

STUDIA BÜCHNERIANA

GEORG BÜCHNER 1988

edidit

Fausto Cercignani

CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario

CISALPINO UNIVERSITÀ

I

STUDIA BÜCHNERIANA

GEORG BÜCHNER 1988

edito
Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Istituto di Germanistica

[ISBN 88-205-0643-2]

Copyright © 1990

CISALPINO - Istituto Editoriale Universitario S.r.l.

Via Rezia, 4 - 20135 Milano

Tel. 02/5452154-5455194 - Fax 02/5458639



Editore

CISALPINO - Istituto Editoriale Universitario
fa parte del gruppo SUMMA EDITORI S.r.l. di Milano
con sede in via Carlo Crivelli, 6 - 20122 Milano
Tel. 02/58304681-58304769 - Fax 02/58304769

Finito di stampare nel mese di maggio 1990 presso il Centro Grafico Linate
S. Donato Milanese

PREMESSA

A poco più di centocinquant'anni dalla morte di Georg Büchner (1813-1837) l'Istituto di Germanistica dell'Università Statale di Milano raccoglie in un volume i contributi büchneriani offerti da vari cultori di letteratura tedesca, e in particolare dai partecipanti al convegno internazionale di studi sul grande scrittore assiano tenutosi a Milano il 23 novembre 1988 e organizzato in collaborazione sia con l'Istituto per il Diritto allo Studio Universitario sia con il Goethe-Institut Mailand.

Il lavoro redazionale è stato svolto con l'aiuto di alcuni miei collaboratori, che desidero qui ringraziare per la paziente revisione delle bozze. A loro, e in special modo alla Dott.ssa Luzia Braun e al Dott. Klaus Ruch, si deve il recupero di qualche dattiloscritto particolarmente disordinato.

F.C.

A Georg Büchner

Non c'è stella
che muoia
nell'intimo segreto:
che liberi nel buio
l'esoterica cifra
di stravaganti alchimie.
C'è solo un punto
che si dilata invano:
audace pennellata
sull'inclinarsi dei corpi.
Sul tenace spartito
che si modula inesausto
nell'arco di un disegno certosino.

FAUSTO CERCIGNANI

INDICE

FAUSTO CERCIGNANI - *Georg Büchner: abbozzo di un profilo* p. 11

TEMATICHE, VICENDE, PROSPETTIVE

THEO BUCK - "Die Majestät des Absurden". Zum Schluß
von Büchners «Dantons Tod» » 37

FAUSTO CERCIGNANI - *Creature e marionette nel «Danton»
di Büchner* » 57

HILTRUD GNÜG - *Melancholie-Problematik im Werk Büch-
ners* » 91

JAN-CHRISTOPH HAUSCHILD - *Der Autor als Leser. Überle-
gungen zu Georg Büchners Literaturrezeption* » 107

ROBERTO RIZZO - "Ich verlange in Allem - Leben, Möglich-
keit des Daseins ...". La concezione dell'arte in Büchner
e in Lenz » 125

LUCIANO ZAGARI - *Parole. Disgregazione e codificazione ver-
bale del vuoto* » 157

TERESINA ZEMELLA - «Woyzeck»: l'elemento popolare co-
me maschera » 183

TESTIMONIANZA D'AUTORE

FRANCO CORDELLI - *Lenz agonista* » 195

GEORG BÜCHNER: ABBOZZO DI UN PROFILO

Studente di medicina, ventunenne, nato a Darmstadt, altezza sei piedi e nove pollici¹, capelli biondi, fronte prominente, sopracciglia bionde, occhi grigi, naso 'forte', bocca piccola, barba bionda, mento rotondo, viso ovale, colorito 'fresco', corporatura robusta e snella, segni particolari: miopia. Questi i dati segnaletici di Georg Büchner² nel mandato di cattura³ della polizia del Granduca Ludovico II, emesso il 13 giugno 1835 con l'intento di assicurare alla giustizia (a quella che *Der Hessische Landbote* chiama «puttana dei principi») un individuo ricercato per la sua partecipazione ad attività sovversive⁵. L'avviso fu pubblicato per la prima volta cinque giorni dopo⁶, quando

¹ Circa un metro e settantadue centimetri. I piedi e i pollici sono quelli della «nuova unità di misura assiana» («6 Schuh, 9 Zoll neuen Hessischen Maases») – si veda la nota 3.

² Per le citazioni dal *corpus* büchneriano si è ricorsi a Werner R. Lehmann (ed.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Monaco, Hanser, vol. I 1974 [1967], vol. II 1972 [1971] (l'apparato critico non è stato ancora pubblicato). Sequenza dei riferimenti: volume, numero di pagina/numero di riga.

³ Si tratta di uno «Steckbrief» più volte riprodotto dall'originale, per esempio in Ernst Johann, *Georg Büchner – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Amburgo, Rowohlt, 1986 [1958], p. 151.

⁴ II, 38/29-30: «Die Justiz ist in Deutschland seit Jahrhunderten die Hure der deutschen Fürsten».

⁵ L'accusa specifica era di alto tradimento: «Der hierunter signalisirte Georg Büchner, Student der Medizin aus Darmstadt, hat sich der gerichtlichen Untersuchung seiner indicirten Theilnahme an staatsverrätherischen Handlungen durch die Entfernung aus dem Vaterlande entzogen» (si veda la nota 3).

⁶ Sul numero 167 della «Großherzoglich Hessische Zeitung» e, sempre il 18 giugno 1835, sul numero 166 del «Frankfurter Journal». Si veda il capitolo documentario *Auf*

lo studente era ormai fuggito oltre il confine francese da più di tre mesi⁷, diretto verso quella Strasburgo che lo aveva accolto come studente di medicina tra il novembre 1831 e l'agosto 1833, verso i luoghi in cui aveva frequentato la famiglia del liberale Daniel Ehrenfried Stöber⁸ e i circoli politici e culturali studenteschi nel clima di vivace opposizione alla nuova monarchia orleanista e di profonda indignazione per le promesse non mantenute dalla rivoluzione parigina del 1830. In questa sua seconda patria⁹, già in qualche misura sovranazionale, Büchner avrebbe ritrovato la fidanzata Wilhelmine Jaeglé, la mai dimenticata abitazione di Rue St. Guillaume 66 – «a sinistra, su per una rampa di scale, in una camera un po' sgheba, con la tappezzeria verde»¹⁰ – e tutto quell'ambiente tanto amato che ora sembrava riproporsi come rifugio materiale e spirituale per chi, giusto dodici mesi prima, aveva fondato, durante il periodo universitario a Gießen, la «Gesellschaft der Menschenrechte», una società dei diritti dell'uomo modellata sulla «Société des droits de l'homme et du citoyen»¹¹.

der Flucht, in Georg Büchner. *Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, p. 254.

