità e la rigidità formale imposta dalle forme dell'ode classica (alcaica, asclepiadea, saffica), soprattutto dalle cesure interne ai versi, il poeta abbia saputo inscrivere in questi moduli compassati la voce ispirata del sentimento, delle passioni e della fantasia[50]: «Frappierend ist nun, daß es Klopstock gelingt, ausgerechnet mit dieser Form eine Sprache der Leidenschaft zu begründen, die es so in Deutschland vorher nicht gegeben hat»[51]. Poschmann sottolinea inoltre che l'ode, «die pathetischste aller Versformen», richiede un contenuto sublime per sviluppare appieno il suo potenziale espressivo, ed evidenzia come Klopstock abbia rivisitato i motivi del sublime spostando l'attenzione dalla sfera religiosa a quella del sentimento: «Diesen erhabenen Inhalt erfindet Klopstock neu. Aus dem damals gängigen Herrscherlob wird bei ihm die Hinwendung zur Geliebten, aus der Unendlichkeit Gottes wird die Größe des Gefühls, die Tiefe der Empfindung, die Macht der Liebe»[52]. Nel suo discorso, Poschmann si sofferma anche sulle posizioni politiche di Klopstock, cercando di individuare possibili corrispondenze con le teorie poetologiche: «Auf der politischen Ebene sympathisierte Klopstock mit der Französischen Revolution. Erst als der Ruf nach Freiheit in die Gewaltherrschaft der Jakobiner umschlug, wandte er sich davon ab. Auf der poetischen Ebene entwickelte er aus der gründlichen Auseinandersetzung mit den diffizilen Mechanismen der Ode den freien Vers»[53]. Dalla sperimentazione con l'esametro nel *Messias* (1748) e con le strutture dell'ode classica, a partire dal 1754 Klopstock

50 Insieme al tema religioso, un'importante fonte ispiratrice della poesia di Klopstock, seguace delle idee di Bodmer e Milton, è il concetto del meraviglioso (*das Wunderbare*). Cfr. Aloisio Rendi, *Klopstock. Problemi del Settecento tedesco*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965, pp. 119 ss. È plausibile ritenere che la circolazione nel dibattito letterario di categorie estetiche come quella del sublime, che Klopstock riprende dal trattato di Pseudo-Longino *Peri hypsous*, o del meraviglioso, di derivazione bodmeriana, abbia conferito all'ode la dignità della poesia eroica, trattando di argomenti sublimi con uno stile elevato e un forte impeto espressivo in grado di cogliere l'aspetto dinamico-sublime della natura. Cfr. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, cit., p. 566. Si veda anche Nicola Gess, *«Mit Vernunft bewundern». Staunen als ästhetische Praktik bei J.J. Bodmer*, in *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. v. Frauke Berndt – Johannes Hees-Pelikan – Carolin Rocks, Wallstein, Göttingen 2022, pp. 134-155: 151.

51 Marion Poschmann, *Dankesrede zur Verleihung des Klopstockpreises am 3.9.2018*, <https://kultur.sachsen-anhalt.de/fileadmin/Bibliothek/Landesjournal/Kultur/Bilder/Bilder_News/2018/Klopstockpreis/Bilder_Festakt_Klopstockpreis_2018/Dankesrede_Marion_Poschmann.pdf> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

iniziò gradualmente a lavorare con i ritmi liberi[54], rinunciando alla rima, favorendo l'enjambement e concedendo al verso maggiore elasticità e movimento (*Bewegung* è una parola chiave delle teorie metriche klopstockiane)[55], ma soprattutto affrancando la poesia tedesca dalla severa alternanza di giambi e trochei, di sillabe accentate e non accentate, prescritta da Opitz più di un secolo prima[56].

Il rapporto tra forma e movimento riveste dunque un'importanza cruciale anche nella poesia contemporanea. Jan Wagner, nel suo scritto *Vom Pudding. Formen junger Lyrik*, osserva: «Mit dem Verlust der ererbten Fesseln geht erstaunlicherweise ein Verlust an Bewegungsmöglichkeiten einher. Oder andersherum: Das Wissen um die Eigenarten dieser alten Formen erweitert den gestalterischen Freiraum, wenn man sie nicht als Alternative zur freien Form, zum freien Rhythmus oder zum *vers libre* auffaßt, sondern als Ergänzung versteht»[57]. È plausibile ritenere che, anche per Poschmann, la ricerca della forma e il lavoro con i modelli non mirino a ingabbiare la voce poetica in uno schema rigido, ma al contrario ad ampliare il concetto stesso di forma e a sperimentare nuove modalità espressive[58]. D'altronde, la stessa Poschmann spiega che la scelta di una forma complessa come quella dell'ode per i suoi *Naturgedichte* è motivata da una percezione ambivalente della natura, vicina all'idea di ordine, forma, ma anche di caos: «[es handelt sich] um eine Form, die seltsamerweise der Ordnung und dem Chaos gleichermaßen nahe ist, und weil ich 'Natur' auch so erlebe, also als von diesen beiden Polen Ordnung und Chaos in besonderem Maße geprägt, habe ich ausprobiert, Naturgedichte in Odenform zu schreiben»[59]. L'idea di un modulo lirico capace di unire ordine e caos

54 Su Klopstock e la Rivoluzione francese cfr. Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 33 ss. I ritmi liberi (*freie Rhythmen*), introdotti da Klopstock ma poi utilizzati anche da Goethe, Hölderlin e Novalis, ad esempio nelle *Hymnen an die Nacht*, sono versi non rimati e non legati a schemi strofici, ma che mantengono alcune caratteristiche ritmiche dei metri classici, ai quali si riferiscono. Si differenziano dai versi liberi (*freie Verse*) per i loro legami con i metri classici e per lo stile elevato. Cfr. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, s.v. *Freie Rhythmen*, De Gruyter, Berlin-New York, pp. 629 ss.

55 Sulla *Wortbewegung* si rimanda alle interessanti pagine di Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience*, cit., pp. 67 ss.

56 Cfr. Rendi, *Klopstock*, cit., pp. 141 ss. Cfr. anche Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience*, cit., pp. 23 ss.

57 Jan Wagner, *Die Sandale des Propheten*, Berlin Verlag, Berlin 2011, p. 74.

58 «Was mancherorts als 'Rückkehr zur Form' bei einigen Vertretern der jungen Lyrik bezeichnet wurde, wäre damit keine Rückkehr zur Tradition, sondern eine selbstverständliche Erweiterung des freien Formbegriffs», *ivi*, p. 75.

59 Cit. *ivi*, p. 81.

richiama le parole di Wagner sulla rigidità di certe forme, in grado di guidare chi scrive verso spazi inesplorati dell'espressione poetica. Al contempo, l'ordine formale della natura e della poesia nascondono strutture e ambienti complessi.

5. Frattali poetici

Farnfraktal
– wie Flügel gegen sinkendes Abendlicht.
Und wir, wir wichen schüchtern den Schritt zurück
ins Dunkle, wo die Farnspiralen
ausharrten, dicht in sich eingewunden,

genügsam, lautlos. War ich denn jemals so –
so eingerollt in mich, völlig eingehegt
in Wald, der an mich grenzte, Wald, der
Gegenfarn bildete, größer, stiller[60].

L'ode di Poschmann qui presentata, intitolata *Farnfraktal*, è contenuta nella sezione *Bäume der Erkenntnis* del volume *Nimbus*. Il titolo del componimento rimanda a un fatto scientifico: le foglie della pianta della felce sono la manifestazione di un frattale, ossia un modello complesso e ricorsivo, replicabile mediante formule matematiche. La felce è solo uno dei numerosi esempi di frattali biomorfi esistenti in natura e, come tutti i frattali, presenta una struttura autosimilare, in cui cioè ogni parte dell'oggetto ha la stessa forma del tutto. Come nel triangolo di Sierpiński o nel fiocco di neve, anche nella felce è possibile ritrovare le stesse strutture a scale diverse, sia che si ingrandisca sia che si riduca l'obiettivo dell'osservazione. Se da un lato il titolo *Farnfraktal* sembra alludere alla regolarità della forma, dall'altro vi è un implicito rimando alla complessità interna delle morfologie naturali e testuali. Dal punto di vista strutturale, la poesia si compone di due quartine che seguono lo schema metrico della strofe alcaica classica[61]:

∪ — ∪ — ∪ / — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ / — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

60 Poschmann, *Nimbus*, cit., p. 53.

61 In questo componimento, tuttavia, non viene rispettata la posizione delle cesure. Esempi celebri di odi alcaiche sono *An meine Freunde* e *An Fanny* di Klopstock, ma anche diversi componimenti di Hölderlin (*Die Heimat*, *Der Neckar*).

I primi due versi sono endecasillabi giambici (∪ —) con cesura nel terzo piede e un anapesto (∪ ∪ —) al posto del quarto piede giambico. Il terzo verso è un dimetro giambico ipercatalettico, mentre l'ultimo verso della quartina è composto da una sequenza di due dattili (— ∪ ∪) e due trochei (— ∪). Anche il numero di sillabe rispecchia la struttura della quartina alcaica tradizionale: due endecasillabi, un novenario e un decasillabo.

Il componimento di Poschmann si apre su una sospensione, data dal *Gedankenstrich*, con una funzione ambigua: potrebbe infatti rappresentare una cesura che divide il soggetto del titolo, le foglie di felce, dal primo verso, ma anche rimandare a un rapporto di continuità tra titolo e testo. A proposito dell'elemento del titolo Poschmann osserva: «Man könnte ihn [den Titel] manchmal auch als erste Zeile lesen, oder als Kontrapunkt oder losen Zusatz»[62]. Anche il fatto che il titolo sia della stessa grandezza del testo del componimento, dal quale si differenzia solo per il grassetto, marca una coerenza discorsiva e semantica tra il titolo e il contenuto del testo: «Überschrift und Gedichttext sind in der gleichen Schriftgröße und mit gleichem Zeilenabstand gesetzt, nur die Titelzeile ist fett gedruckt, sie hebt sich einerseits also ab, andererseits nicht»[63]. Nel primo verso i frattali delle foglie di felce, paragonati ad ali, si mostrano al soggetto che le osserva e le descrive nella luce calante della sera. Nel secondo verso Poschmann introduce il soggetto: un *wir* indistinto e plurale che timidamente si ritira nell'oscurità, verso le *Farnspiralen*, cioè i germogli della felce alla base della pianta, avvolti ancora su sé stessi prima di svilupparsi in fronde geometriche. Sul piano lessicale colpiscono soprattutto le frequenti geminazioni in entrambe le strofe: «Und wir, wir wichen», «War ich denn jemals so – / so eingerollt in mich», «in Wald, der an mich grenzte, Wald, der». Una geminazione si ritrova anche nella coppia *Farn* e *Gegenfarn*. La struttura morfologica delle due parole rimanda a due entità speculari (*Farn*) e opposte al tempo stesso (*Gegenfarn*): da un lato la felce, correlativo oggettivo del soggetto poetico, dall'altro la controfelce (cioè il bosco). Le strutture metriche speculari delle due quartine e i raddoppiamenti dei sostantivi hanno una ricaduta sul piano semantico, richiamando le simmetrie della pianta di felce e la sua morfologia autosimilare e riproducendo così una sorta di frattale poetico. Il lavoro con forme e modelli non emerge solo dalle simmetrie interne dell'ode alcaica, ma anche dalle scelte lessicali e dal confronto dell'io poetico con un'entità naturale geometrica. Si

62 Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 77.
63 *Ibidem*.

veda a questo proposito la chiara similitudine tra pianta e soggetto: «genügsam, lautlos. War ich denn jemals so –».

6. Tassonomie poetiche

IV: Taxonomie
weiße Dinge im Dunst: Dinge verdunsteten.
Leere, bildergefüllt. Dinge versprachen uns,
immer bei uns zu bleiben,
Dinge flüsterten mir davon,

daß sie da waren, stets. Dinge entfernten sich.
schnell vergangener Rand um einen Gegenstand,
der schon aufgelöst war in
Schleier, Einbildung, Flüchtigkeit

ihr Bewegungsimpuls, der sie verschwinden macht.
ihr Geschwindigkeitsrausch, der uns zum Schwindeln bringt:
tierhaft jagende Schwaden
rissen Lücken, enthüllten kurz

einen Block aus dunkleren Dünsten,
der ganz hinten ungerührt Strahlen sprühte:
einen hastig tropfenden Brausekopf;
ähnlich den unsern.

eine schweigende Kraft hielt uns im Nebel fest.
unbetretener Raum rückte noch einmal vor:
was fanatisches Anschaun
nicht durchdrang, stand als Wall um uns[64].

Accanto al caso del frattale, dove la forma poetica riproduce, imitandola, una forma naturale geometrica, in molti luoghi della sua opera Poschmann si è confrontata con manifestazioni naturali sfuggenti e fluide, come la nebbia, l'acqua, il vapore. In un saggio contenuto in *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* l'autrice menziona l'esempio di Luke Howard e della classificazione delle nubi, costituite da materia liquida (acqua sotto forma di vapore) in continua metamorfosi e movimento, evidenziando come lo scienziato abbia raccolto la sfida di catturare l'essenza di ciò che è per sua natura sfuggente e in perenne divenire: «[…] er [Howard] begriff, daß es sich bei den Wolken um ein fluides

64 Marion Poschmann, *Geistersehen. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010, p. 32.

System handelt, das nicht aus festen Körpern, sondern aus Übergängen besteht. Also Übergänge klassifizieren?»[65]. Il cambiamento di forma delle nuvole è reso evidente anche da alcuni nomi ibridi che Howard attribuisce a determinate conformazioni, come il *cumulonimbus*, da cui la conclusione di Poschmann: «Ein Wolkenname ist temporär. Ein paar Stunden später kann die gleiche Wolke ganz anders heißen»[66]. Ciò che qui interessa è che l'autrice attribuisce a Howard un merito non solo scientifico, ma anche poetico: «[…] sein Verdienst um die Dichtung […] besteht darin, daß er den ungreifbarsten Bestandteilen eines Gedichts, das Atmosphärische, mit einer bis dahin nicht gekannten Präzision verfügbar gemacht hat»[67]. Se da un lato Poschmann vede il poeta come il tassonomo dell'indistinto, dall'altro giunge alla conclusione che la realtà diventa tanto più imprecisa quanto più la si scruta, nel tentativo di definirla: «Der Dichter ist der Taxonom des Unbestimmten. […] Je genauer man hinsieht, desto unschärfer und vieldeutiger werden die Dinge»[68].

Nella raccolta *Geistersehen* un gruppo di poesie intitolato *Dampf* si confronta con l'esperienza percettiva della dissoluzione delle forme ricorrendo a schemi formali netti e definiti. Il ciclo consta di cinque componimenti, costituiti da cinque quartine ciascuno, di cui le prime tre e la quinta sono strofe asclepiadee:

— ∪ — ∪ ∪ — / — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — / — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —

La quarta strofe, saffica di forma klopstockiana, è evidenziata nei cinque componimenti del ciclo da un leggero rientro sulla pagina[69]:

— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪

65 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 125.

66 *Ibidem*.

67 *Ivi*, p. 126.

68 *Ivi*, p. 132.

69 Mentre nella strofe saffica classica il dattilo occupa una posizione fissa nei primi tre versi (— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪), in quella di forma klopstockiana il dattilo è mobile e occupa rispettivamente, nei p rimi tre versi della quartina, la prima, la seconda e la terza posizione (cosiddetto *Wander-Daktylus*). Cfr. Ursula Isselstein, *Breviario di metrica tedesca*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di Anna Chiarloni – Ursula Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 423-472: 469.

Nelle cinque odi Poschmann rintraccia il ricordo di una giornata in uno stabilimento di bagni salini. Come anticipa il titolo del ciclo, *Dampf*, il filo tematico che ordina e unisce i componimenti è la presenza diffusa del vapore, che lentamente trasforma l'ambiente intorno all'io poetico. Nella prima poesia una nuvola di vapore esce dalla bocca del soggetto e lo precede nel suo percorso a piedi verso l'edificio dei bagni salini: «dort folgten wir / einem Haus vor dem Mund, sichtbarer Atemluft, / der Privatwolke»[70]. Nel secondo componimento, ambientato in una delle sale per le inalazioni, il vapore inizia a salire dalle grate sul pavimento: «ich / stand wie bodenlos da, / Dampf stieg aus Gittern auf. / bis zum Knie in Bewölkung»[71]. Man mano che il vapore avvolge ogni cosa, i confini tra le cose sfumano, oggetti e corpi sembrano svanire in una nebbia fitta e allontanarsi dal mondo esterno, come se fossero situati in una dimensione altra non solo spaziale, ma anche temporale: «nebelbeinig, hatten wir Schuhe, Straßen / hinter uns gelassen, verloren weiter / Körperteile, ließen Konturen fahren, / die wir sonst waren –»[72]. Anche i corpi bianchi delle persone sembrano subire una specie di metamorfosi, confondendosi con le pareti della stanza in un gioco di mimetizzazione: «Händen, die bleicher / wurden, Wand wurden, Mimikry»[73]. Nel terzo componimento, i temi della condizione fisica dell'io lirico, che rivive i ricordi d'infanzia, e del vapore vengono affrontati in un breve dialogo tra madre e figlia che ricalca parole e motivi della ballata dell'*Erlkönig* di Goethe: «'Mutter, siehst du nicht dort…' – 'Bleibe nur ruhig, mein Kind. / das sind Nebel und Dunst. ' – 'Mutter, der Nebelstreif / faßt mich an!' – 'Bleibe ruhig, / Tochter, ich bin es, die dich hält'»[74]. Nonostante gli sforzi dell'io poetico di muoversi attraverso il mare di nebbia (chiara è la ripresa della tradizione pittorica romantica) e di scorgere quantomeno i confini delle cose, il vapore rende tutto indistinguibile: «es ist / nichts zu erkennen. // Innenkondensation, hoher Bedeckungsgrad. / ich blieb wegretuschiert. was uns die Sicht verbarg, / war das Sichtbare; und wir / kontemplierten das Ding aus Dunst»[75]. L'incapacità di vedere nell'attonita contemplazione del vapore ribalta anche il significato del titolo del volume di poesie, *Geistersehen*, che se da un lato richiama il frammento in prosa di Friedrich Schiller *Der Geisterseher* (1787), dall'altro si collega al *topos* del poeta veggente. La

70 Poschmann, *Geistersehen*, cit., p. 32.
71 *Ivi*, p. 33.
72 *Ibidem*.
73 *Ibidem*.
74 *Ivi*, p. 34.
75 *Ibidem*.

dissoluzione della realtà è totale nel quarto componimento del ciclo, *Taxonomie*, citato in alto. Il processo di trasformazione della materia e delle forme, che Poschmann narra con puntuale rispetto e sorveglianza del modulo metrico, si ripropone anche sul piano linguistico. Nelle prime due quartine è impossibile non notare la ripetizione sistematica della parola *Dinge*, come pure l'ossessiva allitterazione della 'd', che unisce le cose (*Dinge*) al vapore (*Dampf*) e alle esalazioni (*Dunst*, *verdunsten*). Le quartine sono costruite attorno alla polarità tra due campi semantici: quello della presenza fisica della materia e quello dell'impossibilità di percepire distintamente la realtà. Rientrano nel primo campo parole come *Dinge*, *Rand*, *Gegenstand*, ma anche aggettivi, verbi, espressioni e avverbi quali *bildergefüllt*, *versprachen uns*, *bei uns zu bleiben*, *daß sie da waren*, *stets*, che rimandano a una presenza (nel tempo e nello spazio); diversamente, parole, aggettivi e verbi come *Leere*, *entfernten sich*, *vergangener*, *aufgelöst*, *Schleier*, *Einbildung*, *Flüchtigkeit* rimandano alla dissoluzione delle forme e degli oggetti. La coltre di vapore e nebbia, modificando la percezione visiva, rende la realtà inconoscibile, come suggeriscono i termini *Schleier* e *Einbildung*, di chiara matrice filosofica[76].