⁷ La prima lettera indirizzata alla famiglia dal territorio francese proviene da Weissenburg ed è datata 9 marzo 1835 (II, 435).

⁸ Stöber o Stoerber. La prima è la forma usata anche nell'edizione storico-critica di Werner R. Lehmann (si veda la nota 2). I figli di Stöber, August e Adolph, non furono i soli amici strasburghesi di Büchner, il quale si legò anche a Eugen Boeckel, che lo aveva introdotto nell'associazione studentesca «Eugenia», fondata dai fratelli Stöber. Al padre di questi si deve, tra l'altro, una traduzione tedesca dell'opuscolo lamennaisiano *Paroles d'un croyant* (Parigi 1834). Suo fratello Gottlieb fu segretario della sezione strasburghese della «Société des amis du peuple». Su quest'ultimo punto si veda Thomas Michael Mayer, *Büchner und Weidig - Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des «Hessischen Landboten»*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], p. 42.

⁹ Scrivendo da Darmstadt al prozio strasburghese Eduard Reuß (si confronti la nota 28), Büchner chiama Strasburgo «meine zweite Vaterstadt». Per questo inedito del 20 agosto 1832 si veda Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, p. 309.

¹⁰ Lettera del 27 gennaio 1837, da Zurigo. Dopo aver cercato di consolare la fidanzata, Büchner – ormai malato – scrive con nostalgia: «A Strasburgo sarebbe stato assai gradevole, e mi sarei messo a letto col più grande piacere, per una quindicina di giorni» (II, 464/13-18: «In Straßburg wäre es ganz angenehm gewesen, und ich hätte mich mit dem größten Behagen in's Bett gelegt, vierzehn Tage lang, rue St. Guillaume Nro. 66, links eine Treppe hoch, in cinem etwas überzwerger Zimmer, mit grüner Tapete!»).

¹¹ La nuova associazione si era costituita a Parigi nell'autunno 1832, dopo lo scio-

Nel volgere di circa un anno e mezzo, divenuto membro corrispondente della «Société d'histoire naturelle» di Strasburgo grazie al suo lavoro *Sur le système nerveux du barbeau*¹² e avendo ricevuto dall'Università di Zurigo il titolo di dottore in filosofia¹³, l'inquieto studioso è già nel capoluogo svizzero, dove il 5 novembre 1836 tiene una prolusione sui nervi del cranio (*Über Schädelnerven*), viene subito nominato libero docente di anatomia comparata e vede schiudersi la prospettiva di ricoprire, per la stessa disciplina, una cattedra da creare appositamente per lui¹⁴. Ma il progetto è destinato a rimanere tale: nel pomeriggio del 19 febbraio 1837 Georg Büchner, non ancora ventiquattrenne, muore di un'infezione tifica contratta circa un mese prima, si spegne mentre l'epidemia di «febbre putrida»¹⁵ – che imper-

glimento della «Société des amis du peuple». La sua sezione strasburghese sorse, al più tardi, nell'aprile 1833. Si veda Gabriel Perreux, *Au temps des sociétés secrètes. La propagande républicaine au début de la Monarchie de Juillet (1830-1835)*, Parigi, Hachette, 1931, p. 82 e Félix Ponteil, *L'opposition politique à Strasbourg sous la Monarchie de Juillet (1830-1848)*, Parigi, Hartmann, 1932, pp. 263-264.

¹² Per un riferimento di Büchner al saggio sul sistema nervoso del barbo si veda la lettera del primo giugno 1836 a Eugen Boeckel: «Solo ieri la mia trattazione è giunta a compimento [...] per di più [la Società] mi ha fatto socio corrispondente» (II, 457/5-13; «Erst gestern ist meine Abhandlung vollständig fertig geworden [...] obendrein machte [mich die Gesellschaft] zu ihrem correspondirenden Mitglied»).

¹³ Si veda la lettera del 22 settembre 1836 in cui Büchner – avuto l'onore «di essere fatto dottore all'unanimità dalla Facoltà di Filosofia di Zurigo» (II, 460/35-461/2; «Wirklich hatte ich vor kurzem die Ehre, von der philos. Fakultät zu Zürich einmütig zum Doctor creiert zu werden») – si rivolge al borgomastro della città svizzera per chiedere l'autorizzazione scritta a risiedere nella circoscrizione di sua competenza e ottenere quindi, come profugo, un lasciapassare delle autorità strasburghesi. Büchner sottolinea come l'attestato unito alla richiesta dimostri la sua estraneità ad ogni intrigo politico da quando ha lasciato la Germania (II, 461/14-16: «Das beiliegende Zeugnis kann beweisen, daß ich seit der Entfernung aus meinem Vaterlande allen politischen Umtrieben fremd geblieben bin»).

¹⁴ Si veda [Ludwig Büchner], *Georg Büchner*, in [L. B.] (ed.), *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850, p. 38: «Und man hatte sogar im Züricher Erziehungsrathe die Absicht, sehr bald für ihn eine Professur der vergleichenden Anatomie zu creiren».

¹⁵ «Faulfieber» o «Typhus abdominalis putridus». Si veda Armin Geus, *Georg Büchners letzte Krankheit. Ein Beitrag zur Geschichte des Thyphus im 19. Jahrhundert*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, p. 364, dove l'ipotesi di un avvelenamento viene recisamente respinta. Su questo punto si leggano anche le conclusioni, nello stesso volume, di Wolfgang Arnold, Klaus Naumann, Dieter Gawlik, Jürgen Knoth, *Der frühe Tod des Georg Büchner. Krankheit oder Vergiftung?*, p. 375.

versò a Zurigo tra il 1835 e il 1837 – si andava ormai arrestando, proprio quando il giovane studioso aveva da poco ottenuto «tutto ciò che si può pretendere» agli inizi di una brillante carriera scientifica¹⁶, in vista di quello «splendido futuro» che qualcuno gli aveva predetto¹⁷ e che egli, ormai, non si aspettava più dal suo «caro figliolo Danton»¹⁸.

Tracciare il corso di un'esistenza così miseramente e precocemente stroncata è dunque abbastanza facile, almeno nei limiti imposti dalla necessità di non approfondire specifici aspetti della ricostruzione biografica¹⁹. Certamente non altrettanto agevole, per ragioni che qui non possiamo affrontare, sarebbe il tentativo di presentare un ritratto fisico dell'autore in una prospettiva meno schematica di quella che ci offre il mandato di cattura pubblicato a più riprese nel giugno del 1835, magari tenendo conto delle ben quindici testimonianze addotte da Thomas Michael Mayer per cercare di stabilire, in un contesto interpretativo più ampio, non solo i tratti fisici ma anche l'abbigliamento, il contegno, la positura abituale di Büchner²⁰. Sullo sfondo di un

¹⁶ Meno di due anni prima, il 2 novembre 1835, Büchner aveva scritto ai genitori che il conferimento del dottorato era ormai imminente e che il suo insegnamento presso l'università zurighese sarebbe cominciato la Pasqua seguente. «All'età di ventidue anni», aveva aggiunto, «sarebbe tutto ciò che si può pretendere» (II, 449/13-14: «In einem Alter von zwei und zwanzig Jahren wäre das Alles, was man fordern kann»).