In riferimento alla tassonomia, parola che dà il titolo al quarto componimento del ciclo lirico, Poschmann ha affermato che chi scrive poesie ha il compito paradossale, apparentemente aporetico, di definire l'indefinibile (percezioni, pensieri, sensazioni) per mezzo di uno strumento indistinto e vago, le parole, i cui significati sono instabili e soggetti a continue trasformazioni e ridefinizioni: «Es handelt sich dabei um das Paradox, daß eine poetische Taxonomie klassifiziert, was sich nicht klassifizieren läßt. Worte ähneln insofern den Wolken, als ihre Bedeutung schwanken kann, sich verwandeln, sich auflösen. Auch die Gegenstände der Dichtung sind wolkenhaft, es sind immaterielle Größen wie Wahrnehmungseffekte, Gedanken und Gefühle, so daß der Dichter letztlich vor der Aufgabe steht, Wolken mit den Mitteln der Wolken zu bestimmen»[77].

Gli esempi analizzati rivelano come Poschmann, attenta lettrice di Klopstock, impieghi le forme classiche (non solo l'ode) sia per la rappresentazione del paesaggio e degli ambienti (non solo naturali), sia per indagare aspetti e problemi del quotidiano e della contemporaneità (si pensi agli habitat da lei definiti come 'perturbati'), in-

76 Non è possibile soffermarsi in questa sede sulla ricezione di Kant nella poesia di Poschmann, ma si tratta di un aspetto meritevole di ulteriori studi, specialmente rispetto alla risemantizzazione della categoria del sublime.

77 Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 74.

scrivendo nel testo diverse linee di continuità con la tradizione lirica tedesca, ma lasciando emergere anche le discontinuità e gli elementi di complessità del reale. In ogni caso, è significativo che l'impiego di metri della tradizione e il ricorso alla materia classica in forme diverse (immagini, motivi, citazioni aperte o nascoste, richiami intertestuali) interagiscano sempre con il livello semantico del testo, seguendo un procedimento che già Klopstock individuava come tipico della metrica tedesca, distinguendola da quella greca[78]. Sia che le clausole metriche abbiano una funzione attualizzante, tesa a sensibilizzare su questioni specifiche e a generare consapevolezza nel lettore, una funzione mimetica, volta a replicare le forme geometriche della natura, o una funzione tassonomica, per cercare di afferrare e rendere visibili fenomeni indistinti e mutevoli, nell'ampia e diversificata produzione lirica di Poschmann l'omaggio alla tradizione e la ripresa dei modelli classici si sostanzia in una continua tensione tra la forma linguistica e l'oggetto reale dell'indagine poetica.

78 Cfr. Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience*, cit., pp. 73 ss.

Rassegne

A Review of Germanic Medieval Texts

Renato Gendre
(former Università di Torino)

The paper presents an analysis, with interventions and bibliographical references, of the first four volumes of the series *«Testi del Medioevo germanico»*, edited by our esteemed colleague Alessandro Zironi, published by the renowned Meltemi publishing house in Milan. The titles are as follows: Alessandro Zironi, *Il Carme di Ildebrando*, 2019; Maria Grazia Cammarota – Gabriele Cocco, *Le elegie anglosassoni*, 2020; Davide Bertagnolli, *I Nibelunghi*, 2020; Marco Battaglia, *Snorri Sturluson. Edda*, 2021. A brief presentation has also been devoted to the fifth volume – Fulvio Ferrari, *Le saghe nordiche*, 2022 – which we received after the work was completed.

Il contributo propone un esame, con interventi e riscontri bibliografici, dei primi quattro volumi della collana «Testi del Medioevo germanico», diretta dal valente collega Alessandro Zironi, per la benemerita casa editrice Meltemi di Milano. Questi i titoli: Alessandro Zironi, *Il Carme di Ildebrando*, 2019; Maria Grazia Cammarota – Gabriele Cocco, *Le elegie anglosassoni*, 2020; Davide Bertagnolli, *I Nibelunghi*, 2020; Marco Battaglia, *Snorri Sturluson. Edda*, 2021. Al quinto – Fulvio Ferrari, *Le saghe nordiche*, 2022 – giuntoci a lavoro concluso è stata comunque riservata una breve presentazione.

KEYWORDS: *Ildebrando*, *elegie anglosassoni*, *Nibelunghi*, *Edda*, *saghe nordiche*

Renato Gendre, *Testi del Medioevo germanico*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 269-298

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.10

Open Access

Rassegna di testi del Medioevo germanico

Renato Gendre
(già Università di Torino)

Alessandro Zironi, *Il Carme di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello*, «Testi del Medioevo germanico» 1, Meltemi, Milano 2019, pp. 175, ISBN 9788855190244

Maria Grazia Cammarota – Gabriele Cocco, *Le elegie anglosassoni. Voci e volti della sofferenza*, «Testi del Medioevo germanico» 2, Meltemi, Milano 2020, pp. 175, ISBN 9788855192408

Davide Bertagnolli, *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, «Testi del Medioevo germanico» 3, Meltemi, Milano 2020, pp. 186, ISBN 9788855193061

Marco Battaglia, *Snorri Sturluson. Edda*, «Testi del Medioevo germanico» 4, Meltemi, Milano 2021, pp. 222, ISBN 9788855194

È stata una grande gioia quella che abbiamo provato quando sfogliando le pagine della nostra solita «Domenica», l'inserto culturale del «Sole 24 Ore» (6 dicembre 2020, p. III), ci siamo imbattuti in questa notizia: «l'editore Meltemi ha avviato una nuova collana dedicata ai 'Testi del Medioevo germanico'». Quattro sono i volumi finora pubblicati che, prontamente inviatoci dalla generosità del benemerito editore, sono oggetto della nostra rassegna[1].

Nell'esergo della *Introduzione* (pp. 11-14) del primo, Alessandro Zironi pone questo passo: «The study of the contents, transmission and language of the *Hildebrandslied* represents the full breath of Old Germanic studies in all its philological complexity»[2], che davvero fotografa «in poche battute, la ricerca, lo studio, l'interesse e le difficoltà

1 L'indicazione di capitolo, paragrafo e pagina (-e) è riportata nel testo; quella di una citazione testuale compare in nota con il cognome dell'Autrice/Autore e pagina (-e). Le traduzioni, quando non diversamente indicato sono nostre.

2 Thijs Porck, *«Ih wallota sumaro enti wintro sehstic»*: *The Familiar and the Foreign in Old Germanic Studies*, in «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik», 77 (1917), pp. 489-492: 491.

intorno a un testo sicuramente tra i più intriganti, ma nello stesso tempo inafferrabili, fra quelli che le vicissitudini della storia ci hanno permesso di ricevere dal passato germanico»[3]. *Il Carme di Ildebrando* è il titolo scelto, secondo giuste motivazioni, dall'Autore[4]. Quando l'opera è stata in Italia oggetto di studii o di traduzioni prevale quello di *Canto*, *Canzone*, *Inno di Ildebrando*[5].

Il capitolo I, *La storia del testo e lo scrittoio di Fulda* (pp. 15-24), tratta (§ 1.1, *Una tormentata vicenda*, pp. 15-17; § 1.2, *Analisi codicologica*, pp. 17-21) della serie di vicissitudini del codice che conserva il frammento adespoto e anepigrafo di sessantotto versi, neppure tutti completi: il manoscritto Kassel, Universitätsbibliothek / LMB, 2° Ms. theol. 54, composto di nove fascicoli (sette quaternioni e due quinioni) per un totale di 76 fogli, di cui il *Hildebrandslied* occupa i due fogli di guardia, 1*r* e 76*v*. Scritto (§ 1.3, *Ispezione paleografica*, pp. 21-23) nella «minuscola carolina ma con evidenti influssi […] propri degli usi insulari, portati sul continente […] dai missionari anglosassoni»[6], è opera di

3 Zironi, p. 11.

4 Comunque, lo troviamo già, per esempio, nel volume (IV) della Collana che raccoglie i lavori del Seminario di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze (a.a. 1972/1973), curato da Piergiuseppe Scardigli, *Per un'interpretazione del Carme d'Ildebrando*, CLUSF / Cooperativa Libraria Universitatis Studii Florentini, Firenze 1973 e nel *Hildebrandslied e Ludwigslied*, a cura di Nicoletta Francovich Onesti, «Biblioteca Medievale» 50, Pratiche Editrice, Parma 1995; Andrea Bochese, *Il Carme di Ildebrando. Storia, lingua, cultura*, EDUCatt, Milano 2011.

5 Cfr. Zironi, p. 13. Alle traduzioni citate, aggiungiamo *Dall'antico tedesco. Das Hildebrandslied. L'inno d'Ildebrando*, cura, introduzione e appendice di Aristide Baragiola, Carl J. Trübner, Strasburgo 1882; *Il Canto d'Ildebrando* (Das Hildebrandslied) tradotto da Domenico Ciampoli, 'Nozze Perotti-Sannia', Poligrafica Editrice, Roma 1906, pp. 7-11 (introduzione), pp. 12-14 (traduzione), p. 15 (note); Olga Gogala di Leesthal, *Das Hildebrandslied / Il carme di Ildebrando*, in *Antica poesia germanica*, Felice Le Monnier, Firenze 1943, pp. 3-12 (introduzione, testo, note), 13-14 (traduzione), ch'è la ristampa, notevolmente ampliata, di *Gemme della antica poesia germanica*, traduzione con testo a fronte e note a cura di Olga Gogala [di Leesthal], G.C. Sansoni Editore, Firenze s.d., pp. 16-23 (testo e traduzione), pp. 24-38 (annotazioni), pp. 39-41 (note); *Das Hildebrandslied. Il canto di Hildebrand*, in *Piú antichi documenti letterari tedeschi*, con traduzione italiana curata da Sergio Lupi – Ute Schwab, Liguori, Napoli 1963, VI.2, pp. 62-65 (testo e traduzione), p. XXX (brevissima appendice bibliografica); e – crediamo a pochissimi nota – Giorgio Piccitto, *Commento alla Canzone di Ildebrando*, a.a. 1960/1961, s.l. (ma Catania, ciclostilato in proprio), s.d. (ma 1961), pp. 1-2 (fedele trascrizione del testo da Georg Baesecke, *Das Hildebrandlied. Eine geschichtliche Einleitung für Laien, mit Lichtbildern der Handschrift, alt- und neuhochdeutschen Texten*, Max Niemeyer, Halle 1945), pp. 3, 5, 7 (ricostruzione altotedesca da Baesecke, *Das Hildebrandlied*, cit.), pp. 4, 6, 8 (traduzione in tedesco moderno conservando nel modo piú fedele la forma antica), pp. 1a-3a (testo critico), pp. 1b-3b (traduzione), tutte dattiloscritte, mentre le restanti pp. 9-40 (commento) sono manoscritte.

6 Zironi, p. 21.

due amanuensi, di cui uno si riconosce nel folio 1*v* e dalla seconda metà del rigo ottavo del 76*r*; il secondo, ovviamente, nei primi sette righi fino alla prima metà dell'ottavo del 76*r*. Seguono le pp. 23-24 del § 1.4, *Lo scrittorio di Fulda fra tradizione e novità*, in cui si rimarca che sì «il manoscritto […] è fortemente caratterizzato da tratti scrittori di chiara provenienza anglosassone»[7], ma ormai, nello scrittorio fuldense, grazie alle nuove generazioni, è la minuscola carolina che ha preso il sopravvento. Il capitolo II, *Il contesto culturale* (pp. 25-41), si apre (§ 2.1, *La poesia eroica*, pp. 25-27) con una definizione della creazione più originale della poesia germanica antica, che trova la sua espressione nel nostro *Carme*, nell'*Edda* – che conserva proprio nelle 'canzoni antiche' la forma più pura –, nei due frammenti anglosassoni, *Waldere* e *Battaglia di Finnsburg*. Naturalmente, la materia eroica, che agli esordi era trasmessa per via orale, subirà, quando verrà messa per iscritto, tutti i condizionamenti causati dal fatto che «la scrittura si fa nei monasteri, nei centri religiosi»[8]. Bisognerà infatti, aspettare almeno fino al XII secolo, perché l'aristocrazia cominci a fissare per iscritto il patrimonio eroico, che troverà slancio dal clima culturale che si svilupperà a partire dalla seconda metà del VIII secolo, per merito di Carlo Magno (cfr. § 2.2, *La rinascenza carolingia e i volgari*, pp. 28-30). Nel § 2.3, *Fulda*: *la sua storia*, *la sua biblioteca* (pp. 30-41), si seguono nei tre sottoparagrafi le vicende della fondazione, dello sviluppo e dell'importanza che ha avuto quel grande centro della cultura che è stato appunto il monastero di Fulda (cfr. § 2.3.1, *La storia dell'abbazia dalla fondazione a Rabano Mauro*, pp. 30-35; § 2.3.2, *La crescita della biblioteca*, pp. 35-37) dove non c'è stato soltanto una produzione manoscritta significativa in latino, ma altresì in *theodisca lingua*, come il *Hildebrandslied*, la traduzione della *Harmonia evangeliorum* di Taziano – il così detto *Taziano alto tedesco antico* – esempio fulgido della concezione carolina di valorizzazione del volgare (cfr. § 2.3.3, *I testi in lingua* theodisca, pp. 37-41). Non c'è dubbio: «una delle maggiori difficoltà del *Carme di Ildebrando* è certamente la sua forma linguistica»[9] e l'hanno toccato con mano tutti coloro che si sono avventurati in tale impresa, cui l'Autore riserva il cap. III, *La lingua e le origini del* Carme di Ildebrando (pp. 43-64). Dal § 3.1, *La lingua* (pp. 43-55), si evince che si tratta di una *Mischsprache* di forme alto e basso tedesche, senza che nessuna consenta l'attribuzione del testo all'una o all'altra, per cui Alessandro Zironi, con saggezza, conclude nel

7 *Ivi*, p. 23.
8 *Ivi*, p. 27.
9 *Ivi*, p. 43.

§ 3.1.1, *Il sistema fonologico*, pp. 43-53, che «quanto noi possediamo è stato in origine il frutto di una rielaborazione che, partendo dal bavarese o, comunque, dall'area tedesca superiore, ha poi realizzato un testo preponderatamente francone in cui, però, restano tratti bavaresi»[10], ipotizzando che tale «mescolanza tra tedesco superiore, francone e basso-tedesco fosse già nella *Vorlage*»[11], mentre il § 3.1.2, *Aspetti morfosintattici* (pp. 53-55), evidenzia nel testo quegli elementi morfologici atti ad esprimere funzioni sintattiche che possano «essere di qualche aiuto alla determinazione dialettale del *Carme* e alla sua collocazione temporale»[12]. Nel § 3.2, *Le possibili origini* (pp. 55-64), si presentano e si discutono – ognuna nel rispettivo sottoparagrafo – le quattro ipotesi – con la giusta esclusione della 'versione longobardica' realizzata da Willy Krogmann[13], perché, senza uno straccio di prova, le proposte che sono state via via formulate: anglosassone, basso-tedesco, gotico, longobardo/bavarese si configurano come un esercizio intellettualistico inutile. L'ultima – da intendersi nel senso che il testo originario in longobardico è stato, non tradotto in bavarese, ma trasmesso attraverso l'area bavarese, le cui tracce sono ben individuabili, anche se le due lingue hanno molti tratti comuni – è oggi la più accreditata, benché «si fond[i] principalmente sul contesto storico-culturale e non linguistico»[14]. Infatti, l'amicizia tra longobardi e bavaresi è assodata, anche se resta inspiegabile, se non si ricorre al mondo leggendario dove *tout se tient*!, la questione di Teoderico fuggiasco ed esule. Il lungo capitolo IV, *Commento al testo* (pp. 65-134), si articola in tre paragrafi. Nel § 4.1, *I personaggi* (pp. 65-76), si passano in rassegna, dedicando a ognuno un sottoparagrafo, gli attori: Teoderico, § 4.1.1, Odoacre, § 4.1.2, il nonno Eribrando, § 4.1.5, la moglie di Ildebrando, § 4.1.6, che fanno da contorno allo svolgersi dell'azione dei due protagonisti, il padre *Ildebrando*, § 4.1.3 e il figlio *Adubrando*, § 4.1.4. Per quanto concerne il sistema metrico adottato per il *Carme*, che si prende in esame nel § 4.2, *La metrica* (pp. 76-78), non si può che concludere ch'esso, non diversamente da quelli di quasi tutta la poesia germanica allitterante, sfugge a qualsiasi inquadramento preciso, per cui non si può non sottoscrivere la conclusione dell'Autore: «il testo non deve essere forzato nel restituire una forma metrica corretta, perché forse,

10 Zironi, p. 52.

11 *Ivi*, p. 53.

12 *Ibidem.*

13 Willy Krogmann, *Das Hildebrandslied. In der langobardischen Urfassung hergestellt*, «Philologische Studien und Quellen», Erich Schmidt Verlag, Berlin 1959.

14 Zironi, p. 64.

per il *Carme*, non è mai esistita»[15]. Con il § 4.3, *Le sezioni dell'opera* (pp. 78-134), si offre «un'analisi linguistico-filologica dei principali aspetti del *Carme*, senza scendere in una puntigliosa e dettagliata rassegna di tutte le questioni linguistiche relative al testo»[16], consigliando, per una maggiore completezza del discorso, di utilizzare il lavoro di Rosemarie Lühr[17]. L'analisi è condotta segmentando il testo, con l'aggiunta della traduzione, in sottosezioni, nelle quali qualcuno ha voluto vedere – forse con ragione – «un principio chiastico, per cui l'importanza della parte rappresentata si inverte nell'atto stesso che alla prestazione di Hadubrant subentra, sovrastandola, quella di Hiltibrant… perché è Hiltibrant il personaggio incisivo sul piano morale, l'eroe di un dramma interiore»[18]: § 4.3.1, *L'armamento e il duello* (vv. 1-6) (pp. 79-86); § 4.3.2, *La genealogia delle* élite *aristocratiche* (vv. 7-13) (pp. 86-92); § 4.3.3, *Le questioni giuridiche* (vv. 14-29) (pp. 92-104); § 4.3.4, *L'offerta del dono* (vv. 30-35) (pp. 104-110); § 4.3.5, *La perfidia degli Unni* (vv. 36-44) (pp. 110-117); § 4.3.6, *L'*ethos *guerriero* (vv. 45-62) (pp. 117-129); § 4.3.7, *Il combattimento* (vv. 63-68) (pp. 129-134). Purtroppo però, il ciclo di Dietrich von Bern, di cui l'episodio del ritorno in patria di *Hildibrand* doveva fare parte, non trovò un 'grande' cantore, perché la *Þiðreks saga* (metà circa del XIII secolo) non supplisce certo all'epopea che ci saremmo aspettati. Più fortunato è stato il ciclo dei Nibelunghi che, avendo trovato un cantore di prim'ordine, possiamo oggi goderne in pieno, spirito e forma, nel *Nibelungen nôt*, titolo cui va decisamente la nostra preferenza, perché «c'est d'ailleurs le titre général que l'auteur à donné a son oeuvre au dernier vers (2379, 4): *daz ist der Nibelunge nôt*»[19] e soltanto «une censure ultérieure… a préféré *liet* (*Lied*) [Ms. C] 'chanson', a *nôt* 'malédiction'»[20]. Con il *Hildebrandslied* non ci troviamo nel tempo dell'*Epos*, ma del *Lied*[21]

15 *Ivi*, p. 78.

16 *Ivi*, pp. 78-79.

17 *Studien zur Sprache des Hildebrandsliedes*, Teil I: *Herkunft und Sprache*; Teil II: *Kommentar*, Peter Lang, Frankfurt a.M.-Bern, 1982.

18 Giangabriella Buti, *Mantica e mito nell'antica poesia germanica*, «Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università degli Studi di Bologna» 10, Pàtron Editore, Bologna 1993, pp. 93-94.

19 *La Chanson des Nibelungs*, traduite du moyen haut allemand [Ms. B] présentée et annotée par Jean Amsler, Librairie Arthème Fayard, [Paris] 1992, p. 7.

20 *Ibidem*. Ma anche 'rovina' (*I Nibelunghi*, a cura di Laura Mancinelli, «I millenni», Einaudi, Torino 1972, *ad loc.*), 'détresse' (Maurice Colleville – Ernest Tonnelat, *La Chanson des Nibelungen*, traduction intégrale avec introduction et notes, «Bibliothèque de Philologie Germanique» 6, Aubier Éditions Montaigne, Paris 1944, *ad loc.*).

21 Cfr. Andreas Heusler, *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*, F.W. Ruhfus, Dortmund 1905.

e tutto si svolge in una sola scena, anche se si può dire ch'essa racchiuda tutto il ciclo leggendario del re dei Goti, dalla sua 'fuga' dal regno, al suo ritorno dopo trent'anni di esilio: «a single tragedy contained in a single scene»[22]. Tuttavia, non si può pensarlo disgiunto da altre manifestazioni poetiche, piú o meno della medesima estensione, che lo stesso ciclo leggendario gotico doveva avere prodotto, come n'era convinto già Hermann Schneider[23]. Con gli ultimi due capitoli si completa la lettura e la riflessione critica di Zironi sulla manciata di versi di questo frammento poetico, insieme narrativo e dialogico, che resta la testimonianza piú straordinaria della poesia eroica germanica nella sua fase più antica. Nel capitolo V, *I temi del* Carme (pp. 135-145) si presenta e discute il *Leitmotiv* del componimento, cioè la lotta tra il padre (*Hildebrand*) e il figlio (*Hadubrand*), «un nucleo narrativo che circolava nella cultura indoeuropea»[24] e che, in generale, si concludeva con la morte del più giovane dei contendenti. Per la verità il testo è mutilo della parte finale, ma che termini con la morte di Adubrando si sa dalla *Ásmundar saga kappabana*, dove si legge che Ildebrando, quando è colpito a morte in un duello con il fratello Ásmundr, «agonizzante, descrive un episodio sbalzato sul suo scudo»[25], in cui: «eru þar talðir / tigar ens átta // manna þeira / er ek at morði varð. // Liggr þar enn svási / sonr at hǫfði, // eptirerfingi, / er ek eiga gat, // óviljandi / aldrs syniaðak»[26]. Di tale vicenda si trovano esempii, anche fuori dal mondo germanico. Per esempio, in quello persiano[27], nel celtico[28] e nel russo[29]. Come abbiamo visto, nello scontro con il padre è sempre il figlio che muore. Non mancano però casi, seppure rari, in cui la situazione si inverte. Per esempio il frammento di Proclo, Τοῦ αὐτοῦ

22 William Paton Ker, *Epic and Romance: Essays in Medieval Literature*, Macmillan and Co., London-New York 1897, p. 135.

23 Cfr. *Deutsche Heldensage*, Göschen, Berlin-Leipzig 1930, pp. 77-96.

24 Zironi, p. 136.

25 *Ivi*, p. 148.

26 *Canto di morte di Hildibrandr*, a cura di Fulvio Ferrari, in *Ildebrando. Quattro saggi e testi*, a cura di Ute Schwab – Maria Vittoria Molinari, «Biblioteca Germanica. Studi e testi» 9, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 158-159, 3,2 – 4. «Sono lì raffigurati gli ottanta // uomini cui diedi la morte. // Lì il caro figlio giace, presso il capo, // l'erede che mi fu dato avere: // senza volerlo gli tolsi la vita».

27 Cfr., nel *Libro dei re*, lo *Šhāh-nāme*, l'uccisione di Sohrāb da parte del padre Rustam.

28 Cfr., nell'*Aided Conlaoich*, conosciuto anche come *Aided Óin-fir Aiffe,* 'l'uccisione di Conlaoch', colpito a morte dal padre Cùchulainn.

29 Cfr. l'*Ibogatyri di scolta. Duello di Il'ja Muromeč con il figlio*, una *bylina* in cui Il' ja, il 'vecchio cosacco', uccide il figlio Podsokol'niček.

περὶ τηλεγονίας[30], riporta questo passo: «Τηλέγονος ἐπὶ ζήτησιν τοῦ πατρὸς πλέων ἀποβὰς εἰς τὴν Ἰθάκην τέμνει τὴν νῆσον· ἐκβοηθήσας δ'Ὀδυσσεὺς ὑπὸ τοῦ παιδὸς ἀναιρεῖται κατ'ἄγνοιαν»[31]. La vicenda, di chiara derivazione procliana è conservata anche nelle *Fabulae* – o *Genealogiae*, come talvolta l'opera è indicata – di Igino: «Ulixes a Telegono filio est interfectus, quod ei responsum fuerat ut a filio caueret mortem»[32] e nel *Diario della guerra di Troia* di Ditti di Creta[33]. Tutte le notizie, cui abbiamo fatto cenno, derivano dalla «Τηλεγονίας Βιβλία δύο Εὐγάμμονος Κυρηναίου», come riporta – ma è un'attribuzione, non una certezza – sempre Proclo[34]. Un avvenimento, con una conclusione simile, si riscontra anche nella tragedia di Sofocle piú nota e forse più ammirata del teatro greco, quella in cui si narra di Edipo che, alla staffilata infertagli da un vecchio su un carro, ch'egli non sa essere Laio, suo padre, reagisce e quello «σκήπτρῳ τυπεὶς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὕπτιος / μέσης ἀπήνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·»[35]. In versioni più recenti, l'incontro e il riconoscimento tra padre e figlio può acquistare anche aspetti, per così dire, cavallereschi, come nel poemetto alto tedesco medio *Biterolf und Dietleip* (seconda metà del XIII secolo), in cui padre e

30 Il frammento è riportato anche in Proclo, *Crestomazia*, a cura di Domenico Ferrante, Casa Editrice Armanni, Napoli 1957, A[4]: *Estratti dalla* «*Crestomazia*» *di Proclo pertinenti al Ciclo*. 6: *La Telegonia*, p. 162 (testo), p. 163 (traduzione), dopo che ne aveva fatto cenno in A1. *Sunto della* «*Crestomazia*» *di Proclo*, § 19, pp. 26 (testo), 27 (traduzione).

31 Albert Severyns, *Recherches sur la* Chrestomatie *de Proclos*, tome IV: *La* Vita Homeri *et les sommaires du Cycle*, texte et traduction, «Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège» 170, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris 1963, *Cetera Cycli* (e) *Telegonia*, p. 97, rr. 306-330: 324-326: «Télégonos (le fils d'Ulysse et de Circé), navigant en quête de son père, débarque en Ithaque et ravage l'île; Ulysse vient à sa rencontre et est tué par son fils qui ignorait cette parenté».

32 Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, «Collection des Universités de France», Les Belles Lettres, Paris 1997, CXXVII, 2: «Ulysse fut tué par Télégonus, son fils, conformément à l'oracle selon lequel il devait craindre d'être tué par un fils».

33 Cfr. *L'altra Iliade. Il diario di guerra di un soldato greco con La storia della distruzione di Troia di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana* (Giovanni Malala – Costantino Manasse – Giorgio Cedreno – Ciriaco d'Ancona), testi greci e latini a fronte, coordinamento di Emanuele Lelli, traduzioni e note di Lorenzo Bergerard, Nicoletta Canzio – Enrico Cerroni – Lorenzo M. Ciolfi – Daniele Mazza – Shanna Rossi – Valentina Zanusso, «Il pensiero occidentale», Bompiani, Milano 2015, VI, 15, p. 473.

34 Cfr. Severyns, *Recherches sur la* Chrestomatie *de Proclos*, cit., p. 96, rr. 306-307, e Ferrante, *Estratti...*, cit., *ad loc.*

35 Sofocle, *Edipo re*, in Id., *Edipo re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, testo a fronte, traduzione di Raffaele Cantarella, note e commento di Marina Cavalli, a cura di Dario Del Corno, «Oscar Classici greci e latini», Mondadori, Milano 1994, vv. 811-812. «Immediatamente colpito col bastone da questa mano cade supino ed è travolto dal carro».

figlio si scontrano senza riconoscersi; tuttavia, quando Rüdiger svela a loro l'identità, essi combattono fianco a fianco. Ma qui ormai siamo in un'altra epoca, si respira un altro clima. Ritornando al *Hildebranslied* i protagonisti non sono né figure di un tempo mitico, né cavalieri di una epoca cortese. Qui «gli antagonisti del gran duello sono due guerrieri dell'età delle migrazioni»[36] e il fatto che si sia scoperta una parentela inattesa non può in alcun modo fare dimenticare che la contesa si configura, per le sue radicate convinzioni, come «un giudizio […] al quale la consuetudine germanica riconosce il carattere di divino»[37] e di conseguenza, ineluttabilmente, la divinità assegnerà la vittoria a chi ha dalla sua parte il diritto. Questi «i motivi che sottostanno al carme»[38], mentre i problemi relativi alla sua circolazione orale e le cause che ne hanno favorito la messa per iscritto sono indicati e valutati rispettivamente nel capitolo V, § 5.1, *La trasmissione orale*, pp. 136-141; § 5.2, *L'approdo al testo scritto*, pp. 141-145. L'ultimo capitolo, *La ricezione*, pp. 147-153, è riservato alla fortuna moderna dell'opera e alle sue riscritture, a cominciare dal componimento *Das Hildebrandlied* di Josef Viktor von Scheffel (1826-1886) fino a *Hildebrandslied, un album della Band tedesca Menhir! Una Bibliografia*, pp. 155-167, e *Testo e traduzione* (a fronte), pp. 170-175, chiudono il volume, senza, ahimè, quell'*Indice analitico* cosí utile e presente in altri.

Sul volume secondo, una riflessione preliminare s'impone. «Accingersi […] allo studio di un testo inglese antico comporta […] la necessità non solo di occuparsi di esso fin nei minimi particolari, ma (e forse soprattutto) di presentarlo a tutto tondo, cioè di collocarlo, contemplarlo e inserirlo nella complessa griglia delle esperienze culturali e letterarie del periodo»[39], anche se dobbiamo renderci conto che i testi anglosassoni restano pur sempre «imperfect witnesses to what we can admire but cannot completely comprehend»[40]. E ciò è tanto più vero quando si conduce, non la dettagliata e approfondita analisi di uno, ma una 'lettura' rapsodica di nove testi, le così dette *Elegie,* che i Curatori hanno isolato, tra i trentacinque componimenti del *Libro di Exeter*, in cui queste si alternano a «preghiere, massime gnomiche, indovinelli e

36 Leonello Vincenti, *Lo Hildelbrandslied*, «L'Erma», 6 (1935), 1, pp. 1-16: 9.

37 *Ibidem.*

38 Zironi, p. 136.

39 Teresa Pàroli, *Prefazione*, in Carla Cucina, *Il* Seafarer. *La* navigatio *cristiana di un poeta anglosassone*, «Biblioteca Medievale» 2, Edizioni Kappa, Roma 2008, pp. V-VIII: V.

40 Andy Orchand, *Reconstructing* The Ruin, in *Intertexts*: *Studies in Anglo-Saxon Culture Presented to Paul E. Szarmach*, ed. by Virginia Blanton – Helene Scheck, Tempe (AZ) 2008, p. 61.

componimenti di carattere omiletico, moraleggiante e allegorico»[41]. Del libro, sono frutto dell'impegno di Maria Grazia Cammarota i capitoli I, *Il manoscritto* (pp. 19-28); II, *Le elegie anglosassoni* (pp. 29-40); III, *Commento ai testi*, § 3.4, *Deor* (pp. 78-97); § 3.5, *Wulf e Eadwacer* (pp. 97-108); § 3.6, *Lamento della moglie* (pp. 108-120); § 3.8, *Messaggio del marito* (pp. 128-137); § 3.9, *Rovina* (pp. 137-146). Sono di Gabriele Cocco i §§ 3.1, *Errante* (pp. 41-57); 3.2, *Navigante* (pp. 57-67), 3.3, *Poesia in rima* (pp. 67-78); 3.7, *Contrizione* (pp. 120-128); 3.10, *Il genere elegiaco nel panorama letterario anglosassone* (pp. 146-150). Al lavoro di entrambi vanno assegnati invece l'*Introduzione* (pp.13-17); la *Bibliografia* (pp.151-169); il *Glossario* (pp. 171-172) e l'*Indice analitico* (pp. 173-175). Nel capitolo I, *Il manoscritto* (pp. 19-28), si presentano: § 1.1, *Il* Libro di Exeter (pp. 19-20); § 1.2, *Il contenuto* (pp. 20-22); § 1.3, le *Caratteristiche codicologiche e paleografiche* dei 131 fogli di pergamena in minuscola quadrata, dei quali, un po' più di un quinto, contengono i nostri testi (pp. 22-24); § 1.4, *La datazione* (pp. 24-25), dove, sul fondamento di «criteri di carattere culturale, codicologico e linguistico»[42], ragionevolmente si assegna il testo a un periodo compreso tra la metà e il terzo quarto del X secolo; § 1.5, *La lingua* (pp. 26-28), individuata in «una commistione di tratti linguistici dal punto di vista diatopico e diacronico»[43], in cui, su di una base solida sassone occidentale tarda, si colgono ancora tratti antichi (accanto a quelli anglici, specialmente mercici). Nei sei paragrafi (2.1, *I generi letterari*: *un problema aperto*, pp. 29-30; 2.2, *L'elegia classica e l'elegia anglosassone*, pp. 30-32; 2.3, *Il contenuto*, pp. 32-34; 2.4, *La questione dell'originalità in una fase di oralità mista*, pp. 34-36; 2.5, *Gli autori*, *i copisti*, *i compilatori*, pp. 36-38; 2.6, *La datazione delle elegie*, pp. 38-40) del capitolo II, *Le elegie anglosassoni* (pp. 29-40), e nel § 3.10 del III, *Il genere elegiaco nel panorama letterario anglosassone* (pp. 146-150), – che si può considerare un'appendice – ci si chiede «in primo luogo [che] cosa sia un'elegia nella tradizione classica e in secondo luogo quali suoi elementi abbiano portato gli studiosi a coniare la definizione 'elegia anglosassone'»[44] che, benché «problematica»[45] è di uso comune. Nella elegia, sia classica sia anglosassone, «l'io narrante esprime il compianto per una situazione di infelicità»[46], che scaturisce da una 'perdita', definitiva o temporanea, di una persona cara o amata, la quale, in entrambi i casi, porta comunque a un «atteggiamento

41 Cammarota – Cocco, p. 21.
42 *Ivi*, p. 25.
43 *Ivi*, p. 27.
44 *Ivi*, p. 30.
45 *Ivi*, p. 31.
46 *Ivi*, p. 30.

riflessivo sulla sofferenza umana»[47]. Infatti, è pressoché unanime la considerazione che la loro caratteristica principale – anche se non è sempre e in tutte concordemente individuabile – sia appunto «il monologo di un io narrante che si conclude in genere con affermazioni di natura religiosa o di carattere sapienzale»[48]. 'Lettura', questa, messa in evidenza già da Anne L. Klinck[49] e riproposta qui anche da Gabriele Cocco[50]. Tuttavia, un certo fascino continua a esercitare su di noi l'idea ch'esse siano, nel profondo, pagane, come afferma fin dal titolo un lavoro di Aldo Ricci[51]. Una opera in cui, al di là del radicalismo del suo Autore, che lo portava a non cogliere in esse neppure «una traccia di qualsiasi concetto che avesse attinenza, vuoi col Cristianesimo, vuoi con la sensualità del paganesimo classico»[52], «la presenza della *Wurd* [sic] è significativa dell'intera mentalità anglo-sassone, del pessimismo che pervade la poesia eroica ed elegiaca del VIII secolo anche quando è imbevuta del cristianesimo»[53]. Segue il lungo capitolo III, *Commento ai testi* (pp. 41-150), in cui gli Autori affrontano l'analisi di ciascun componimento scelto e lo fanno, presentando e discutendo, in paragrafi e sottoparagrafi riservati, gli elementi che ne giustificano l'appartenenza al genere elegiaco; il contenuto; la struttura; la simbologia; per passare a una lettura rapsodica, con traduzione di porzioni – forse troppo modeste – di testo, accompagnate da un commento, in cui avremmo preferito un maggiore approfondimento. Proprio per tale motivo, non sarebbe male, quando si utilizza questo lavoro, avere a portata di mano anche quello di riferimento[54]. Le pagine 151-169 sono riservate alla *Bibliografia*; le 173-175 all'*Indice analitico* e, tra di esse, le 171-172, a un *Glossario*, dove avremmo evitato di spiegare termini come *lacuna*, *recto*, *verso*, *scriba* o altri di simili… difficoltà. Manca il capitolo sulla ricezione medioevale e moderna di queste elegie, perché esse – così ci viene detto – «non hanno dato vita a fenomeni di riscrittura paragonabili a

47 *Ivi*, p. 31.