¹⁷ Lettera dell'ottobre 1835 ai genitori: «Ci sono persone, qui, che mi profetizzano uno splendido futuro. Io non ho nulla in contrario» (II, 448/31-33: «Es gibt hier Leute, die mir eine glänzende Zukunft prophezeien. Ich habe nichts dawider»).

¹⁸ Si veda la lettera a Gutzkow (presumibilmente scritta nella primavera del 1836) in cui Büchner parla dei suoi originari progetti zurighesi. Avendo definito «idea fissa» la sua intenzione di tenere un corso «sullo sviluppo della filosofia tedesca dopo Cartesio», egli prosegue con tipica ironia: «per questo devo avere il mio diploma, e la gente non sembra affatto propensa a imporre la berretta dottorale al mio caro figliolo Danton» (II, 454/22-27: «Ich habe nämlich die fixe Idee, im nächsten Semester zu Zürich einen Kurs über die Entwicklung der deutschen Philosophie seit Cartesius zu lesen; dazu muß ich mein Diplom haben und die Leute scheinen gar nicht geneigt, meinem lieben Sohn Danton den Doktorhut aufzusetzen»).

¹⁹ Per questi problemi si rimanda soprattutto a Thomas Michael Mayer, *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/III*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 357-425 e Hauschild, *Büchner*, spec. pp. 289-442.

²⁰ Si veda Thomas Michael Mayer, *Umschlagporträt. Statt eines Vorworts*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/III*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 5-15, spec. pp. 8-11. Il saggio fa da premessa a un lungo e per certi aspetti assai controverso studio di Mayer, *Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre*

portrait di questo genere, più o meno riuscito che fosse, sarebbe comunque necessario collocare tutta una serie di scenari mobili e di personaggi assai diversi, in modo da allestire un palcoscenico che rendesse giustizia al mondo dello scrittore.

Tra i molti ritratti che si potrebbero disporre accanto a quello di Büchner sembra indispensabile indicare almeno una delle possibili 'interpretazioni' di un'ormai ben nota figura femminile: quella Minna Jaeglé che non fece in tempo a sposare il suo smanioso e malinconico fidanzato, ma che ciò nonostante divenne una delle più odiate 'vedove d'autore'²¹, ben nota agli studiosi per non aver voluto consegnare alcuni manoscritti büchneriani a Karl Emil Franzos, l'infaticabile curatore della prima edizione critica delle opere dello scrittore assiano²². Poco distante, e decisamente più in evidenza rispetto agli altri due fratelli e alle due sorelle di Georg, un'effigie di [Friedrich Karl Christian] Ludwig Büchner, chiamato Louis²³, noto per il suo scritto *Kraft und Stoff*²⁴, ma soprattutto importante, nella prospettiva che abbiamo scelto, per essere stato il primo, e assai discusso, curatore di gran parte degli scritti büchneriani²⁵. Accanto al primogenito [Karl] Georg, e certo non troppo in ombra, dovrebbero collocarsi, naturalmente, anche i genitori: il padre, Ernst Karl Büchner, medico per tradizione e per vocazione, uomo severo e di spirito assai pratico, che

Demokratie. Zur Textverteilung des «Hessischen Landboten», pp. 16-298 (si confronti anche la nota 82).

²¹ Su questo punto si veda però anche Jan-Christoph Hauschild, *Büchners Braut*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 124-131.

²² Karl Emil Franzos (ed.), *Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe*, Francoforte, Sauerländer, 1879.

²³ I figli maschi dei Büchner erano in tutto cinque, ma il terzo, Karl Ernst, morì quando aveva poco più di quattro mesi.

²⁴ Louis Büchner, *Kraft und Stoff. Empirisch-naturphilosophische Studien*, Francoforte, Meidinger, 1855. L'opera fu tradotta in varie lingue: in francese, inglese e spagnolo, ma anche in nederlandese, greco, russo, ceco, polacco, bulgaro e ungherese - si veda Gernot Böhme, *Ludwig Büchner*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 384-388.

²⁵ Si veda la nota 14. L'edizione di Ludwig Büchner non comprende i frammenti del *Woyzeck*, che nell'introduzione biobibliografica vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40: «durchaus unleserlich»).

stimolò la componente critico-analitica del ragazzo, la passione per le scienze naturali e per gli avvenimenti storici del passato più recente²⁶, nonché un vivo interesse per i più clamorosi e controversi casi giudiziari del tempo²⁷; la madre, Caroline Louise Reuß²⁸, dalla quale Georg derivò la componente idealistica della sua formazione, il profondo interesse per la bibbia, la canzone popolare e la letteratura nazionale, in special modo per autori quali Friedrich Schiller, Jean Paul, Theodor Körner e l'ormai quasi dimenticato Friedrich von Matthisson²⁹. All'uno o all'altro dei genitori, oppure a entrambi, sono dedicati certi esercizi letterari sopravvissuti alle ingiurie del tempo (e degli uomini, bisognerebbe aggiungere): quei pochi versi d'occasione e quel brevissimo frammento di racconto marittimo (probabilmente nato da un esercizio di retorica latineggiante)³⁰ che, insieme ai quattro saggi scolastici conservati tra le carte di quegli anni³¹, consentono al lettore di farsi almeno un'idea del contesto letterario, storico e filosofico da cui l'autore del *Woyzeck* prese le mosse, e magari anche di scoprire precisi interessi del ragazzo o qualche indizio di sviluppi futuri.

Tra gli scenari da predisporre in questa ricostruzione d'epoca il primo posto spetterebbe senza dubbio al Granducato d'Assia intorno agli inizi del diciannovesimo secolo e nel periodo che precede la rivoluzione del marzo 1848, e in particolare a quella Darmstadt in cui la

²⁶ In una lettera a Karl Emil Franzos, datata 23 dicembre 1878, Wilhelm [Ludwig] Büchner, il secondo dei cinque fratelli, ricorda che il padre era solito leggere e citare, coinvolgendo tutta la famiglia, la pubblicazione periodica *Unsere Zeit* [1789-1830], fonte principale del *Danton* büchneriano - si veda Fritz Bergemann (ed.), *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Francoforte, Insel, 1982 [1922], p. 567: «[Es] gehörte zu seiner liebsten Lektüre, die erlebten Ereignisse in der später erscheinenden Zeitschrift *Unsere Zeit* zu repetieren und zu ergänzen. Vielfach wurden diese abends vorgelesen, und nahmen wir alle den lebhaftesten Anteil daran».

²⁷ Ernst Karl Büchner era collaboratore della «Zeitschrift für die Staatsarzneikunde», la rivista medica che pubblicò, in ordine inverso, sia la prima (1826) che la seconda perizia (1825) di Johann Christian August Clarus sul caso giudiziario di Johann Christian Woyzeck - si veda Th. M. Mayer, *Chronik*, pp. 413-414.

²⁸ Reuß o Reuss. La prima è la forma usata anche nell'edizione storico-critica di Werner R. Lehmann (si veda la nota 2).

²⁹ La maggior parte di ciò che sappiamo sui genitori di Büchner deriva dalle testimonianze raccolte da Karl Emil Franzos per l'edizione critica delle opere büchneriane (si confronti, per esempio, la nota 32).

³⁰ I, 185-189.

³¹ II, 7-32.

famiglia Büchner si stabilì nel 1816 abbandonando il villaggio di Goddelau, dove Georg era nato il 17 ottobre 1813, nel secondo giorno della battaglia di Lipsia, proprio mentre l'imminente sconfitta di Napoleone e delle truppe (anche assiane) che combattevano contro l'Austria, la Prussia e la Russia faceva vibrare di opposta passione tutta l'Europa e gli stessi genitori del neonato³². In uno sfondo di questo genere non potrebbero certo mancare i tumulti e i movimenti antiasolutistici che si svilupparono nel Granducato durante il quinquennio che precedette l'emanazione della Carta Costituzionale del dicembre 1820, ma un risalto peculiare spetterebbe senza dubbio agli anni successivi, in cui si andarono rafforzando quei fermenti e quelle contrapposizioni che in qualche misura coinvolsero anche Büchner.

Un altro scenario, poi, dovrebbe essere dedicato alla Francia: e non solo al periodo della Rivoluzione e del Terrore, così attentamente studiato dal giovane drammaturgo per il suo *Danton*, ma anche agli anni che seguirono la rivoluzione parigina del 1830, a quel clima irrequieto e per qualche verso elettrizzante che tanta parte ebbe nella formazione politica di Büchner, al di là delle posizioni sostanzialmente moderate dell'associazione denominata «Eugenia»³³ e di altri circoli studenteschi di Strasburgo. Non meno importante – e forse più complesso e movimentato – l'affresco scenico da cui dovrebbe emergere quella Gießen che tra il 1833 e il 1834 fece da sfondo al proseguimento degli studi medici di Büchner, all'imprevisto coinvolgimento nell'attività rivoluzionaria, alla costituzione della «Gesellschaft der Menschenrechte», alla redazione dell'opuscolo sovversivo *Der Hessische Landbote* e all'arresto degli altri cospiratori. Dietro le quinte, per così dire, potrebbe poi collocarsi il febbrile periodo di Darmstadt e la composizione del dramma storico *Dantons Tod* tra l'ottobre 1834 e il gennaio dell'anno successivo: quasi un preludio statico alla fuga

³² Scrive Karl Emil Franzos nella sua introduzione: «Die Mutter war eine glühende deutsche Patriotin, die Körners Schlachtgesänge mit Begeisterung las und für Blücher schwärmte, der Vater hingegen hielt mit jeder Faser seines Herzens die Verehrung für Napoleon fest» (*Sämtliche Werke*, p. V).

³³ Per alcune interessanti annotazioni nel verbale del sodalizio si veda Erich Zimmermann, *Büchners Straßburger Freunde. Die Eugenia*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 132-135, dove si rimanda anche ad altri lavori pertinenti.

oltre la frontiera francese nel marzo del '35 e agli ultimi spostamenti prima dell'arrivo a Strasburgo. Qui, spronato e sollecitato da Karl Gutzkow per conto dell'editore Johann David Sauerländer di Francoforte, il profugo traduce la *Lucrece Borgia* e la *Marie Tudor* di Victor Hugo³⁴, per poi passare alla stesura del racconto *Lenz*³⁵, della commedia *Leonce und Lena*³⁶ e, infine, alle scene del *Woyzeck*, che lo tengono occupato soprattutto dopo il trasferimento in Svizzera nell'ottobre del '36.

Prima di sfumare nell'epidemia e nella morte, lo scenario zurighe- se dovrebbe infine mirare a porre adeguatamente in risalto l'ambiente scientifico in cui Büchner seppe far valere appieno i frutti sia delle ricerche anatomiche, condotte a più riprese in varie sedi, sia degli studi filosofici, coltivati con passione nonostante una certa ripugnanza per

³⁴ Le due traduzioni, già pronte da tempo nel luglio del '35 (II, 442/11: «Mit meiner Uebersetzung bin ich längst fertig») uscirono nell'ottobre dello stesso anno, nel sesto volume dell'opera *Victor Hugo's Sämmtliche Werke*. Secondo la testimonianza di Karl Gutzkow il giudizio di Büchner sui lavori di Victor Hugo era tutt'altro che positivo, perché in essi egli trovava soltanto «situazioni avvincenti» e non, come in Alfred de Musset, veri e propri «personaggi», sia pure appena sbazzati. Si veda K[arl] G[utzkow], *Ein Kind der neuen Zeit*, in «Frankfurter Telegraph», NS 3 (1837), p. 345 («Hugo gäbe nur "aufspannende Situationen", A. de Musset aber doch "Charaktere, wenn auch ausgeschnittene"»). Se Gutzkow fece un «favore» a Sauerländer curando l'opera («dies ist nur eine Gefälligkeit für einen Buchhändler» II, 479/9-10), Büchner glielo fece traducendo i due drammi.

³⁵ La prima notizia su quest'opera risale al maggio del '35. Riferendosi a una precedente (e ormai perduta) comunicazione di Büchner, Karl Gutzkow parla di una «novella» che dovrebbe avere per tema «il naufragato poeta» (II, 479/12-13: «Ihre Novelle Lenz soll jedenfalls, weil Straßburg dazu anregt, den gestrandeten Poeten zum Vorwurf haben?»). Büchner aveva trovato le annotazioni di Oberlin (*Herr L.....*), fonte principale del racconto, nella casa di Daniel Ehrenfried Stöber, autore di una *Vie de J.-F. Oberlin* (1831). Il cosiddetto «diario» del pastore di Waldbach fu pubblicato da August Stöber assai più tardi, nel gennaio del 1839, nella sua rivista strasburghese. Quando il documento apparve, con il titolo stöberiano di *Der Dichter Lenz, im Steintale* (in «Erwinia. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung» 2/1-3), Georg Büchner era ormai morto da quasi due anni.