48 *Ivi*, pp. 31-32.

49 Anne L. Klick, *The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study*, Mc Gill-Queen's Univesity Press, Montreal 1992.

50 Cfr. Cocco – Cammarota, § 3.10.1, *L'intreccio di temi delle elegie exoniensi*, pp. 146-148.

51 *L'elegia pagana anglosassone. Traduzione con testo a fronte e studio critico*, a cura di Aldo Ricci, «Biblioteca Sansoniana Straniera» 15, Sansoni Editore, Firenze 1948.

52 *Ivi*, p. 7.

53 Piero Boitani, *La letteratura delle Medioevo inglese*, con un saggio di Anna Torti, «Studi Superiori NIS» 92, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1991, pp. 22-23.

54 *The Exeter Anthology of Old English Poetry. An Edition of Exeter Dean and Chapter MS 3501*, ed. by Bernard J. Muir, vol. I: *Texts*; vol II: *Commentary*, Exeter University Press, Exeter 2000[2].

quelli ispirati alla materia narrativa di opere»[55] come quelle, cui sono dedicati altri volumi della Collana.

Bertagnolli, sorpreso dal fatto «che non esistono guide introduttive in italiano interamente dedicate al *Nibelungenlied*»[56], si è posto l'obiettivo «di colmare tale lacuna»[57] presentando il «gioiello letterario nel suo complesso e offrendo gli strumenti necessarii per analizzarlo e comprenderlo»[58], nel volume terzo. A parte il fatto che una opera come il *Nibelungenlied* non poteva mancare in una Collana dedicata ai «Testi del Medioevo germanico», vorremmo mitigare il suo stupore, segnalandogli che, come 'guida' per avvicinarsi a questo poema straordinario che «tiene igual rango que las otras grandes epopeyas medievales de occidente – el 'Cantar de Rolando', el 'Cid' –, expresiones del alma de un pueblo que empieza a estar consciente de su individualidad»[59], forse qualcosa si poteva trovare anche in italiano[60]. Giustamente conscio della «complessità dell'intreccio e della moltitudine di personaggi e luoghi che compongono l'universo narrativo del *Nibelungenlied*»[61], bene ha fatto l'Autore ad aprire il lavoro (capitolo I, *La vicenda*, pp. 11-26), presentando la trama dell'opera nelle due parti in cui è diviso il racconto: nella prima (1-19 *âventiuren*) si narrano gli avvenimenti fino all'uccisione a tradimento di Sigfrido; nell'altra (20-39 *âventiuren*) quelli che si concludono con lo sterminio dei Burgundi. Nei quattro paragrafi (2.1, *I manoscritti*, pp. 27-31; 2.2 *La redazione*C*, pp. 31-39; 2.3, *Diu Klage*, pp. 40-45; 2.4, *Un'officina nibelungica a Passau?*, pp. 45-47) del capitolo II (pp. 27-47), si presenta, come dice il titolo, *La tradizione manoscritta*, che comprende 37 testimoni, di cui 11 tramandano l'opera intera seguita in 9 dalla *Klage*. Essi sono «redatti in un periodo che va dalla prima metà del XIII agli inizi del XVI secolo»[62] in scrittura gotica che, nel lasso di tempo che separa il primo dall'ultimo manoscritto, passa dalla forma classica (*textura*), alle forme impure (*bastarda*) che ne segnano la decadenza. Dei problemi che la tradizione manoscritta pone e che l'Autore

55 Cammarota – Cocco, p. 16.

56 Bertagnolli, p. 7.

57 *Ibidem*.

58 *Ibidem*.

59 Marianne Oeste de Bopp, *Prólogo*, in *El Cantar de los Nibelungos*, traducción al español [di K. Lachmann, *Der Nibelunge Not mit der Klage. In der ältesten Gestalt mit den Abweichungen der gemeinen Lesart*, Berlin, G. Reimer, 1826] de Marianne Oeste De Bopp, «Sepan cuantos...» 285, Editorial Porrúa, quinta edición, S. A., Mexico 1987, pp. VII-XVII: VII.

60 Cfr. *Appendice* A.

61 Bertagnolli, p. 11.

62 *Ivi*, p. 27.

sa affrontare con determinazione e acume, un punto fermo è rappresentato dalle redazioni convenzionalmente indicate oggi *A, *B (o anche *nôt-Fassung*, dal secondo emistichio dell'ultimo verso «*daz ist der Nibelunge nôt*», 'questa è la pena [ma preferiremmo 'rovina', 'destino tragico', 'vicenda tragica'] dei Nibelunghi') e *C (o anche *liet-Fassung* dallo stesso passo modificato in «*daz ist der Nibelunge liet*», 'questo è il poema [altri preferiscono 'canto', 'canzone'] sui Nibelunghi'). Su di esse, ha ragione Davide Bertagnolli: il fatto che *C abbia una sessantina di strofe in piú di *B e questo la stessa quantità in piú di *A non ha «alcun effetto sull'intreccio del poema»[63], mentre consente di aggiungere dettagli importanti, la cui funzione precisa è quella di «rendere il testo conforme ai valori cristiani e feudali»[64]. *In primis*, la figura del vescovo Pilgrim e la città di Passau[65], nei dintorni della quale la critica, pressoché concorde, ipotizza appunto «la presenza di una sorta di 'officina nibelungica' all'inizio del XIII secolo»[66], dove venivano «messe per iscritto le varie redazioni di *Nibelungenlied* e *Klage*»[67]. Se crediamo, con l'Autore, che quanto detto sia plausibile, sarà allora «altrettanto credibile che il vescovo Wolfger von Erla ne *sia* il committente»[68] e, proprio per questo, dando vita al personaggio di Pilgrim, «le jongleur autrichien a peut-être voulu témoigner sa gratitude à l'évêque Wolfger, qui occupait au début du XIII^e^ siècle le siège épiscopal de Passau et que jouait volontiers le rôle de mécène auprès des jongleurs et des *Minnesänger*»[69]. Nel capitolo III, *La materia nibelungica* (pp. 49-79), si passa in rassegna dapprima le realizzazioni in area nordica, tedesca, danese e feroese del nucleo che in origine doveva essere costituito di due parti indipendenti, «la storia, le vicende dell'eroe, la sua uccisione a tradimento»[70] e «il massacro [dei Burgundi] presso la corte unna»[71] che, in seguito – non si sa esattamente quando – troveranno quella unità che si coglie fin dalla prima testimonianza a noi giunta, ch'è il *Nibelungenlied* (§ 3.1, [*Che*] *cos'è la materia nibelungica*?, pp. 49-52). Per proseguire con *Le radici storiche* (§ 3.2, pp. 52-62); *Le testimonianze icono-*

63 *Ivi*, p. 32.

64 *Ibidem.*

65 Cfr. le riflessioni nel § 2.4, *Un'officina nibelungica a Passau?*

66 Bertagnolli, p. 46.

67 *Ivi*, p. 47.

68 *Ibidem.*

69 Maurice Colleville – Ernest Tonnelat, *Le Nibelungenlied*, édition partielle avec introduction, notes et glossaire, «Bibliothèque de Philologie Germanique» 6, Aubier Éditions Montaigne, Paris 1948, p. 57.

70 Bertagnolli, p. 50.

71 *Ibidem.*

grafiche (§ 3.3, pp. 62-64); *Le testimonianze testuali* (§ 3.4, pp. 64-69) e terminare con *Le principali differenze tra il* Nibelungenlied *e le versioni nordiche* (§ 3.5, pp. 69-79) ch'è la conseguenza di quel processo di trasmissione, ma sopra tutto di rielaborazione, che la cosí detta 'materia nibelungica' ha subito. Nel capitolo IV, *Il mondo del* Nibelungenlied (pp. 81-104), si offre una traccia, per orientare il lettore nei luoghi dell'azione (§ 4.1, *Costruzione geografica*: *lo spazio narrativo*, pp. 81-86), sia reali, come Vienna o Passau, sia fantastici come *Nibelungenlant* o *Íslant*[72]. Per quanto riguarda le indicazioni sui tempi dell'azione invece (§ 4.2, *Costruzione temporale*: *il tempo della storia*, pp. 86-89), a parte le vicende di Sigfrido giovane che sono nebulose, esse abbondano, ma non svolgono la funzione di «creare una griglia temporale indispensabile per lo sviluppo della vicenda»[73], ma soltanto quella «di sottolineare alcuni aspetti legati alla caratterizzazione dei personaggi»[74] o di «scandire il ritmo della narrazione»[75]. A una descrizione, attenta e precisa di verso, accento, cadenza e di ogni altro elemento che caratterizza la strofa nibelungica, è riservato il § 4.3, *Costruzione ritmica*: *la metrica*, pp. 89-95, mentre le prolessi narrative che, giustamente, si possono e si devono! considerare «una delle caratteristiche strutturali più importanti del *Nibelungenlied*»[76] sono prese in esame nel § 4.4, *Costruzione narrativa*: *anticipazioni nefaste e paralleli* (pp. 96-104), insieme alle «cosiddette variazioni, ovvero le modifiche apportate a un modello situazionale di partenza […] che viene riproposto con caratteristiche diverse ma rimane comunque riconoscibile»[77]. *Il mondo cortese* è il titolo e il tema che viene sviluppato nel capitolo V (pp. 105-132), perché giustamente in una 'introduzione' a qualsivoglia opera d'arte, non può mancare una presentazione dell'ambiente storico-culturale in cui essa ha preso corpo. Tra la nebbia, spesso fitta, che avvolge non poche questioni del poema, un raggio di sole filtra e riguarda la sua composizione, che avviene «nel quadro della cosiddetta epoca sveva»[78]. Un periodo, questo degli Hohenstaufen (1138-1254), che già non particolarmente quieto sotto l'aspetto politico, registra altresì «un cambiamento epocale nel proces-

72 Che, «sembra difficile identificare con l'Islanda reale» (*ivi*, p. 83) dato che le loro descrizioni «sono quasi sempre del tutto assenti o estremamente superficiali» (*ibidem*).

73 *Ivi*, p. 87.

74 *Ibidem*.

75 *Ivi*, p. 88.

76 *Ivi*, p. 95.

77 *Ivi*, pp. 99-100.

78 *Ivi*, p. 105.

so di produzione dei testi»[79] che, passando dalla mano esclusiva di chierici e monaci a quella dei laici, porta, come conseguenza, proprio un certo adattamento cortese della materia eroica della tradizione germanica, senza però quella intensità che avrebbe potuto eliminarla (§ 5.1, *La letteratura di corte*, pp. 105-114). Il poema, infatti, nonostante le manipolazioni operate sulla materia eroica, non diventa un testo cortese, perché esse riguardano principalmente «l'ambientazione e il modo in cui vengono presentati i personaggi»[80] che si muovono «tra ricevimenti, feste, banchetti, messe e matrimoni»[81], cioè tra le attività tipiche della vita di corte (cfr. § 5.2, *Gli aspetti cortesi del* Nibelungenlied, pp. 115-132). Di esse si offrono sì dettagli nei primi tre sottoparagrafi (5.2.1, *Vesti eleganti e stoffe preziose*, pp. 118-121; 5.2.2, *Il cerimoniale*, pp. 121-125; 5.2.3, *Ulteriori dettagli cortesi*, pp. 125-127) e sopra tutto nell'ultimo (5.2.4, *Rüdiger*, *perfetto cavaliere*, pp. 127-132), in cui il margravio di Bechlarn di cui, specialmente nella XXVII *Âventiure*, si mettono in mostra quei «tratti che fanno di *lui* il personaggio più cortese di tutto il poema»[82], perché da perfetto cavaliere qual è, «il en vient à la conclusion que le moment est venu de s'acquitter envers le roi [Attila] et les siens; il donnera donc sa vie […] la mort seule pourra effacer la tache dont il va, félon involontaire, ternir son honneur»[83]. È ben vero che «a differenza di Sigfrido e Crimilde, Rüdiger si distingue costantemente per la sua cortesia»[84] e quindi la sua vicenda è una delle testimonianze più sicure che «un adattamento cortese è stato […] certamente messo in atto»[85]. La sua unicità però certifica, in modo non meno netto, ch'esso «non ha portato alla completa eliminazione degli aspetti eroici della tradizione rimasti […] nel testo»[86]. E proprio «la contestualizzazione cortese operata nel poema»[87] sulla materia eroica precedente ha portato semmai a una serie di 'incongruenze', anche se non tutte sono sottolineate dalla voce narrante o da qualche personaggio, di cui si dà conto nel § 6.1, *I tratti non cortesi* (pp. 133-138), del capitolo VI, *La natura ambigua del poema* (pp. 133-160). Citiamo, per

79 *Ibidem.*

80 *Ivi*, p. 115.

81 *Ibidem.*

82 *Ivi*, p. 127.

83 Ernest Tonnelat, *La Chanson des Nibelungen*, étude sur la Composition et la Formation du Poème épique, «Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strassbourg» 30, Société d'Édition: Les Belles Lettres, Paris 1926, p. 156.

84 Bertagnolli, p. 127.

85 *Ivi*, p. 114.

86 *Ibidem.*

87 *Ivi*, p. 133.

esempio, l'ordine impartito da Crimilde, «'lât einen ûz dem hûse / niht komen über al.' // si hiez vieren enden / zünden an den sal. // 'sôwerdent wol errochen / elliu miniu leit'. // die Etzelen degene / wurden schiere bereit»[88]. Condotta che non è certo rispettosa dei canoni cavallereschi, ma risponde piuttosto ad azioni comportamentali del mondo germanico ben note e di cui abbiamo testimonianze sicure nelle saghe nordiche[89]. Ma anche nel nostro testo, non mancano altri esempii, come nell'episodio di pochi versi dopo, in cui Hagen, dopo avere rivolto l'invito ai compagni «'ir edel ritter guot, // swen twinge durstes nôt, / der trinke hie daz bluot. // daz ist in sölcher hitze / bezzer danne wîn. // ez enmac an disen zîten / êt nû niht bezzer gesîn'»[90]. Al che, si sente rispondere «'Nû lôn iu got, hêr Hagene' / […] // 'daz ich von iuwer lêre / sô wol getrunken hân. // mir ist noch vil selten / geschenket bezzer wîn'»[91]. E se il suggerimento ha permesso ai suoi guerrieri di riprendere forza, non c'è ombra di dubbio però ch'esso non appartenga ai canoni cortesi! Anzi, il «nutrirsi di sangue *va* considerato un grave abominio»[92], che rende i protagonisti più simili a «fiere affamate intorno alla loro preda»[93] che a cavalieri cortesi.

88 XXXVI, 2106. Ba[rtsch] 2109, 1-4. Tutte le citazioni sono da *Das Nibelungenlied. Nach der St. Galler Handschrift* [ms. B], hrsg. und erläutert v. Hermann Reichert, De Gruyter, Berlin-New York 2005. «'Non lasciate che neppure uno [dei Burgundi] esca dalla casa!'. Essa ordina di appiccare l'incendio nei quattro angoli della sala. // 'così le mie pene saranno tutte vendicate'. // I guerrieri di Attila furono subito pronti».

89 Cfr., per es., il passo della *Ynglinga saga*: «Þeir gengu út ok til ins nýja sals, báru þar eld at, ok því næst t´øk salrinn at loga, ok brunnu þarn innisex konungar ok lið þeira allt, ok þeir, er út leituðu, þá váru skjótt drepnir. Eptir þetta lagði Ingjaldr konungr undir sik ǫll þessi ríki, er konungar hǫfðu átt, ok tók skatta af» (Snorri Sturluson, *Heimskringla. I, Bjarni Aðalbjarnarson gaf út*, «Íslenzk Fornrit» 26, Hið Íslenzka Fornritafélag, Reykjavík 1979[3] [1941[1]], Kap. 36, p. 67), «[i figli di Svipdagr, Fólkviðr e Hulviðr, prese le armi con i loro guerrieri] uscirono e si diressero verso la nuova sala, vi diedero fuoco, per questo subito essa cominciò ad ardere e lì dentro bruciarono i sei re con tutti i loro uomini e quelli che tentavano/tentarono di uscire, furono via via uccisi. In seguito a ciò il re Ingjaldr pose sotto di sé tutti quei regni che i re avevano avuto e, di conseguenza, prese i tributi». Un altro ci è offerto dalla *Njáls saga*, titolo più diffuso, rispetto al più consono *Brennu-Njáls saga* (cfr. l'edizione curata da Einar O. Sveinsson, «Íslenzk Fornrit» 12, Hið Íslenzka Fornritafélag, Reykjavík 1971 [rist. di 1954], Kap. 129, pp. 328-332).

90 XXXVI, 2111. Ba[rtsch] 2114, 1b – 4. «'Voi nobili e valenti cavalieri, // quando la sete vi tormenta, bevete il sangue. // Esso, per tale arsura è migliore del vino! // Di esso, in un momento come questo, davvero non c'è niente di meglio'».

91 XXXVI, 2113. Ba[rtsch] 2116, 1a-3. «'Che Dio vi ricompensi, sire Hagen!... // che io per vostro consiglio, cosí bene ho potuto bere. // A me, molto raramente è stato servito un vino migliore'».

92 Bertagnolli, p. 139.

93 *Ibidem.*

Un tratto di ferinità che sarebbe ancora piú accresciuto se l'antroponimo *Hagen* avesse a che fare con la forma del dialetto svevo *Häckel*, 'verro', com'è stato proposto[94] e se si tiene conto, oltre agli esempii segnalati nel § 6.2, *Cannibalismo e violenza di genere* (pp. 139-142), della presenza di una regina, come quella di Isenstein, «figura ambivalente per eccellenza, in cui tratti diversi – cortesi, eroici e fiabeschi – sono costantemente giustapposti»[95], cui è riservato l'intero § 6.3, *Brunilde* (pp. 142-148). Questo alternarsi di scene e di comportamenti di taglio sia eroico, sia cortese, si continua anche nel paragrafo seguente (§ 6.4, *I rapporti di potere*, pp. 148-157), in cui si individuano e si interpretano «questioni di *status* e potere»[96], che, per altro, sono un po' la linfa del *Nibelungenlied*, opera che, piú che «an enigmatic poem»[97], si può forse dire semplicemente che ti presenta sempre la realtà in forme antitetiche. Persino la morte. 'Elegiaca' quella di Sigfrido, che, rappresentata come «il doloroso spegnersi della giovinezza, [dunque] assai simile al trapasso di molti eroi della poesia classica»[98]; espressione dell'antico eroismo germanico invece, quella dei molti guerrieri burgundi che, cadendo sotto i colpi degli Unni, «muoiono paghi della vendetta ch'essi traggono sull'uccisore»[99], perché vedono aprirsi per loro, caduti in battaglia, le porte del Walhalla, che resterebbero invece chiuse se dovessero morire per malattia o vecchiaia. Ma dove le due componenti insieme albergano, benché in sé inconciliabili, è in Crimilde, capace di arrossire per la gioia o l'emozione, davanti a Sigfrido, a quel cavaliere prode e valoroso di cui «sagen, // waz êren an im wüehse, / und wie schœne was sîn lîp»[100]. Tanto che «diu minneclîche»[101], «gertoste si in küssen, / die vrouwe tæte dax»[102]. Sa però trattenersi, poiché davanti al numeroso seguito del figlio di Sigemunt, sarebbe stato «une entorce à l'étiquette et au droit qui la commande»[103]. Ma per poco. Il suo desiderio

94 Cfr. Franz Rolf Schröder, *Sigfrids Tod*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», 41, n.F., 10 (1960), pp. 111-121: 121.

95 Bertagnolli, p. 142.

96 *Ivi*, p. 148.

97 Così è definita in *The Nibelungenlied*, a new translation by Arthur Th. Hatto, Pinguin Books, Harmondsworth (UK) 1972, *Foreword*, pp. 7-8: 8, n. 1.

98 Laura Mancinelli, *La Canzone dei Nibelunghi. Problemi e valori*, 'Fondazione Parini Chirio. Università di Torino', Giappichelli Editore, Torino 1969, p. 182.

99 *Ibidem.*

100 II, 20. Ba[rtsch], 22, 2b-3, «si narra quanto onore in lui cresceva, e quanto bello fosse il suo corpo».

101 IX, 558. Ba[rtsch], 561, 1a, «l'avvenente [figlia del re burgundo]».

102 IX, 559. Ba[rtsch], 562, 2, «se avesse osato dargli un bacio, la donna d'alto lignaggio l'avrebbe fatto».

103 *La Chanson des Nibelungs*, traduit du moyen haut allemand présentée et an-

sarà appagato dopo che «er si gelobte / und ouch in diu meit»[104]; infatti, allora, e tra le braccia di Sigfrido «*vor*a helden wart geküsset / diu schœne Krimhilt sint»[105]. Questa incarnazione perfetta dell'ideale di donna cortese però, in seguito all'assassinio di Sigfrido, si trasforma in una pretta eroina del mondo arcaico germanico, in un essere spietato e crudele che, con fredda determinazione, porterà a termine la sua vendetta, ma non riuscirà, grazie all'astuzia di Hagen, a riappropriarsi dell'oro dei Nibelunghi (cfr. § 6.4.1, *Il tesoro dei Nibelunghi*, pp. 157-160) ch'è il protagonista assoluto dell'«ultima, drammatica scena del poema»[106]. Quella in cui Crimilde porta a Hagen, tenendola per i capelli, la testa fatta mozzare al fratello Gunther, perché egli, sciolto dal suo impedimento solenne «jâ hân ich des gesworn, // duz ich den hort iht zeige. / die wîle daz si leben, // deheiner mîner hêrren, /sô sol ich in niemene geben»[107], le indichi finalmente il punto del Reno dov'è nascosto l'oro. Si sente però rispondere «'dû hâst ez nâch dînem wille / vil gar zeinem ende brâht, // und ist ouch iu ergangen, / als ich mir hete gedâhat'»[108], «'den schatz, den weiz nû niemen / wan got, âne mîn. // der sol dich, vâlandinne, / immer verborgen sîn'»[109]. Udito questo, «si sprach: 'sô habt ir übele / geltes mich gewert'»[110] e così con un colpo di quella spada tagliò la testa di Hagen. «Dô sprach der alte Hildebrant: / 'jâ geniuzet si des niht, // daz si in slahen torste'»[111]; infatti «Hildebrant mit zorne / zuo Kriemhilde spranc. // er sluoc der küneginne / einen swæren swertswanc[112] […] dâ hât daz mære ein

notée par Jean Amsler, Librairie Arthème Fayard, Paris 1992, *Notes*, 562, 2, p. 357.

104 X, 613. Ba[rtsch], 616, 1, «egli si promise a lei e lo stesso la giovane a lui».

105 X, 613. Ba[rtsch] 616, 4, «davanti agli eroi fu baciata, la bella Crimild». Abbiamo accolto *vor* di A, come molti altri, rispetto a *von* di B conservato da Reichert (*Das Nibelungenlied. Nach der St. Galler Handschrift*, cit. (cfr. n. 88), *ad loc.*

106 Bertagnolli, p. 159.

107 XXXIX, 2365. Ba[rtsch] 2368,2b-4, «Sì, io ho giurato che io non mostrerò il tesoro, fino a quando è in vita anche soltanto uno dei miei sovrani, dunque io a nessuno lo darò».

108 XXXIX, 2367. Ba[rtsch] 2370, 3-4, «tu hai fatto ciò secondo il tuo volere, e tutto si è esattamente concluso, come io avevo previsto!».

109 *Ivi*, 2368. Ba[rtsch] 2371, 3-4, «il tesoro ormai dov'è lo sa nessuno / fuorché Iddio e me. A te, donna infernale, per sempre sarà celato».

110 *Ivi*, 2369. Ba[rtsch] 2372, 1-2, «ella disse: 'mi avete ripagato in male modo! Voglio almeno conservare la spada di Sigfrido'».

111 *Ivi*, 2372. Ba[rtsch] 2375,1-2a, «allora disse il vecchio Ildebrando: 'sì, essa non trarrà alcun beneficio dal fatto che osò ucciderlo'».

112 *Ivi*, 2373. Ba[rtsch] 2376, 1-2, «Ildebrando pieno di ira, si gettò su Crimilde. Egli colpì la regina con una spada pesante».

ende. diz ist der Nibelunge NÔT»[113]. Anche questo, come i volumi *Il carme di Ildebrando* e Snorri Sturluson. *Edda*, prima della *Bibliografia* (pp. 171-183), riserva un capitolo (VII, *La ricezione*, pp. 161-170) alla riscoperta moderna dell'opera, e all'utilizzo che ne ha fatto l'ideologia nazionalsocialista (cfr. § 7.1, *La riscoperta moderna e il significato ideologico*, pp. 161-166) e alle trasposizioni e rielaborazioni della materia nibelungica operate nell'ambito teatrale, musicale, artistico, cinematografico e finanche dei fumetti! (cfr. § 7.2, *Le rielaborazioni*, pp. 166-170).

L'ultimo volume è riservato a quella opera, cui il «*Codex Upsaliensis sequentem titulum praemittit*: Bók þessi heitir Edda. Hana hefir saman setta Snorri Sturluson eptir þeim hætti sem her er skipat. Er fyrst frá ásum ok Ými, þar næst skáldskapar mál ol heiti margra hluta. Si ðast Háttatal er Snorri hefir ort um hákon konung ok Skùla hertuga»[114]. Non si tratta però di una semplice traduzione di quel «recueil de mythologie nordique le plus complet, le plus cohérent et le plus intelligible que nous ait légué le Moyen Àge Scandinave»[115], perché non sarebbe consona alla sua collocazione editoriale. Marco Battaglia, infatti, ha saggiamente scelto, «dopo l'inserimento di brevi introduzioni autonome per ciascun capitolo»[116], di farle seguire «da sezioni analitiche denominate 'Testo'»[117], oltre che «da una bibliografia essenziale di riferimento in linea coi requisiti della collana stessa»[118]. Nella Introduzione, *Snorri Sturluson. L'uomo, il politico, lo storico e il poeta*[119] si presenta l'autore – se non di tutta, certo di buona parte, anche se «nessuno dei codici che la tramandano reca indicazioni che ne suffraghino l'attestazione»[120] – della classica e grandiosa *Heimskringla* o, come forse sarebbe meglio titolarla, *Nóregs konungasögur* o *Konungabók*, perché di una storia dei re di Norvegia fino al 1177, in fondo si tratta e appunto dell'*Edda*, convenzionalmente specificata come 'giovane' o 'in prosa', per distinguerla dall'*Edda* 'antica' o 'poeti-

113 *Ivi*, 2376. Ba[rtsch] 2379, 4, «Qui il racconto ha la sua fine: questa è la vicenda tragica dei Nibelunghi».

114 Bertagnolli, p. 24, «Il cod. *U* premette il titolo seguente: Questo libro si intitola *Edda*. Snorri Sturluson lo ha composto nel modo in cui qui è presentato: per primo si narra degli Asi e di Ymir, poi della dizione poetica [gli *Skáldskaparmál*] e della denominazione di molte cose e infine vi è il composto metrico [*Háttatal*], che Snorri compose in onore del re Hákon e dello *jarl* Skúli».

115 Snorri Sturluson, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, traduit du vieil islandais, introduit et annoté par François-Xavier Dillmann, «L'aube des peuples», Gallimard, Paris 1991, p. 9.

116 Battaglia, p. 9.

117 *Ibidem.*

118 *Ibidem.*

119 *Ivi*, pp. 19-26.

120 *Ivi*, p. 23.

ca', come sintetizza Peter Hansen Resén nel passo posto in esergo al capitolo I: «Edda es duplex: antiquior sive genuina illa rythmica; altera recentior sive vulgatior»[121]. Per quanto concerne la *Egils saga Skallagrìmssonar* invece non ci sentiremmo di sottoscivere che «fue compuesta… casi con seguridad por el mismo Snorri»[122], perché, anche secondo noi, «ancora [troppo] incerta è la paternità»[123]. Della famiglia degli *Sturlungar*, Snorri (1078-1241), «est l'une des grandes figures de la littérature européenne du Moyen Age dans son ensemble. Historien, au sens que le Moyen Age donnait à ce mot – ce fut, en fait, un poète, un scalde, qui se plaisait à raconter les 'histoires' des rois de Norvège ou de certains de ses compatriotes»[124]. E la *Heimskringla* è lì a testimoniarlo. Tuttavia, è giusto riconoscere altresì «qu'il présente souvent d'indéniables réflexes d'historien moderne: souci apparent d'obiectivité, confrontation des sources, volonté d'interprétation rationelle»[125]. Politico eminente fu «comblé d'honneurs de Norvège […] sa haute culture intellectuelle, ses vastes conceptions littéraires et poétiques, ses productions poétiques et historiques on fait de lui non seulement le plus célèbre écrivain d'Islande, mais une des personnalités les plus remarquable de son temps»[126]. Affermazioni che trovano conferma nelle pagine che introducono l'analisi dell'opera e che si chiudono con un *excursus* sulla «mítica palabra *edda* que todos conocemos»[127], ma di cui nessuno ha saputo spiegare convincentemente l'etimologia, al di là delle «ipotesi suggestive e quanto insoddisfacenti per ragioni fonetiche, semantiche o logiche»[128] che tutti conoscono o di quelle «alternative»[129], come per esempio quella che sostiene che «*Edda* would be an appropriate 'pet name' of *æðr*... f. 'eider

121 *Edda islandorum an. Chr. MCCXV islandice coscripta per Snorronem Sturlæ, nunc primum islandice, danice, et latine ex antiquis codicibus... in lucem prodit opera et studio Petri Johannis Resenii*, *Havniae*, *Typis Henrici Gödiani*, MDCLXV.

122 Snorri Sturluson, *Saga de Egil Skallagrímsson*, edición preparada por Enrique Bernárdez, «Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales» 56, Editora Nacional, Madrid 1983, p. 20.

123 Battaglia, p. 23.

124 *L'Edda poétique*, textes présentés et traduits par Régis Boyer, «L'espace intérieur. Documents spirituels», Librairie Arthème Fayard, Paris 1992, p. 71.

125 *Ivi*, p. 72.

126 *La Saga du scalde Egil Skallagrímsson. Histoire poétique d'un viking scandinave du X^e siecle*, traduite de l'ancien islandais, précédée d'une introduction et annotée par Félix Wagner, Office de Publicité, Bruxelles 1925, p. XIV, n. 1.

127 Marciá Riutort i Riutort, *El origen de la palabra* edda, in «Revista de Filología Alemana»,12 (2004), pp. 121-134: 124.

128 Battaglia, p. 26.

129 *Ibidem.*

duck' [= 'edredone islandese']!»[130]; oppure quella che ritiene che «detrás de la palabra *edda* se esconde un compuesto de **eddi*, préstamo precedente del anglosajón *giedd* 'poem; didactil tale or speech, lay, song etc.' con aféresis, fácilmente explicable, de la consonante inicial *j-* y el sufijo *-a* utilizado profusamente en norreno occidental antiguo en y para la formación de títulos de libros»[131]. In mancanza di dati certi, anche noi riteniamo, a differenza di altri cui appare problematica e insoddisfacente[132] «que le titre *Edda* ne doit pas être dissocié du nom de personne féminin *Edda*, lequel est bien attesté dans la littérature norroise (en particulier dans la *Rigsthula*) et correspond à l'appellatif poétique *edda*, dont le sens est «aïeule». Dans cette hypothèse, il nous paraît probable que ce nom de personne fut choisi comme titre de l'oeuvre en raison du fait que celle-ci constituait un recueil d'antiques savoirs»[133]. Nel capitolo I, *La tradizione manoscritta medioevale* (pp. 29-38), sono presentati i varii manoscritti «completi [U = *Codex Upsaliensis* o *Uppsalabók*; R = *Codex Regius* o *Konungsbók Snorra-Eddu*; W = *Codex Wormianus* o *Ormsbók* o *Wormsbók*; T = *Codex Traiectinus* o *Trektarbók*] o frammenti [A = *AM* 748 I b; B = *AM* 757a; C = *AM* 748 II (pp. 33-34)] piuttosto divergenti, nessuno dei quali rappresenta l'originale»[134] e che, per di più mostrano «i segni di un precoce processo di ricezione, contaminazione codicologica e di riadattamento testuale»[135]. Le pagine conclusive di questo primo capitolo (pp. 36-37) sono riservate a tre modelli stemmatici «corrispondenti a due delle principali scuole di pensiero del XX secolo[136] e alla sintesi più recente[137]»[138]. Nel capitolo II, *Prologo* – Formáli (pp. 41-50), le poche pagine della *Introduzione* (pp. 41-47) conducono nelle ancestrali credenze

130 Anatoly Liberman, *Ten Scandinavian and North English Etymologies*, in «Alvìsmál», 6 (1996), pp. 63-98: 70; (1) OI. *Edda*, [pp. 63-71], (2) OI. *þulr* / OE. *þyle*, (3) OI *Loki*, *Laufrey*, (4) OI. *Viðarr*, (5) OI. *Litr*, (6), (O)I *glenna*, etc., (7) (O)I *glìma*, (8) OI *kofa(r)*n, (9) NEngl. *Taistret*, (10), Nengl. *pawky*.

131 Riutort i Riutort, *El origen de la palabra* edda, cit., p. 133 (cfr. *supra*, n. 127).

132 Cfr., per es., Snorri Sturluson, *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, «Biblioteca Adelphi» 61, Adelphi, Milano 1982², p. 14.

133 *L'Edda poétique...*, cit. (cfr. n. 124), p. 14.

134 Battaglia, p. 29.

135 *Ibidem.*

136 Cfr. Richard C. Boer, *Studier over Snorra* Edda, in «Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie», 3 (1924), 14, pp. [145]-272: 263; Finnur Jónsson, *Edda Snorra Sturlusonar*, udgivet efter håndskrifterne af Kommissionen for Det Arnamagneanske Legat, Gyldendal, København 1931, p. XXXVIII.

137 Haukur Þorgeirsson, *A Stemmatic Analysis of the Prose* Edda, in «Saga-Book», 41 (2017), pp. 49-70: 58, nella rielaborazione di Alaric Hall (www.alarichall.org.uk).