³⁶ Il concorso letterario per il quale Büchner scrisse quest'opera fu annunciato dall'editore Cotta nel gennaio del '36. La scadenza, fissata in un primo tempo per il 15 maggio, fu in seguito prorogata al primo luglio. Il manoscritto di *Leonce und Lena*, pervenuto con due giorni di ritardo, fu rinviato intatto al mittente. Scrive Ludwig Büchner nella sua introduzione: «Er schickte das Manuscript zwei Tage zu spät, und erhielt es uneröffnet zurück» (*Nachgelassene Schriften*, p. 37). Si veda anche Hauschild, *Büchner*, pp. 343-348.

«il linguaggio artificioso» degli specialisti³⁷. La severa applicazione in quest'ultimo campo d'indagine, di cui resta concreta testimonianza nelle ampie annotazioni su Cartesio, Spinoza e la storia della filosofia greca³⁸, si palesa inequivocabilmente anche nelle parti più argomentative delle opere letterarie, e in particolare nel *Danton*.

La scomparsa improvvisa quanto prematura di Büchner non ci permette di chiarire fino in fondo certi suoi atteggiamenti o convincimenti, e ciò rende assai più arduo il compito di delinearne meglio il modo d'essere e di sentire. Ma sembra indubbio che tra le caratteristiche principali della sua personalità artistica sia da annoverare una notevole commistione di materialismo e d'idealismo, la ricerca sempre più intensa di una risposta esistenziale che in qualche misura potesse conciliare i due estremi. Lo stimolo a cercare uno sbocco in questa direzione produce già i suoi effetti nelle quattro composizioni del periodo ginnasiale, in quegli esercizi retorici che contengono i primi frammenti della visione büchneriana del mondo e delle cose³⁹. Partendo da questi scritti e collegandoli all'opuscolo rivoluzionario *Der Hessische Landbote* – non tanto per sviscerarne il contenuto, quanto per prendere spunto da esperienze che sembrano aver segnato, in tutti i sensi, l'esistenza dell'autore – è forse possibile delineare, con l'aiuto di qualche lettera o frammento epistolare, l'abbozzo di un profilo che non sia soltanto fisico.

Nell'ambito di un contesto che ci riporta alla battaglia combattuta

³⁷ II, 421/35-37: «Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie, die Kunst-sprache ist abscheulich, ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden» (lettera del 9 dicembre 1833 ad August Stöber).

³⁸ II, 137-290.

³⁹ Lo scritto sull'amicizia (*Über die Freundschaft*), escluso dall'edizione di W.R. Lehmann ma riportato da Fritz Bergemann (*Werke und Briefe*, pp. 430-431), rappresenta forse il testo di un dettato ed è comunque – al pari di altri documenti del genere, così come delle annotazioni e delle glosse (*Werke und Briefe*, pp. 458-460) – di scarso rilievo biobibliografico. Si consulti anche [Werner R. Lehmann], Karl Pörnbacher *et al.*, *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1980, pp. 432-433. Per una scelta diversa si veda Bernard Lortholary, Jean-Louis Besson *et al.*, *Georg Büchner. Oeuvres complètes, inédits et lettres*, Parigi, Seuil, 1988, p. 15. Pur non accogliendo i versi d'occasione e il frammento narrativo dedicato al padre (si confronti sopra, alla nota 30), questo recentissimo volume francese («la première édition au monde qui soit à la fois complète et commentée», p. 10) presenta anche la traduzione del testo sull'amicizia (pp. 29-30), che potrebbe essere stato, «sinon une imitation, du moins une rédaction libre» (p. 565).

presso Wimpfen il 6 maggio 1622 durante la guerra dei trent'anni, il saggio sull'eroica morte dei quattrocento cittadini di Pforzheim (*Hellden-Tod der vierhundert Pforzheimer*)⁴⁰, anticipa – al di là dell'influsso, non solo retorico, esercitato dalle *Reden* di Fichte⁴¹ – l'uso tutto büchneriano delle fonti, vale a dire quel ripercorrere attentamente e minutamente i fatti tramandati alla ricerca delle ragioni più profonde che producono e condizionano un'esperienza reale, quel fondersi continuo di documentazione oggettiva e di elaborazione creativa che caratterizza anche gli scritti scientifici. Per il giovane Büchner – in cui l'estetica degli anni a venire si affaccia già in questo scritto del semestre invernale 1829/30 – non è lecito considerare soltanto l'effetto, il puro e semplice «fatto», ma è bensì necessario rivolgere l'attenzione ai motivi e alle circostanze che lo hanno causato, accompagnato e determinato:

Wollen wir eine solche That beurtheilen, wollen wir sie gehörig würdigen und auffassen, so dürfen wir nicht die Wirkung allein, nicht die bloße That berücksichtigen, sondern wir müssen hauptsächlich unser Augenmerk auf die Motiven und die Umstände richten, welche eine solche That bewirkten, begleiteten und bestimmten. Sie sind die einzige Richtschnur, nach der man die Handlungen der Menschen messen und wägen kann.⁴²

Solo che qui, nell'enfatica prosa di un esercizio di retorica, la spiegazione dell'avvenimento è imposta dall'entusiasmo giovanile per le virtù militari, e non già ricavata da un profondo convincimento che scaturisca da un procedimento analitico e razionale o dalla rielaborazione artistica di impulsi profondi che trascendano i limiti della ragione. Eppure, proprio nell'argomentare – rifacendosi ai versi di Gottfried August Bürger nell'epigrafe del saggio⁴³ – sulla «morte liberatrice del mondo»⁴⁴, il sensibilissimo ginnasiale giunge a superare i confi-

⁴⁰ II, 7-16.

⁴¹ Si veda Werner L. Lehmann, *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Büchner-Ausgabe*, in *Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner zum 70. Geburtstag*, Amburgo, Wegner, 1963, p. 199. Per le altre fonti degli scritti ginnasiali si veda Gerhard Schaub, *Georg Büchner und die Schulrhetorik. Untersuchungen und Quellen zu seinen Schülerarbeiten*, Berna e Francoforte, Lang, 1975.

⁴² II, 11/34-12/1.

⁴³ Il passo è ripreso dal componimento *Die Tode* (1792), dove il poeta dello «Sturm und Drang» inneggia al sacrificio per la libertà: «Für Tugend, Menschenrecht und Menschen-Freiheit sterben / Ist höchsterhabner Muth, ist Welterlöser-Tod» (II, 7/3-4).

⁴⁴ II, 13/38-14/1: «Dieß ist der erhabenste Gedanke für den man sich opfern kann dieß ist Welt-Erlöser-Tod».

ni imposti dal motivo del sacrificio individuale – compiuto per i posteri⁴⁵ o per conquistare l'immortalità⁴⁶ – quando rifiuta, ancora una volta nel segno di Fichte, la dottrina cristiana della salvezza. L'immagine di un «cielo al di qua della tomba» lo colloca, per così dire, in una tradizione innovativa, ma soprattutto anticipa la posizione di estrema precarietà del Büchner più maturo, spesso in bilico tra idealismo e materialismo, sul filo di un paradosso che tende disperatamente a fondare una trascendenza terrena di derivazione teologica:

[...] so ist doch dieß ewig wahr, daß mehr Himmel dießseits des Grabes, ein müthigeres und fröhlicheres Emporblicken von der Erde und eine freiere Regung des Geistes durch ihre Aufopferung in alles Leben der Folgezeit gekommen ist [...]⁴⁷

L'interesse per una dimensione che supera i confini del mondo materiale emerge chiaramente anche dal frammento del saggio *Über den Traum eines Arkadiers*, in cui Büchner rielabora un passo del dialogo ciceroniano *De divinatione*⁴⁸. Redatto, come il precedente, nel semestre invernale 1829/30, esso trova la sua ragion d'essere, non tanto nel racconto dell'arcade che sogna l'amico realmente assassinato dall'oste, quanto nella riflessione sull'universale «fede nei miracoli»⁴⁹, in quei prodigi che l'uomo incolto vede «negli eterni fenomeni della natura» e in certi «casi straordinari della vita quotidiana», in quelle manifestazioni e in quegli accadimenti che sono portentosi anche per la persona colta, che la rimandano – «fintanto che il debole occhio del mortale non riesce a guardare dietro la cortina che divide lo spirituale dal corporeo» – a «un principio primitivo, una quintessenza di tutto l'esistente, alla natura»:

Der rohe Mensch sieht Wunder in den ewigen Phänomenen der Natur, er sieht aber auch Wunder in außergewöhnlichen Fällen des Alltagslebens, für beyde schafft er sich seine Götter. Der Gebildete sieht in den Wundern erster Art

⁴⁵ II, 13/37-38: «So also starben sie nicht einmal für ihren eignen Glauben, nicht für sich selbst, sondern sie bluteten für die Nachwelt».

⁴⁶ II, 8/39-9/1: «Sie wollen nicht Leben, sie wollen Unsterblichkeit».

⁴⁷ II, 13/31-34.

⁴⁸ II, 17.

⁴⁹ II, 17/1-6: «Durch die ganze Geschichte finden wir im Leben jedes Volkes die deutlichsten Spuren von einem Wunder-Glauben, der noch jetzt nicht erloschen den gebildeten Europäer und den rohen Wilden befängt».

nur die Wirkungen der unerforschten, unbegriffnen Naturkräfte; aber auch sie sind ihm Wunder, solange das blöde Auge der Sterblichen nicht hinter den Vorhang blicken kann, der das Geistige vom Körperlichen scheidet, auch sie weisen ihn zurück auf ein Urprinzip, einen Inbegriff alles Bestehenden, auf die Natur.⁵⁰

Al di là dell'ovvio richiamo a un concetto speculativo d'impronta naturalistica (l'influsso di Schelling sembra evidente), dunque a considerazioni molto care all'idealismo tedesco, è senza dubbio possibile leggere, in questo brano, una significativa anticipazione di pensieri e riflessioni che ricorrono, per esempio, nella prolusione *Über Schädelnerven* e nel racconto *Lenz*. In contesti di ben altro respiro troviamo, infatti, non solo un ampliamento estetico-filosofico delle considerazioni già espresse nella composizione ginnasiale⁵¹, ma anche la ripresa, in chiave narrativa (e di ricerca esistenziale) del tema dei prodigi, per esempio là dove la gente racconta «sogni e presentimenti»⁵², o dove «una mano invisibile» trattiene Oberlin⁵³, o dove una voce gli dice che il padre è morto⁵⁴, oppure – tanto per restare in argomento senza citare i più complessi episodi che riguardano lo stesso Lenz – dove il filantropo di Waldbach parla di eventi straordinari capitati a uomini e ragazze⁵⁵.

Non meno importante per gli sviluppi artistici successivi è lo scritto noto come *Über den Selbstmord. Eine Rezension*⁵⁶, redatto intorno al 1830/31 per criticare un saggio, tuttora sconosciuto, sulla questione del suicidio⁵⁷. Facilmente riconducibile alla tradizione del dibattito

⁵⁰ II, 17/11-19.

⁵¹ Si veda la citazione alla nota 103.

⁵² I, 82/16-17: «Die Leute erzählten Träume, Ahnungen».

⁵³ I, 83/11-12: «Wie Oberlin ihm erzählte, wie ihn eine unsichtbare Hand auf der Brücke gehalten hatte».

⁵⁴ I, 85/18-21: «Oberlin versetzte ihm nun, wie bei dem Tod seines Vaters allein auf dem Felde gewesen sey, und er dann eine Stimme gehört habe, so daß er wußte, daß sein Vater todt sey, und wie er heimgekommen, sey es so gewesen».

⁵⁵ I, 85/22-25: «Das führte sie weiter, Oberlin sprach noch von den Leuten im Gebirge, von Mädchen, die das Wasser und Metall unter der Erde fühlten, von Männern, die auf manchen Berghöhen angefaßt würden und mit einem Geiste rängen».

⁵⁶ II, 19-23.

⁵⁷ Gerhard Schaub, *Büchners Rezension eines Schulaufsatzes «Über den Selbstmord»*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), pp. 224-232, ritiene che il saggio recensito fosse di un compagno di scuola.

innescato da un famoso dramma di Johann Christoph Gottsched, *Der sterbende Cato* (1731), esso mostra ancora una volta che le convinzioni e le argomentazioni che caratterizzano questi lavori, pur essendo derivate da altre opere, rivestono un'importanza fondamentale per la comprensione dell'universo büchneriano. L'idea che la terra debba essere considerata «un paese in cui si è messi alla prova» ha sempre colpito sfavorevolmente, apprendiamo dal saggio, la sensibilità del ragazzo, il quale respinge la morale cristiana con un sillogismo che gli permette di considerare la vita come «fine», e non già come semplice «mezzo» o «evoluzione» verso una meta ultraterrena. Se il fine della vita consiste nell'evoluzione, allora la vita stessa può dirsi evoluzione, dunque la vita stessa va considerata un fine. È da questo punto di vista, prosegue il giovane Georg, che si può muovere al suicidio l'unico rimprovero che sia «quasi generalmente valido», poiché una tale scelta, distruggendo anzitempo la forma di vita che la natura ci ha dato e che è conforme al nostro fine, contraddice proprio quest'ultimo, e quindi la natura stessa:

Die Erde wird nämlich hier ein *Prüfungsland* genannt; dieser Gedanke war mir immer sehr anstößig, denn ihm gemäß wird das Leben nur als *Mittel* betrachtet, ich glaube aber, daß das Leben *selbst Zweck* sey, denn: *Entwicklung* ist der Zweck des Lebens, das *Leben selbst* ist Entwicklung, also ist das Leben selbst Zweck. Von dießem Gesichtspunkte aus kann man auch den *einzigsten fast allgemein gültigen* Vorwurf dem Selbstmord machen, weil derselbe unserm *Zwecke* und somit der *Natur* widerspricht, indem er die von der Natur uns gegebne, unserm Zweck angemessne *Form* des Lebens vor der Zeit zerstört.⁵⁸

L'argomentazione richiama, almeno nel convincimento che la sostiene, le già citate *Reden* di Fichte, e più precisamente l'ottava. Ciò che più conta, tuttavia, è sottolineare che questi frammenti di una visione complessiva della vita – forse non a caso conservati – sono tutt'altro che trascurabili, sia perché preannunciano la parte introduttiva della prolusione sui nervi del cranio (*Über Schädelnerven*) – dove si legge che la natura, essendo «immediatamente autosufficiente» in tutte le sue manifestazioni, «non agisce secondo fini» esterni⁵⁹ – sia

⁵⁸ II, 21/30-39.

⁵⁹ II, 292/13-16: «Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeußerungen sich unmittelbar *selbst genug*». E ancora: «Al-

perché preludono all'interpretazione che Büchner dà di specifiche vicende umane in opere quali *Dantons Tod*, *Lenz*, *Leonce und Lena* e *Woyzeck*. Si tratta, in altre parole, di lavori scolastici che pongono le premesse dell'assillante ricerca, presente in tutta la produzione büchneriana, del significato della vita e delle ragioni che portano alla distruzione delle possibilità di sviluppo della natura umana, e quindi all'annientamento dell'esistenza stessa.

Il tema del suicidio e la figura di Catone dominano anche il quarto degli scritti ginnasiali conservati, un discorso in difesa dell'Uticense (*Rede zur Vertheidigung des Cato von Utika*) che Büchner tenne il 29 settembre 1830 in occasione di una cerimonia scolastica⁶⁰. Al di là del perdurante influsso di Fichte e dell'ovvia dipendenza dalle fonti (prima fra tutte la diade biografica di Focione e Catone il Giovane nelle plutarchiane *Bíoi Parállēloi*), è ancora una volta indispensabile sottolineare l'interesse di Büchner per le ragioni soggettive e psicologiche di un'azione – per quelle che potremmo chiamare le cause individuali in contrapposizione a quelle storiche – e quindi per le possibilità offerte, o non offerte, al libero estrinsecarsi della natura umana in un determinato contesto della realtà storica e sociale. Il suicidio di Catone si giustifica da sé, non solo come estremo rifiuto della tirannia, della «legge dell'arbitrio»⁶¹, ma anche come unica scelta possibile in una situazione senza sbocco, come soluzione imposta da «un'epoca corrotta»⁶², da una fase storica in cui non è possibile salvare né Roma né la libertà:

*Er sah, Rom und mit ihm die Freiheit war nicht mehr zu retten.*⁶³

La commistione di materialismo e di idealismo che si profila in questi lavori giovanili si ripropone anche nell'opuscolo rivoluzionario che lo studente universitario di Gießen concepì nel fondare la «Gesellschaft der Menschenrechte». Redatto dallo stesso Büchner nella

le Funktionen sind Wirkungen desselben [Urgesetzes]; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt» (II, 292/29-30).

⁶⁰ II, 25-32.

⁶¹ II, 29/17-18: «*Kato* war Slave, wenn er sich dem Gesetz der Willkür beugte».

⁶² II, 28/1-2: «*Kato* fiel, nicht als ein Opfer der Ueberlegenheit *Cäsars*, sondern seiner verdorbenen Zeit».

⁶³ II, 30/6-7.

seconda metà del marzo 1834, trascritto da «Augusto il Rosso»⁶⁴, mitigato dal pastore protestante Friedrich Ludwig Weidig e stampato a Offenbach nel luglio 1834, questo primo (e ultimo) annuncio del messaggero assiano ai contadini del Granducato (*Der Hessische Landbote. Erste Botschaft*)⁶⁵ cominciò a diffondersi proprio quando l'arresto di Karl Minnigerode e di altri congiurati – traditi dalle ben dosate e intervallate delazioni dell'infiltrato Johann Konrad Kuhl – era ormai imminente e gravido di pesanti conseguenze⁶⁶.

Il libello – otto pagine ricche anche di dati – si presenta come prodotto assai disuguale non solo delle letture e delle esperienze francesi di Büchner, ma anche dell'intervento moderatore di Friedrich Ludwig Weidig, figura dominante di democratico costituzionalista nella eterogenea opposizione dell'Assia meridionale. Con la sua revisione, che mirava a smorzare i toni più radicali e antiborghesi del socialismo agrario di Büchner, e dunque a sfumare il concetto di contrapposizione economica tra gli abbienti e i non abbienti così caro allo studente universitario, il rapporto antitetico fra «poveri» e «ricchi» – rapporto che l'autore considerava «l'unico elemento rivoluzionario al mondo»⁶⁷ – si

⁶⁴ Questo il soprannome riportato, tra gli altri, da Karl Vogt (anch'egli a suo tempo studente di medicina a Gießen) in *Aus meinem Leben* (Stoccarda 1896) – si veda Bergemann, *Werke und Briefe*, p. 559: «August Becker, gewöhnlich nur der "rote August" genannt». Becker copiò «in bella» il manoscritto büchneriano, il quale – e lo confermano quelli conservati – non era certo di facile lettura. Si confronti la testimonianza di August Becker nella relazione del consigliere giudiziario di corte Friedrich Noellner sul procedimento contro Weidig (*Actenmäßige Darlegung [...]*, Darmstadt 1844) in Hans Magnus Enzensberger (ed.), *Georg Büchner. Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozeßakten*, Francoforte, Insel, 1974 [1965], p. 122: «Das Manuskript dieser Flugschrift habe ich bei Büchner in's Reine geschrieben, weil seine eigene Hand durchaus unleserlich war».

⁶⁵ Una seconda edizione dell'opuscolo uscì, senza l'autorizzazione di Büchner, nel novembre dello stesso anno – si veda Gerhard Schaub (ed.), *Georg Büchner. Friedrich Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Materialien, Kommentar*, Monaco, Hanser, 1976, pp. 129-131. L'inasprirsi della repressione aveva indotto Weidig e un altro congiurato di tendenza liberale, Leopold Eichelberg, a proporre una seconda rielaborazione del libello. Rispetto alla sintesi di punti di vista socialisti e antiassolutistici che caratterizzava la prima edizione venivano così ad accentuarsi soprattutto i toni antimonarchici e costituzionalistici.