138 Cfr. Battaglia, p. 35.

delle popolazioni nordiche, tanto che qualcuno[139], non ha esitato a parlare di «trattato teologico»[140]. Infatti le argomentazioni si fondano «su due concetti ricorrenti nella teologia medioevale, naturalismo religioso ed evemerismo, abbinati a una reinterpretazione erudita del mito troiano»[141]. Nella sezione «Testo» si offre tutto il *Prologo* tradotto o parafrasato. Il capitolo III, *L'illusione / La creazione di Gylfi* – Gylfaginning (pp. 53-80), è riservato al primo libro, il cui titolo – se davvero *Gylfaginning* è quello originale – non diversamente da *Edda*, è materia di discussione[142]; «potrebbe ad esempio significare 'il potente mistero; la potente magia/illusione' o 'il grande principio (del mondo)' secondo Gulfi, invece che il suo 'inganno', vista la confusione deo ruoli tra i personaggi. Non è chiaro infatti che inganni chi» (p. 56). Di primo acchito, sembra contenere niente altro che la presentazione più completa e interessante della mitologia e della cosmografia scandinave, benché colte attraverso gli occhi di un cristiano vero, tanto che, non senza qualche ragione, c'è chi ritiene che l'opera «viv[a] di una certa ambiguità fra paganesimo e cristianesimo»[143]. Questo sì, mentre non siamo riusciti francamente a cogliere quella ironia che Andreas Heusler[144] vi sente nella trattazione dei miti. Invece, ad una lettura più scaltrita, la narrazione sembra piuttosto avere la funzione di una semplice cornice in cui «inserire i soggetti di traslati poetici e sinonimi desueti (*kenningar*, *heiti*) raccolti nel successivo capitolo»[145], il IV, in cui nell'*Introduzione* (pp. 83-96), *Dialoghi sull'arte poetica / La lingua della poesia* – Skáldskaparmál, l'Autore si fa portavoce di chi – e ci siamo anche noi – ritiene che l'opera si ponga piuttosto «come manifesto poetico che non come testo normativo dedicato alla dizione»[146], benché Snorri stesso affermi all'inizio «que el proposito del trabajo era instruir a poetas en la técnicas tradicionales del verso escáldico porque era consciente que este tipo de poesía estaba perdiéndose y dejaba paso a nuevos estilos basados en

139 Cfr. *Der Prolog der* Snorra Edda, in *Mythos und Theologie im skandinavischen Hochmittelalter*, hrsg. v. Klaus von See, Winter, Heidelberg 1988, pp. 18-30.

140 Battaglia, p. 42.

141 *Ivi*, p. 41.

142 *Ivi*, p. 56.

143 Anna Maria Carpi, *La conversione dei Germani al Cristianesimo*: *nota sulla* Snorra Edda, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Macerata», 5-6 (1972-1973), pp. 553-569: 556.

144 Andreas Heusler, *Die gelehrte Urgeschichte im altisländischen Schrifttum*, «Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philologisch-historische Klasse», Preuß. Akad. der Wiss., Berlin 1908, p. 91.

145 Battaglia, p. 54.

146 *Ivi*, p. 83.

modelos extranjeros»[147]. La parte centrale dell'opera è occupata dall'esposizione dettagliata del sistema metrico e dei modi di dire, nonché dalla presentazione e spiegazione delle diverse categorie di traslati, una materia ampiamente presente nella trattatistica occidentale[148]. La fonte sono le centinaia di *vísur*, *helmingar*, *fjórðungar*, composte da svariate decine di scaldi, tra i secc. XI-XII, in numero non uniforme nella documentazione manoscritta. Si va infatti, dalle 249 strofe del *Codex Upsaliensis* (il più antico e l'unico che fa riferimento all'*Edda*) alle 470 del *Codex Regius* (il più vicino all'originale e il solo che trasmette il *Háttatal* integrale). I meccanismi descrittivi, semplici e complessi, che spesso e volentieri sostituiscono termini di uso corrente, sono classificati in due categorie. I sinonimi o appellativi indeterminati, gli *heiti* o *ókend heiti* o *fornafn*[149] e gli appellativi determinati, le *kenningar* o *kend heiti*, che «si presenta[no] come un composto nominale formato di due elementi: dei quali il primo (di solito un genitivo) ha il compito di determinare il concetto fondamentale espresso dal secondo, ma il cui risultato globale ha un valore semantico diverso da entrambi i componenti. La spada, per esempio, è detta *Ódins-eldr*, cioè 'fuoco di Odino', lo scudo *hildar-ský* o 'nuvola della battaglia'»[150]. Poiché la materia non si presenta secondo una impostazione rigorosa e gli epiteti non sono separati in modo netto e preciso, ecco che l'opera poteva facilmente subire interpolazioni o alterazioni, nel corso del suo utilizzo come manuale scolastico, diventando così «una sorta di canone per l'*ars poetica* in stile scaldico (*Eddu list, Eddu regla*)»[151]. La conferma ci viene da almeno due fatti. Il primo: la presenza nel *Codex Wormianus*, «inseriti nel corpo dell'*Edda*, collocati fra il capitolo sul linguaggio poetico (*Skáldskaparmál*) e quello sulla me-

147 María Pilar Fernández Álvarez – Teodoro Manrique Antón, *Antología de la literatura nórdica antigua*, ed. bilingüe, coord. M.P. Fernández Álvarez, «Acta salmanticensia. Estudios filológicos» 299, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2003, p. 181.

148 Cfr., per es., Donati..., *Ars grammatica*, in *Grammatici Latini*, ex recensione Henrici Keilii. IV: *Probi Donati Servii qui feruntur de arte grammatica libri*, *ex recensione Henrici Keilii. Notarum Laterculi ex recensione Theodorii Mommsenii*, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae MDCCCLXIV, pp. 367-402 (rist. anast., Georg Olms, Hildesheim 1961).

149 Convinti da Sigurður Nordal, *Snorri Sturluson*, þór B. Þorláksson, Reykjavík 1920, pp. 102-105, riteniamo che questa ultima forma, il *fornafn*, aggiunto alla dizione poetica nei *codices Regius*, *Trajectinus*, *Wormianus*, sia non «un terzo e meno definitivo elemento» (Battaglia, p. 85), ma del tutto equivalente a *heiti*.

150 Mario Gabrieli, *La poesia scaldica norrena. Interpretazione e testi*, «Pubblicazioni della Scuola di Filologia Moderna dell'Università di Roma» 9, Edizioni dell'Ateneo, Roma s.d. [ma 1962], pp. 15-16.

151 Battaglia, p. 89.

trica (*Háttatal*)»[152] del *Primo trattato grammaticale*, seguito rispettivamente – secondo una divisione diventata canonica[153] – dal *Secondo*, *Terzo* e *Quarto trattato grammaticale*. Il secondo: le sicure aggiunte che sono state inserite nel testo anche dopo la morte di Snorri[154]. Nella sezione «Testo», che occupa la maggior parte del capitolo quarto (pp. 90-143), si alternano, traduzioni, parafrasi, riassunti, commenti degli *Skáldskaparmál*. Anche se in tutte le edizioni dell'*Edda*, il *Háttatal* segue rispettivamente il *Gylfaginning* e gli *Skáldskaparmál*, non c'è dubbio che la composizione dei testi sia avvenuta in modo specularmente inverso, come ha evidenziato la critica[155] ed è sottolineato nell'*Introduzione* (pp. 147-153), al capitolo V, *Computo metrico* – Háttatal (pp. 147-175): «*Háttatal* è considerato per consuetudine [ma forse anche per qualcosa in più] il nucleo originario su cui si costruì l'intera *Edda*»[156]. La composizione comprende 102 strofe, in cui si riconoscono circa un centinaio di metri. Per quanto riguarda il contenuto, le strofe da 1 a 30 sono un encomio generale della regalità; da 31 a 66 riguardano le imprese dello *jarl* Skúli; la 67 è una celebrazione di re Hákon IV e dello *jarl* Skúli Bárðarson; da 68 a 96 soltanto del secondo, per ritornare ad entrambi con le restanti e chiudere appunto con la 102, davvero un «encomio della poesia di encomio»[157]: «Nióti aldrs / ok audsala / konungr ok iarl. / That er kvædis lok. / Falli fyrr / fold í ægi / steini studd / an stillis lof»[158], che

152 *Il primo trattato grammaticale islandese*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Federico Albano Leoni, «Studi linguistici e semiologici» 5, Il Mulino, Bologna 1975, p. 8.

153 Per una prima, ma non superficiale, informazione, oltre al testo di Albano Leoni, si può utilizzare *First grammatical Treatise. The Earliest Germanic Phonology*, an edition, translation, and commentary by Einar Haugen, supplement to «Language. Journal of the Linguistic Society of America», 26 (1950), 4 suppl.; *The So-Called Second Grammatical Treatise*, edition, translation and commentary by Fabrizio D. Raschellà, «Filologia germanica. Testi e studi» 2, Le Monnier, Firenze 1982.

154 Cfr., per tutta la questione, anche Judy Quinn, Eddu list*: The Emergence of Skaldic Pedagogy in Medieval Iceland,* in «alvísmál», 4 (1994) [ma 1995], pp. 69-92.

155 Cfr., per es. Snorri Sturluson, *Edda*: *gylfaginning og prosafortellingene av Skáldskaparmál*, utgitt av Anne Holtsmark – Jón Helgason, «Nordisk Filologi. A. Tekster» 1, Dryer, Oslo; Läromedelsförlagen, Stockholm; Ejnar Munksgaard, København 1971, pp. XI-XIV.

156 Battaglia, p. 148. La causa è individuata «in talune incongruenze teoriche nella definizione di *sannkenning* ('descrizione autentica' […]) e nei concetti di *fornafn* ('pronome') e *nýgjørving* ('estensione di significato, metafora')» (*ibidem*).

157 Così riporta Battaglia (p. 151) citando «Fidjestøl 1982», indicazione bibliografica che non viene sciolta nella *Bibliografia finale*. Si tratterà forse di Bjarne Fidjestøl, *Det norrøne fyrstediktet*, «Universitet i Bergen. Nordisk Instituts skriftserie» 11, Alvheim & Eide, Øvre Ervik 1982?

158 Snorri Sturluson, *Edda*, transl. and ed. by Anthony Faulkes, «The Everyman

Anthony Faulkes rende «May king and earl enjoy age and halls of wealth. This is the end of the poem. May earth, stone-supported, first sink into the sea before the ruler's praise [cease]»[159]. Nella sezione «Testo» (pp. 153-175), è riportato, nella lingua originale, il passo di apertura, con domanda e risposta tra i due dialoganti anonimi:

> «Hvat eru hættir skáldskapar?»
> «Þrennt»
> «Hverir?»
> «Setning, leyfi, fyrirboðning»[160].
>
> («Quanti sono i principi della composizione poetica?»
> «Tre»
> «Quali?»
> «La regola, la licenza e il divieto[161]).

per poi, dopo un alternarsi di interventi, lasciare spazio alla prima strofe del poemetto vero e proprio, che si snoda fino alla 102a. Di «ciascuna strofa (*vísa*, *eyrindi*) del metro scaldico principale, il *dróttkvætt*»[162], arricchita «da un commento stilistico»[163] tratta, con la ben nota competenza, Battaglia non lesinando citazioni dall'originale. Nel capitolo VI, *La ricezione* (pp. 179-194), che precede la *Bibliografia* (pp. 195-207) e l'*Indice analitico* (pp. 209-219), si dà conto della «grande attenzione rivolta all'edizione o alla traduzione di opere ispirate alla cultura norrena»[164] dal XVI secolo ai giorni nostri. Anzi, oggi dobbiamo prendere atto ch'essa – non diversamente da altre – ha dilatato la sua carica ispiratrice, investendo settori come la musica metal, il cinema, i fumetti e i videogiochi[165]. Benché ci siamo limitati a poco più di un cenno, il capitolo si presenta come una lunga cavalcata nel tempo, con molte fermate alle stazioni di posta dove, in modo necessariamente conciso, ma mai superficiale, viene illustrato come le due *Edda* – principalmente, ma non esclusivamente – abbiano offerto spunti e materia a lavori di spessore notevole non soltanto, come abbiamo detto, letterarii, storici e linguistici.

Due ultime considerazioni che valgono però per tutti i volumi. Come abbiamo cercato di evidenziare, qualche nostra citazione aveva

Library», J.M. Dent, London; Ch. E. Tuttle, Rutland (VT) 1995, p. 220.

159 *Ibidem.*

160 Battaglia, p. 153.

161 *Ivi*, p. 154.

162 *Ibidem.*

163 *Ibidem.*

164 *Ivi*, p. 179.

165 Cfr. *ivi*, pp. 179-180.

anche lo scopo di far notare una quasi totale mancanza di contributi di studiosi spagnoli e, sopra tutto, francesi. Un fatto, per noi francamente inspiegabile, dato il valore assoluto di molti di essi, come Régis Boyer. Per quanto riguarda invece le traduzioni, abbiamo evitato di intervenire su quelle presentate. Una scelta diversa avrebbe comportato, per motivare le proposte alternative o avvalorare quelle operate, in modo documentato e corretto l'utilizzo di un numero di pagine che sarebbe andato ben oltre i limiti, già dilatati per la verità, della nostra rassegna. Tuttavia, essendo quello della traduzione un problema non certo secondario, non è detto che non si dedichi ad esso un lavoro specifico[166].

166 Cfr. *infra*, *Appendice* B.

Appendice A

Premesso che il volume, anziché di Davide Bertagnolli, fosse opera nostra, ne saremmo molto soddisfatti, anche se forse avremmo lasciato parlare di più il testo e dedicato un paragrafo proprio sulla fortuna del *Nibelungenlied* in Italia perché, dall'opera di Carlo Cernezzi, *Il Canto dei Nibelongi* (1847), dobbiamo dire che il capolavoro qualche solletico – sì, forse non quanto avrebbe meritato – ai nostri studiosi ha provocato. Offriamo un elenco, anche se non sappiamo quanto sia completo, in ordine cronologico, comprendente sopra tutto traduzioni complete o parziali, con qualche cenno soltanto alle recensioni e ai saggi:

1839 G.B. Bolza, *Storia Letteraria* (pp. 3-55), I: *Cenni sulla storia della lingua e letteratura tedesca*, 3: *Dagli imperatori Svevi all'istituzione delle prime università in Germania*, *ossia fino al 1348*, in «Rivista Viennese», II, IV, ottobre, novembre e dicembre, pp. 9-21. Dopo «due sole parole sull'argomento del poema» (p. 10) presenta passi del testo, con traduzione in versi, preceduta da un breve riassunto in prosa (pp. 12-21).

1846 C. Cantù, *I Nibelungi*, vedi 1889.

1847 *Il Canto dei Nibelongi, antico poema tedesco*, prima traduzione italiana di C. Cernezzi, Pirotta e C., Milano, in versi sciolti, giudicata però «illeggibile»[167]a causa, sopra tutto – ma non mancano fraintendimenti ed errori – di una generale disattenzione al testo.

1848 A. Guerrieri, *I Nibelunghi*, in «Museo di scienziati e letterati», n.s., V, XV.

1876 K. Bartsch, *Come ha preso forma poetica la leggenda dei Nibelunghi*, in «Rivista Internazionale britannica-germanica-slava di scienze, lettere, arti», 1/1, 1 marzo, pp. 2-6; 1/2, 16 marzo, pp. 33-36.

1881 G. Schuhmann, *I Nibelungen*, in «Giornale Napoletano di filosofia e lettere», 5, pp. 369-434.

1887a *La rovina dei Nibelunghi*, traduzione dal tedesco [in prosa dal ms. A] di A. Gabrielli, S. Lapi, Città di Castello, che ha ottenuto non molto successo

1887b E. Magliani, *Una traduzione italiana de' Nibelunghi* (quella del Gabrielli), in «Gazzetta letteraria», XI, 15.

1889a *I Niebelunghi* [sic], in *Della letteratura delle nazioni*, saggi raccolti da C. Cantù, in relazione alla *Storia Universale*, vol. 1, pp. 485-

167 Lun 1959, p. 173 (cfr. *infra*).

521. Comprende le Avv. I e XVII in poesia, qualcun'altra in prosa e la maggior parte riassunte.

1889b *I Nibelunghi. Poema epico germanico*, traduzione in versi italiani di I. Pizzi, Hoepli, Milano, 2 voll. Opera che incontrò il favore del pubblico, ma più che «bellissima»[168], sottoscriveremmo il giudizio di chi vi ha visto «versi abbastanza buoni, anche se attestano piú l'arte rimatoria del traduttore anziché la bontà e la profondità dell'originale»[169].

1889c C. Lolli, *Sulla Canzone dei Nibelungi* (*Das Nibelungenlied*), «La Lingua Tedesca. Periodico mensuale ad uso degli insegnanti e degli studenti», III, 10, ottobre, p. 147.

[1889]d Anonimo, *I Nibelungi* (rapsodia germanica), «Biblioteca Universale» 192-193, Casa Editrice Sonzogno, Milano s.d., opera stroncata – con più di una ragione – da chi l'ha ritenuta «sia un insignificante volumetto... di autore che giustamente ha preferito non palesare il proprio nome»[170], sia «una traduzione in prosa non consigliabile dell'intero poema»[171].

1900 [E. E. Teza], *Come si fecero oltraggio le due regine. Un'Avventura [XIV] dei Nibelunghi*, Tipografia 'all'Università' Fratelli Gallina, Padova.

1901 A. De Beaux, *I Nibelunghi*, in «La Rassegna Nazionale», 120, 16 agosto, pp. 663-684.

1905 G. Ciardi-Dupré, *Alcuni episodi scelti del poema dei Nibelunghi* [*Âventiuren* 1, 2, 15, 16, 17, 39 e, parziali, 3, 7, 25 e *Note*, pp. 82-83] e pubblicati [dall'edizione *Das Nibelungenlied*, hrsg. v. K. Bartsch, 6. Auflage, Leipzig 1875] con una grammatica (pp. 5-29) e un vocabolario (pp. 85-95), Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.

[1911] S. Friedmann, *L'epopea dei Nibelunghi*, «Annuario della R. Accademia Scientifico-Letteraria (Facoltà di Filosofia e Lettere) [di Milano] per l'anno scolastico 1911-1912», pp. 16-40. È il discorso tenuto all'inaugurazione dell'anno scolastico, in cui egli traccia un riassunto della 'materia nibelungica', com'è stata elaborata nella versione tedesca (*Nibelungenlied*) e in quella scandinava (*Edda*; *Edda in prosa*).

1912 B. Vignola, *Il Poema dei Nibelungi. Appunti di critica e di estetica*, R. Cabianca Editore, Verona.

168 *Ibidem.*
169 *Ibidem.*
170 *Ibidem.*
171 Mazzucchetti 1932, p. XX (cfr. *infra*).

1924 *La canzone dei Nibelungi*, Parte I: *Amori e dolori di Crimilde*, tradotta con il metro dell'originale da G. Bridi, Rocca S. Casciano, Bologna – L. Cappelli, Trieste.

1932 *I Nibelungi. Episodi scelti e collegati*, traduzione, introduzione e note a cura di L. Mazzucchetti, «Capolavori stranieri tradotti e annotati ad uso delle scuole», Sansoni, Firenze. Un lavoro preparato per i licei, ma ch'è stato apprezzato anche nelle Università, se Lun si è dichiarato «debitore all'autrice… di più di una felice espressione italiana» (Lun 1948a, p. 166, n. 4).

[1948]a L. Lun, *I Nibelungi nei vari secoli*, Parte I: *Dispense raccolte dalla Dottoressa C.S. d'A.*, con un'appendice di traduzioni ritmiche dell'epopea nibelungica tedesca [*Âventiuren* 1, 2, 5, 6, 7, 15, 16, 22, 25, 28, 31, 33, 39 a.a. 1947/1948, Università degli Studi di Roma. Facoltà di Magistero, Libreria Universitaria, Roma.

1948b *La Canzone dei Nibelunghi. Introduzione* (pp. IX-XLI), scelta e versione [*Âv.* 3, 5-7, 10, 14-17, 20, 25-26, 28-31, 33-34, 36-39] a cura di S. Filippon, «Scrittori stranieri. Il fiore delle varie letterature in traduzioni italiane», Garzanti, Milano.

1951 C. Grünanger, *La poesia dei Nibelunghi*, in «Acme», 4, 1, pp. 35-84.

1952 *Idem*, in «Acme», 5, 1, pp. 103-144 (rist. completa in *Scritti minori di letteratura tedesca*, Brescia, Paideia, 1962, pp. 55-146).

1955 *I Nibelunghi*, a cura di L. di San Giusto, «I grandi scrittori stranieri» 34, 2ª rist. della 1ª ed., Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.

1959 L. Lun, *Commento al «Canto di Rüdeger»* (Epopea Nibelungica av. XXXVI, str. 2135-2234, cod. B, risp. 2190 e segg. C e 2071 e segg. A; ediz. Bartsch, De Boor [*Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von K. Bartsch, hrsg. v. H. De Boor, 13. neubearbeitete Auflage, 1956]), Università degli Studi di Roma, Libreria Editrice E. De Santis, Roma (il cap. *La figura di Rüdeger von Bechelaren*, pp. 50-91, riproduce il saggio *Rüdeger von Bechelaren*: *sinossi di un problema filologico*, in *Studi in onore di Lorenzo Bianchi*, Zanichelli, Bologna 1960, pp. 115-154).

1969a L. Mancinelli, *La Canzone dei Nibelunghi. Problemi e valori*, 'Fondazione Parini Chirio. Università di Torino', Giappichelli Editore, Torino.

1969b *I Nibelunghi*, introduzione e note di G.V. Amoretti, trad. di L. di San Giusto, «I grandi scrittori stranieri» 34, rist. della nuova edizione, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.

1972 *I Nibelunghi*, a cura di L. Mancinelli, «I millenni», Einaudi, Torino. Traduzione preceduta dal saggio *Memoria e invenzione. Introduzione alla lettura del* Nibelungenlied, pp. IX-LXI.
1977 *Dai Nibelunghi*: *commento alla XVII Âventiure* [a cura di P.G. Scardigli], 'Seminario di Filologia germanica, Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Lettere e Filosofia. a.a. 1974/1975, vol. V', Edizioni Cooperativa Libraria Universitaria Studii Florentini (CLUFS), Firenze.
2010 *La Canzone dei Nibelunghi. Canto X*, testo, traduzione e note a cura di R. Gendre, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Appendice B

Al momento della consegna del lavoro abbiamo ricevuto il vol. 5 della Collana: Fulvio Ferrari, *Le saghe nordiche. Eroi, vichinghi e poeti nella Scandinavia medievale*, 2022. Nelle 164 pagine del volume, l'Autore, da esperto qual è della letteratura europea centro-settentrionale, non soltanto medioevale, non si pone come finalità di «prendere in esame tutte le saghe prodotte in Islanda e in Norvegia in epoca medievale e postmedievale… ma fornire una quadra generale dei diversi tipi di saghe, collocandole nel loro contesto di produzione e di comunicazione, e rendendo conto dei numerosi fenomeni di interazione culturale che ne determinano le principali caratteristiche»[172]. Poiché anche da una lettura rapsodica, traspare dal volume la ricchezza e lo spessore della informazione, riserviamo a una prossima occasione l'analisi e la valutazione complete del lavoro. Per ora, ci limitiamo ad una semplice presentazione del contenuto: *Introduzione* (pp. 7-12), seguita da sette capitoli: I, *Norvegia e Islanda nel medioevo* (pp. 13-29); II, *Le origini della saga* (pp. 31-41); III, *Dalla tradizione orale alle edizioni moderne* (pp. 43-50); IV, *I generi della saga* (pp. 51-90); V, *I mondi della saga* (pp. 91-113); VI, *Lo stile delle saghe* (pp. 115-130); VII, *La ricezione* (pp. 131-150). Il volume si chiude con una *Bibliografia* (pp. 151-164).

172 Ferrari 2022, p. 12.

Perspective for a European Literature

Aldo Venturelli
(Università Carlo Bo di Urbino, em.)

The review considers four volumes, which are linked by the aim to investigate a potential European dimension of German literature and culture in the period between 1870 and 1950. Of these volumes, and of the approximately sixty contributions collected therein, a transversal reading is proposed, organised through certain key thematic cores. These are mainly identified in Nietzsche's conception of 'good Europeans', in the positions towards Europe held by Thomas Mann (often in response to those held by his brother Heinrich and son Klaus), and, lastly, in the essayistic and scholarly production of Ernst Robert Curtius. Although in different ways, these thematic cores nevertheless refer to a more general Weimar Workshop.

La rassegna prende in considerazione quattro volumi, tra loro legati dall'intento di indagare una possibile dimensione europea della letteratura e della cultura tedesca nel periodo intercorso tra il 1870 e il 1950. Di questi volumi, e dei circa sessanta contributi in esso raccolti, si propone una lettura trasversale, organizzata attraverso alcuni fondamentali nuclei tematici. Questi vengono identificati principalmente nella concezione dei 'buoni europei' in Nietzsche, nelle posizioni verso l'Europa sostenute da Thomas Mann e spesso sorte in risposta a quelle sostenute dal fratello Heinrich e dal figlio Klaus, e infine nella produzione saggistica e scientifica di Ernst Robert Curtius. Per quanto con modalità diverse, questi nuclei tematici rimandano comunque a un più generale Laboratorio Weimar.

KEYWORDS: *letteratura europea*, *Moderne*, *Avanguardia*, *cultura di Weimar*, *interculturalità*

Aldo Venturelli, *Prospettive per una letteratura europea*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 299-308

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.11

Open Access

Prospettive per una letteratura europea

Aldo Venturelli
(Università Carlo Bo di Urbino, em.)

Liberalismus (be-)denken. Europa-Ideen in Wissenschaft, Literatur und Kulturkritik (1900-1950), hrsg. v. Olivier Agard – Barbara Beßlich – Cristina Fossaluzza, Böhlau, Wien 2023, S. 459, ISBN 9783205217084

Meditazioni sull'Europa. Variazioni filosofiche e letterarie sul tema nietzscheano del 'buon europeo', a cura di Daniele De Santis – Pietro Gori – Francesco Rossi – Marta Vero, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2023, pp. 266, ISBN 9788895868622

Internationaler Expressionismus – gestern und heute, hrsg. v. Kristin Eichborn – Johannes S. Lorenzen, «Expressionismus», 17 (2023), S. 139, ISBN 9783958084209

L'altro d'Oltrereno. Percorsi, incontri, conflitti e riconciliazioni in Europa (1870-1945), tra ideologia e letteratura, a cura di Valerio Cordiner – Gabriele Guerra, Castelvecchi, Roma 2024, pp. 268, ISBN 9788868268725

Anche se questi volumi sono tra loro molto diversi, un filo comune li attraversa: ovvero l'intenzione di ricostruire, seppure da molteplici prospettive, una dimensione europea delle culture e delle letterature affrontate – e in particolare della cultura e letteratura tedesca – in periodi talvolta tra loro diversi, i quali però coprono uno stesso arco temporale tra il 1870 e il 1950, proiettandosi in alcuni casi anche oltre. Risulta difficile poter presentare nella loro individualità e originalità i circa sessanta contributi raccolti in questi volumi, che in seguito citeremo, secondo l'ordine prima seguito, con le sigle: LB, ME, IE, AO. Per questo cercheremo soprattutto di delineare alcuni fondamentali nuclei tematici presenti nei volumi indicati, raggruppando attorno a essi alcuni dei numerosi argomenti affrontati, e concentreremo la nostra attenzione soprattutto sulla letteratura e sulla cultura tedesca, pur consapevoli dell'impoverimento che un tale criterio comporta rispetto alla ricchezza di stimoli offerti dagli stessi volumi.

Secondo i suoi curatori, LB intende collegare la problematizzazione del liberalismo, che si afferma progressivamente nel corso della prima metà del XX secolo, con una riflessione sull'Europa, e soprattutto sulla sua crisi. L'idea di liberalismo, che è alla base del volume, è 'neutrale', ovvero il liberalismo viene interpretato soprattutto come un «heuristisches Werkzeug» (cfr. p. 15); da tale interpretazione deriva la forte attenzione che il volume dedica a quella che viene definita come una «Grauzone» (cfr. *ibidem*) tra concezioni democratico-pacifiste e concezioni autoritarie-belliciste dell'Europa, in particolare tra le due guerre. Il volume, che è il risultato di tre diversi convegni organizzati da un gruppo di ricerca altamente interdisciplinare attivo nelle Università di Parigi, di Heidelberg e di Venezia, si articola in tre sezioni: la prima dedicata alle idee di Europa, che nel corso del XX secolo si affermano nella filosofia e nella critica della cultura – con riferimenti a Giuseppe Antonio Borgese, Theodor Lessing, Max Scheler, Ernst Troeltsch, Ernst Robert Curtius e Federico Chabod; la seconda affronta il problema più generale di un confronto tra l'idea di nazione e quella di Europa, con riferimenti a Guglielmo Ferrero, Théodore Ruyssen, Hermann Heller, Carl Schmitt, al gruppo francese dei cosiddetti 'non conformisti' e ai teorici dell'ordoliberalismo; la terza infine è dedicata alle diverse idee di Europa che alcuni scrittori – da Thomas Mann a Hermann Bahr, da Gerhart Hauptmann a André Gide, Paul Valéry, Jacques Rivière, Robert Musil, Yvan Goll, Carl Sternheim, Alfred Döblin, Gottfried Benn, Hans Friedrich Blunck – elaborarono nel corso del lungo arco temporale preso in considerazione.

ME intende interpretare alla lettera il termine 'meditazioni', riflettendo non tanto sull'idea di Europa, quanto, per un verso, presentando 'variazioni' sulla concezione del 'buon europeo', non solo in Nietzsche, ma anche in scrittori, filosofi e intellettuali successivi, e per l'altro interrogandosi sulle 'modalità', ovvero sul come risulti possibile essere 'buoni europei' (cfr. p. 8). In queste diverse variazioni, che occupano un arco temporale più ristretto rispetto a quello presente in LB e in genere – a parte il saggio di Rosalia Peluso dedicato allo scritto, che nel 1966 Hannah Arendt dedicò a Rosa Luxemburg – vanno dal 1879 al 1939, un rilievo significativo occupano due centri tematici: il primo riguarda la prospettiva 'sovra-europea', già presente nella concezione nietzscheana, reinterpretata fondamentalmente alla luce di un tendenziale pensiero post-coloniale; il secondo riguarda la posizione assunta da Edmund Husserl rispetto all'idea del 'buon europeo', alla quale, seppure da ottiche diverse, vengono dedicati tre contributi. A parte Nietzsche e taluni aspetti della *Nietzsche-Rezeption*, e i già ricordati Husserl e Arendt, i

riferimenti presenti nel volume, risultato da una collaborazione tra le Università di Lisbona, Praga e Pisa, riguardano Thomas Mann, Stefan Zweig, Aby Warburg e Paul Valéry.

IE è costituito da un numero monografico dell'interessante rivista semestrale «Expressionismus», che ha iniziato le sue pubblicazioni nel 2015; tale numero della rivista intende verificare l'estensione non solo tedesca dell'espressionismo – ad esempio in Austria, Olanda, Russia – e, in particolare attraverso la successiva ricezione del movimento, la sua stessa trasformazione ed estensione temporale, ad esempio nell'espressionismo 'astratto' statunitense o nel progressivo affermarsi – anche in aree extraeuropee – del 'manifesto', inteso come dichiarazione di intenti di un determinato raggruppamento artistico e come specifico genere letterario. Anche IE si articola in tre sezioni: la prima è dedicata agli *Exemplarische Orte des internationalen Expressionismus*, la seconda a talune *Reflexionen internationaler Verflechtungen*, e la terza agli *Internationale Netzwerke*, che – direttamente o indirettamente e in momenti storici diversi – si costituirono attorno all'espressionismo.

AO è il risultato di un convegno e di un gruppo di ricerca costituitosi attorno al Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Sapienza – Università di Roma. Nelle intenzioni dei suoi curatori, *Oltrereno* «non è solo figura concettuale di superamento dell'apparato geo-filosofico alla base dei conflitti e degli incontri europei del secolo scorso, ma anche cartina al tornasole del suo psicogramma intellettuale, tra desiderio di armonia e constatazione – quando non volontà – dell'esistenza del conflitto» (p. 8). Il dibattito culturale dedicato a questi temi in Francia e in Germania è evidentemente al centro del volume, ma non mancano allargamenti alla cultura russa e italiana; nell'affrontare i temi indicati, il volume fa riferimento a Heinrich e Thomas Mann, a Stefan Zweig, a Ernst Robert Curtius, a Maurice Barrès, a taluni aspetti della ricezione francese del pensiero nietzscheano, dell'avanguardia e della rivoluzione conservatrice, a Walter Benjamin e Anna Seghers, oltre agli 'allargamenti' già ricordati, che riguardano Rilke, Lou Salomé, Malaparte e Nabokov.

Come si è già accennato all'inizio, cerchiamo ora di individuare alcuni nuclei tematici fondamentali, che emergono da una lettura 'trasversale' dei volumi considerati. Il punto di partenza, almeno ideale, è indubbiamente rappresentato dall'idea nietzscheana dei 'buoni europei' e dalla sua successiva elaborazione nell'ambito della *Nietzsche-Rezeption*. In ME Pietro Gori e Paolo Stellino ricostruiscono in modo preciso la genesi di tale idea in Nietzsche e concentrano la loro attenzione sulle modalità, con le quali il filosofo individua in Schopenhauer e in Goethe due forme diverse di superamento di una unilaterale prospet-

tiva tedesca; Lorenzo Serini si ricollega in modo originale all'analisi condotta da Gori e Stellino e sottolinea come, parallelamente alla 'stedeschizzazione' che richiede l'essere un 'buon europeo', questi deve inevitabilmente superare ogni prospettiva esclusivamente eurocentrica; solo così infatti può raggiungere quell'*ethos* transculturale, nel quale la formazione e trasformazione di un'identità europea si unisce alla capacità di porsi in relazione con la differenza e l'altro da sé (cfr. p. 54). Marta Vero amplia la sua considerazione dell'idea nietzscheana partendo da Herder, passando attraverso Hölderlin e considerandola come una variazione del contrasto tra Sud e Nord e tra natura e arte; il viaggio verso il Sud viene così a significare comprensione dei limiti di una prospettiva 'settentrionale' fondata sull'alienazione dalla natura (cfr. p. 74). Nel suo contributo Alessandro Fambrini ricostruisce egregiamente non solo il rapporto intrattenuto da Georg Brandes con Nietzsche, ma più in generale l'ampia concezione della cultura europea elaborata dal critico danese; per comprendere la diffusione delle idee sostenute da Brandes può risultare inoltre utile considerare il profondo interesse verso le culture scandinave, che contraddistinse il passaggio dal XIX al XX secolo e che Gabriele D'Ottavio ricorda nel suo contributo dedicato a Guglielmo Ferrero (cfr. LB, pp. 152-153). Un caso molto diverso di *Nietzsche-Rezeption* è quello del saggista e giornalista francese Remy de Gourmont, che curò tra l'altro l'edizione francese della *Genealogie der Moral* pubblicata nel 1900. Esso viene indagato, seppure in una prospettiva diversa, da Massimo Blanco in AO: ad avviso di de Gourmont la Germania aveva compiuto un salto «dal privato intimista al delirio nazionalista collettivo» (p. 81), e all'interno di questo passaggio la capacità di autodominio teorizzata da Nietzsche, sebbene ancora limitata al livello di un soggetto isolato, aveva preparato quanto sarebbe poi avvenuto a livello collettivo, ovvero l'emergere di una sempre più decisa volontà di egemonia. Significativa ed esaustiva è inoltre l'analisi, condotta da Jelena U. Reinhardt in ME, del rapporto intrattenuto da Hofmannsthal con l'idea di 'buon europeo' e più in generale con l'opera di Nietzsche. Sia Tomislav Zelic che Reto Rössler, nei loro originali e articolati contributi in LB, partono infine dalla concezione dei 'buoni europei' e del meridione elaborata da Nietzsche, il primo per una interessante indagine di *Griechischer Frühling* di Hauptmann, della *Dalmatinische Reise* di Hermann Bahr e di *Tod in Venedig* di Thomas Mann, il secondo per un'ampia analisi del rapporto tra saggismo e poetiche 'transculturali' del romanzo negli anni Venti del XX secolo.

Il secondo nucleo tematico, che è possibile estrapolare dalla lettura trasversale dei volumi considerati, è la posizione verso l'Eu-

ropa assunta da Thomas Mann in una costante dialettica con altre posizioni espresse dalla famiglia Mann: queste non riguardano solo il fratello Heinrich, ma si estendono successivamente sia al figlio Klaus per poi giungere a quelle conosciute attraverso il genero Giuseppe Antonio Borgese. Le idee europee di Borgese vengono indagate con acume da Cristina Fossaluzza nel suo contributo in LB. I due pregevoli saggi di Simone Costagli, l'uno pubblicato in AO e l'altro in ME, si integrano tra loro e indagano il rapporto intrattenuto con la Francia da Thomas Mann subito dopo la Prima guerra mondiale, in molti casi appunto sulla scia di posizioni precedentemente assunte dal fratello. Queste due indagini svolte da Costagli acquisiscono ulteriore spessore, se accanto a esse si colloca il contributo di Paola Cattani in LB, oltre a quello di Reto Rössler già precedentemente ricordato; Cattani ricostruisce con grande chiarezza il dibattito sulla Germania avviato da André Gide sulla «Nouvelle Revue Francaise», insieme al direttore della rivista Jacques Rivière, dibattito nel quale intervenne con particolare lucidità Paul Valéry con il suo noto saggio *La Crise de l'esprit*. Già Cattani ricorda altre posizioni emerse nella saggistica dell'immediato dopoguerra: ad esempio quelle di Robert Musil, richiamate altresì da Rössler, che analizza brevemente anche il saggio 'europeo' di Klaus Mann *Heute und morgen. Zur Situation des junges geistigen Europas*: a suo avviso Klaus Mann restò sospeso tra la concezione dell'utopia propria di Ernst Bloch, le idee paneuropee e tecnologiche di Coudenhove-Kalergi e le aspirazioni europeiste dello zio Heinrich (cfr. p. 345). Il contributo di Paola Cattani si integra per altro molto bene con quello di Antonietta Sanna in ME, dove le posizioni espresse nel prima ricordato saggio di Valéry sono ampliate in una più generale analisi della produzione saggistica del poeta francese. Sempre attraverso Cattani, ma, anche se indirettamente, attraverso il contributo che Valerio Cordiner in AO dedica all'idea di una «Renania europea» teorizzata dopo la Prima guerra mondiale da Maurice Barrès, si possono inoltre ricostruire egregiamente le diverse posizioni emerse nella cultura francese del primo dopoguerra – in particolare, oltre a quelle già ricordate, quelle espresse da Romain Rolland e dal gruppo di *Clarté* di Henri Barbusse –; tali idee si collocano sullo sfondo delle posizioni sostenute dai fratelli Mann negli stessi anni. L'indagine del Thomas Mann 'europeo' prosegue con l'ampio saggio di Francesco Rossi in ME, dedicato appunto all'evolversi delle concezioni dello scrittore negli anni dell'esilio; questo contributo si integra a sua volta perfettamente con quello di Friedhelm Marx in LB, espressamente dedicato alla concezione dell'Europa maturata da Thomas Mann negli Stati Uniti; per meglio comprenderla è altresì

importante non dimenticare l'indagine, già ricordata, compiuta da Fossaluzza di Borgese, la quale, seppur dedicata alla prima fase dell'attività del critico, non trascura però di ricostruirne anche la successiva evoluzione negli anni dell'esilio statunitense. Risulta infine significativo quanto Rössler afferma a proposito di Thomas Mann e di Musil, ovvero che le loro posizioni saggistische sull'Europa trovano poi nei loro romanzi – in *Der Zauberberg* e in *Der Mann ohne Eigenschaften*, ma, potremmo aggiungere, soprattutto nel *Doktor Faustus* – la loro più alta trasposizione ed espressione letteraria, tanto più significativa proprio perché espressa in forma 'indiretta'; in questi romanzi l'Europa si presenta così non come qualcosa di definibile concettualmente, ma come «Gegenstand permanenter Selbsttransformationen» (LB, p. 352). Lontana da tale forma indiretta rimane invece Barbara Beßlich nel suo contributo dedicato a taluni aspetti del *Doktor Faustus*, nel quale caratterizza Serenus Zeitblom come «unzuverlässiger Erzähler»: tale idea di *Unzuverlässigkeit* deve essere però interpretata, sempre ad avviso dell'autrice, secondo le concezioni espresse a tale riguardo da alcune correnti della narratologia, ad esempio da Angar Nünning (LB, p. 404). Partendo da questa caratterizzazione di Zeitblom, Beßlich evidenzia la sostanziale ambivalenza, che contraddistinse le diverse posizioni 'europee' espresse da Thomas Mann.

L'esemplarità del 'caso Mann' può in ogni caso acquisire nuove valenze, qualora si considerino le molteplici prospettive, dalle quali il 'Laboratorio Weimar' – più precisamente il dibattito culturale dei circa vent'anni che separarono la conclusione della Prima guerra mondiale dallo scoppio della seconda – viene affrontato nei volumi considerati. In essi assumono contorni di rilievo soprattutto due personalità: Edmund Husserl, come si è già ricordato nel caso di ME, e Max Scheler in LB, dove il filosofo è oggetto di due pregevoli contributi di Olivier Agard e di Bérénice Palaric, oltre a essere ricordato come l'ispiratore, attraverso il suo allievo Paul Ludwig Landsberg, del gruppo di «Esprit» raccolto attorno a Emmanuel Mounier. Ma accanto a Husserl e Scheler i volumi considerati offrono un vero e proprio 'caleidoscopio' della cultura weimariana, dalla ricostruzione delle concezioni europee di Theodor Lessing, oggetto del contributo di Maurizio Pirro in LB, all'indagine della figura di Friedrich W. Foerster sviluppata da Christian E. Roques sempre nello stesso volume, da Stefan Zweig, tema di due diversi studi, uno di Erika Capovilla in ME e l'altro di Davide Di Maio in AO, a Alfred Döblin, oggetto di un accurato studio di Claudia Cippitelli e Giulia Frare in LB, da Walter Benjamin, presente in AO attraverso un contributo di Anna Roche, all'attenta e ampia ricostruzione della cultura ebraica tedesca

tra liberalismo e sionismo, condotta da Massimiliano De Villa in LB; significativo inoltre il bel saggio dedicato da Daniela Sacco a Aby Warburg in ME.

Sempre all'interno della 'costellazione Weimar' ci permettiamo ricollocare lo stesso espressionismo e l'avanguardia in genere. In questo caso il contributo di maggior rilievo rispetto alla dimensione europea della letteratura tedesca, sulla quale abbiamo focalizzato la nostra attenzione nell'indagine dei libri indicati, è il significativo contributo dedicato da Uwe Czier in IE all'*Expressionismus am Oberrhein*, nel quale il ruolo svolto dalla cultura alsaziana nella genesi e diffusione dell'espressionismo è analizzato con molta precisione; attraverso la poesia, fortemente influenzata da Nietzsche, di Alfred Mombert si formò già nel 1901 a Strasburgo un circolo letterario attorno a René Schickele, all'interno del quale divenne predominante la figura di Ernst Stadler. In questo circolo un ruolo non secondario fu svolto altresì da Otto Flake. Attraverso i rapporti creati da Stadler con «Die Aktion» e ancor più con la direzione – a partire dal 1915 – di Schickele di «Die weißen Blätter», il circolo alsaziano ebbe così una funzione di grande rilievo nell'espressionismo in genere, soprattutto nei rapporti tra cultura tedesca e cultura francese. A parte figure quasi dimenticate come Heinrich Schaefer, un ruolo di primo piano nell'affermazione del dadaismo fu svolto inoltre da Hans Arp, originario di Strasburgo. Per quanto il rapporto tra futurismo ed espressionismo sia ben noto, Sylvia Claus nel suo contributo in IE offre su tale rapporto nuove prospettive, in particolare nell'indagine della relazione con l'avanguardia italiana intrattenuta da Bruno Taut; sempre in IE molto originale, anche dal punto di vista metodologico, è il saggio di Julia Allerstorfer dedicato a *Primitivismus und österreichischer Expressionismus*, interessante anche per il modo in cui una prospettiva postcoloniale viene utilizzata nell'indagine del tema prescelto. Tra gli altri contributi apparsi in IE, tutti meritevoli di un'attenta lettura e nei quali inoltre sono nuovamente oggetto di analisi taluni aspetti dell'opera di Döblin, di grande interesse è infine il contributo di Nanne Buurman, che ricostruisce la singolare ricezione dell'espressionismo americano statunitense, in particolare di Pollock, nella stessa politica culturale della Repubblica Federale del dopoguerra. Accanto a questo numero monografico della rivista «Expressionismus», il contributo di Paola Di Mauro in AO indaga con acume e ricchezza di informazioni il ruolo svolto da Walter Serner, prima a Zurigo e poi a Berlino, nell'affermazione della poetica dadaista, oltre alla possibile alternativa che Serner rappresentò rispetto al dadaismo 'francese' di Tristan Tzara. Nel già ricordato contributo di Reto Rössler in LB vengono infine

analizzati i due romanzi di Carl Sternheim – *Europa* – e di Yvan Goll – *Eurokokke* – con le loro originali prospettive sulle possibili valenze estetiche dell'Europa, ma anche con i loro limiti nella rappresentazione narrativa e nella costruzione dei personaggi. Seppure con un'estensione in parte arbitraria della categoria 'espressionismo', collochiamo al suo interno il preciso contributo di Tillmann Heise in LB, il cui punto di partenza è rappresentato dal *Bekenntnis zum Expressionismus* di Gottfried Benn e quello di arrivo – passando attraverso la *Rede auf Stefan George* – da un'attenta analisi del saggio *Dorische Welt* e in genere della concezione della forma nella poetica e nella stessa concezione 'politica' di Benn; accanto a esso ricordiamo inoltre quello di Daniela Padularosa in AO, nel quale il dibattito estetico-politico svoltosi in occasione del congresso parigino del 1935 'per la difesa della cultura' – e di conseguenza il contrasto tra 'realismo' e 'avanguardia' poi ripreso nella discussione epistolare di Anna Seghers con Lukàcs – rappresenta un punto di partenza fondamentale per analizzare nella molteplicità dei suoi significati *Transit*, il romanzo su Marsiglia come luogo di passaggio dell'emigrazione intellettuale tedesca, che Seghers pubblicò tra il 1944 e il 1948.

Ricorrendo nuovamente a un'estensione in parte arbitraria della categoria 'Laboratorio weimariano', collochiamo in esso in primo luogo l'importante saggio che Reinhard Mehring in LB dedica a Carl Schmitt e alla sua concezione di *Großraumordnung*, la quale – ad avviso dell'autore – non venne più esplicitamente utilizzata da Schmitt a partire da quella svolta fondamentale nella condotta di guerra nazionalsocialista, che il giurista identificò nel 1941 con l'attacco tedesco all'Unione Sovietica; in questa analisi Mehring, oltre ai diari di Schmitt ancora in corso di trascrizione, concentra altresì la sua attenzione sullo scambio epistolare con Ernst Jünger durante gli anni della guerra. In AO Giulia Iannucci indaga in una prospettiva internazionale la genesi e l'affermarsi delle diverse concezioni di una 'rivoluzione conservatrice', tra l'altro con un'interessante analisi di alcuni aspetti del rapporto tra Hofmannsthal e D'Annunzio e tra Hofmannsthal e Paul Ludwig Landsberg, quest'ultimo già ricordato da Thomas Keller in LB (cfr. AO, p. 195; LB, p. 290). Sempre in AO Anna Krykun indaga le ragioni del fascino esercitato – nel corso degli anni Trenta del XX secolo – dal nazionalsocialismo su alcuni intellettuali francesi, delusi dalle difficoltà di funzionamento della democrazia parlamentare nel loro Paese.

Per completare il quadro si dovrebbero ancora ricordare le significative analisi dell'ordoliberalismo, condotte da Olimpia Malatesta e da Mathieu Dubois in LB, l'originale analisi delle posizioni espresse

dal giurista socialdemocratico Hermann Heller condotta da Marcus Llanque sempre nello stesso volume, senza dimenticare l'indagine sulle concezioni 'internazionali' del pacifista francese Théodore Ruyssen in costante confronto con il pacifismo tedesco, condotta in LB da Tristan Cognard. Nonostante le molteplici prospettive finora ricordate, vorremmo però indicare come terzo nucleo tematico quello dedicato a Ernst Robert Curtius, apparentemente rappresentato unicamente dai due contributi, tra loro molto affini, dedicati da Gabriele Guerra – in LB e in AO – al saggio del 1932 *Deutscher Geist in Gefahr* del romanista tedesco; il suo nome ricorre però frequentemente anche in molti altri contributi dei volumi presi in considerazione. Curtius fu indubbiamente un protagonista del riavvicinamento culturale tra Germania e Francia nel corso degli anni Venti del XX secolo, e Guerra giustamente ricorda il cambio di prospettiva che intervenne nelle sue posizioni alla fine di quegli anni, da allora sempre più concentrate sugli eventi tedeschi, seppure considerati ancora in una prospettiva fortemente europea. Guerra inoltre evidenzia gli stretti legami intercorrenti tra il saggio del 1932 e *Letteratura europea e Medio Evo latino*, pubblicato nel 1947, affermando che quanto era stato pensato da Curtius nel 1932 come intervento culturale sull'attualità politica diventò «nel 1947 una celebrazione della stessa cultura, del *Geist* occidentale, *dopo* la catastrofe bellica» (AO, p. 137). In tale celebrazione emerse altresì una nuova concezione dell'umanesimo, che presentava significativi punti di contatto con quella maturata da Thomas Mann nel corso degli anni Trenta del XX secolo. A nostro avviso, un confronto tra cultura italiana e tedesca, possibilmente aperto ad altre culture europee, proprio sull'opera maggiore di Curtius, partendo dalla diversa ricezione che essa ha avuto – e in parte continua ad avere – nelle due culture, fornirebbe un contributo fondamentale a un'indagine più precisa e feconda di quale oggi possa essere il significato di una ricostruzione della dimensione europea delle diverse letterature nazionali, e di quali prospettive metodologiche possano risultare le più utili a tale fine; in questo confronto non dovrebbe essere dimenticato che il saggio del 1952, dedicato da Erich Auerbach alla *Philologie der Weltliteratur*, sorse in gran parte proprio dall'analisi della grande opera di Curtius. In ogni caso, come si è visto, i volumi presi in considerazione offrono molteplici prospettive e aprono nuovi orizzonti per preparare nel modo migliore questo eventuale confronto qui proposto.

Hanno collaborato

Anna Antonello è ricercatrice di Letteratura tedesca all'Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara. Ha analizzato alcune figure di mediatori culturali tra l'Italia e i paesi di lingua tedesca, e ha approfondito il ruolo delle riviste letterarie nello scambio culturale intereuropeo (*Una germanista scapigliata. Vita e traduzioni di Lavinia Mazzucchetti*, Quodlibet 2023; *Die Weltbühne als Bühne der Welt*, Kadmos 2017; *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania. 1921-1944*, Pacini 2012).

Felice Cimatti insegna Semiotica e teoria dei linguaggi all'Università della Calabria. I suoi ultimi libri sono *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900* (Il Melangolo 2023), *L'occhio selvaggio. Sul lasciarsi vedere* (Quodlibet 2024), *∃x(fx, Logica della decisione* (Cronopio 2024). Nel 2012 ha ricevuto il Premio Musatti della SPI, Società psicoanalitica italiana.

Beatrice Donati ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia d'Europa presso Sapienza Università di Roma. Dopo aver seguito un corso di perfezionamento in Francia presso l'Institut d'Histoire de la Révolution française (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), è stata prima borsista e poi assegnista di ricerca all'Istituto Italiano di Studi Germanici. I suoi interessi sono principalmente rivolti alla storia e alla storiografia della Rivoluzione francese.

Renato Gendre, già professore ordinario di filologia germanica presso l'Università di Torino, è stato membro di diverse società scientifiche italiane (tra cui la Società Italiana di Glottologia e l'Associazione Italiana di Filologia Germanica) e straniere (tra cui la Société Internationale des Études Indoeuropéennes e l'Oswald von Wolkenstein Gesellscahft). Si occupa di linguistica storica, storia delle religioni,

runologia, diritto, letteratura classica e medioevale, traduzione. La bibliografia (1970-2014) è pubblicata in *ΦΙΛΟΙΝ. Scritti in onore di Mario Enrietti e Renato Gendre* (Edizioni dell'Orso 2014, pp. XXXIII-LXXXII). È in preparazione quella degli anni 2014-2024.

Matteo Iacovella ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi germanici e slavi presso Sapienza Università di Roma, svolgendo ricerche presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach. È autore di contributi sulla letteratura di lingua tedesca del secondo Novecento, in particolare sulla poetica di Ilse Aichinger, a cui ha dedicato una monografia. Attualmente è assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma e le sue ricerche si concentrano sull'eco-poesia contemporanea di lingua tedesca.

Giulia Iannucci ha studiato germanistica (Sapienza Università di Roma) e metodologie critiche (King's College, Londra). Nel 2017 ha conseguito il dottorato di ricerca presso Sapienza. Dopo due soggiorni di ricerca come borsista postdoc presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach, ha lavorato presso Sapienza e attualmente è assegnista di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici nell'ambito del progetto scientifico che studia la «Philosophische Gruppe Berlin (1927-1932)». Si occupa di letteratura e cultura tedesca in connessione con questioni storico-sociologiche come la Repubblica di Weimar, in particolare Ernst Jünger e la Rivoluzione conservatrice, gli studi di genere e gli studi urbani.

Federico Italiano è professore associato di Letterature comparate presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Sapienza Università di Roma. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan* (Mimesis 2009), *Translation and Geography* (Routledge 2016) e *The Dark Side of Translation* (Routledge 2020). Con Jan Wagner ha curato *Grand Tour. Reisen durch die junge Lyrik Europas* (Hanser 2019). Federico Italiano è inoltre poeta e traduttore.

Birgit Nübel, Prof. für Deutsche Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts an der Leibniz Universität Hannover. Promotion 1992 *Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz* (Niemeyer 1994). Habilitation 2003: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne* (De Gruyter 2006). Forschungsschwerpunkte: Autobiographik, Ästhetik, Essayismus, Gender Crossing und Multiperspektivität.

Annalisa Sacchi insegna presso l'Università IUAV di Venezia, dove dirige il corso di laurea magistrale in Teatro e arti performative. Ha lavorato presso: Queen Mary University of London, New York University, Harvard, e University College London. Ha vinto con il progetto INCOMMON lo *starting grant* dello European Research Council. Tra i suoi ultimi libri: *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)* (curato con P. Di Matteo – I. Caleo, Bruno 2021) e *Inappropriabili. Relazioni opere e lotte nelle arti performative in Italia* (Marsilio 2024).

Aldo Venturelli è attualmente professore emerito di Letteratura tedesca presso l'Ateneo Carlo Bo di Urbino. Tra i suoi temi principali di ricerca la *Nietzsche-Forschung*, la *Musil-Forschung* e la cultura della Repubblica di Weimar. Tra le sue pubblicazioni più recenti, il volume del quale è stato co-curatore (con A. Aurnhammer – L. Crescenzi – M. Zanucchi), *Europa in der deutschen Literatur der Moderne*, pubblicato dall'Istituto Italiano di Studi Germanici nel 2024.

Carsten Zelle ist emeritierter Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, insbesondere Literaturtheorie und Rhetorik am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Publikationen zuletzt: *Die Causes célèbres des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland* (hrsg. mit Rudolf Behrens, 2020); *Geschichte der Komparatistik in Programmtexten* (2024), <https://doi.org/10.1515/9783111005768>. Er ist Ehrenmitglied der *Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts* (*DGEJ*).