⁶⁶ Si veda soprattutto Schaub, *Büchner/Weidig*, pp. 131-136.

⁶⁷ II, 441/5-6: «Das Verhältniß zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt» (frammento di una lettera scritta a Gutzkow, presumibilmente nel 1835).

trasformò in un contrasto fra «poveri» (ovvero contadini, operai, cittadini)⁶⁸ e «signori»⁶⁹, senza tuttavia perdere – grazie alle argomentazioni e ai dati proposti dall'opuscolo – la sua latente carica esplosiva, certamente assai più dirompente dell'epigrafe «Friede den Hütten! Krieg den Pallästen!»⁷⁰ che riproduce esattamente il grido giacobino «Guerre aux châteaux! Paix aux chaumières!». Perché nonostante le correzioni e le aggiunte di Weidig, lo scritto riflette ancora chiaramente i tratti materialistici della visione büchneriana, la convinzione che il suo tempo sia «puramente materiale»⁷¹, che la condizione dell'individuo sia determinata da cause esterne⁷² e che le ingiustizie sociali abbiano cause economiche ben precise, inconfutabili come la realtà di un popolo misero che trascina pazientemente il carro su cui principi e liberali recitano la loro pagliacciata, la loro «commedia scimmiesca»:

Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen.⁷³

In questa realtà che si presenta come «situazione legale»⁷⁴ è insita «un'eterna situazione di violenza»⁷⁵ che giustifica pienamente l'azione rivoluzionaria, l'unica che possa modificare una legge «che fa della

⁶⁸ Si veda, per esempio, il primo paragrafo del libello: «Die Bauern und Handwerker [...] die Bauern und Bürger» (II, 34/22,25).

⁶⁹ Si veda lo stesso passo: «Die Fürsten und Vornehmen [...] Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag [...] der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug» (II, 34/23,26,30). La sostituzione dei termini è testimoniata da August Becker in un interrogatorio del settembre 1837, così come lo riporta Noellner, *Actenmäßige Darlegung*, in Enzensberger, *Büchner/Weidig*, p. 122: «[Die von Weidig veränderte Flugschrift] unterscheidet sich von dem Originale namentlich dadurch, daß an die Stelle der Reichen, die Vornehmen gesetzt sind [...]».

⁷⁰ II, 34/20 («Palästen» nella seconda edizione: II, 35/20).

⁷¹ II, 455/10: «Unsere Zeit ist rein materiell» (lettera a Gutzkow, presumibilmente scritta nella primavera del 1836).

⁷² II, 422/16-20: «Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, – weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen» (lettera del febbraio 1834 alla famiglia).

⁷³ II, 422/7-9 (lettera del 9 dicembre 1833 ad August Stöber).

⁷⁴ II, 416/27: «Was nennt Ihr denn gesetzlichen Zustand?» (lettera del 5 aprile 1833 alla famiglia).

⁷⁵ II, 416/23-24: «Sind wir denn aber nicht in einem ewigen Gewaltzustand?».

gran massa dei cittadini bestiame da *corvée*⁷⁶. Ora, la ben radicata opinione che solo la «violenza» potesse servire a qualcosa⁷⁷ non era certo prerogativa di Büchner, il quale semmai si differenziava da altri esponenti dell'opposizione assiana per il convincimento – espresso sia prima che dopo la fuga in Francia – che ogni moto rivoluzionario fosse un'impresa vana⁷⁸, che non si potesse credere, neanche «lontanissimamente», alla possibilità di un sovvertimento politico⁷⁹. Quanto alla consapevolezza socio-economica che distingue Büchner dagli altri cospiratori, essa discende, naturalmente, dall'esperienza strasburghese, la quale, peraltro, non è facilmente ricostruibile in maniera articolata. Ma la nozione di contrasto tra poveri e ricchi, che affiora ripetutamente e prepotentemente dai suoi scritti, sembra derivare dal pensiero socialista di Louis-Auguste Blanqui⁸⁰ e dal neobabuvismo della «Société des droits de l'homme et du citoyen»⁸¹, mentre il concetto di sfruttamento delle classi produttive da parte di quelle non produttive e, in genere, la terminologia dell'analisi sociologica devono essere ricondotte, sia pure indirettamente, anche all'insegnamento sansimonista di Bazard e Enfantin nelle pagine dell'*Exposi-*

⁷⁶ II, 416/27-28: «Ein Gesetz, das die große Masse der Staatsbürger zum frohnenden Vieh macht».

⁷⁷ II, 416/8-9: «Wenn in unserer Zeit etwas helfen soll, so ist es Gewalt».

⁷⁸ II, 416/34-417/4: «Wenn ich an dem, was geschehen, keinen Theil genommen und an dem, was vielleicht geschieht, keinen Theil nehmen werde, so geschieht es weder aus Mißbilligung, noch aus Furcht, sondern nur weil ich im gegenwärtigen Zeitpunkt jede revolutionäre Bewegung als eine vergebliche Unternehmung betrachte und nicht die Verblendung Derer theile, welche in den Deutschen ein zum Kampf für sein Recht bereites Volk sehen» (lettera del 5 aprile 1833 alla famiglia).

⁷⁹ II, 440/14-16: «Ich würde Dir das nicht sagen, wenn ich im Entferntesten jetzt an die Möglichkeit einer politischen Umwälzung glauben könnte» (lettera del 1835 al fratello Wilhelm).

⁸⁰ Espresso in vari opuscoli e nell'arringa del 12 gennaio 1832 in difesa di quindici appartenenti alla «Société des amis du peuple». Di particolare interesse sono le affinità che si riscontrano confrontando, da un lato, la descrizione blanquiana del complicato meccanismo di sfruttamento dei poveri che lavorano da parte dei ricchi che oziano e, dall'altro, le formulazioni che Büchner usa nel trattare questi argomenti – si veda Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Francoforte, Suhrkamp, 1972 [1946], p. 81 e Th. M. Mayer, *Chronik*, p. 366.

⁸¹ Sull'influsso qui esercitato dagli insegnamenti del tribuno giacobino François Noël Babeuf e del suo seguace Filippo Buonarroti (*Conspiration pour l'égalité, dite de Babeuf* [...]), Bruxelles 1828) si soffermava già Karl Viëtor, *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*, Berna, Francke, 1949, pp. 24-26.

tion⁸². Disconoscere il debito di Büchner nei confronti del sansimonismo – o almeno di quella particolare versione del sansimonismo che, dopo il 1830, sembrava proporsi più come dottrina di riscatto sociale⁸³ che come insegnamento riformista e industrialista⁸⁴ – non sarebbe infatti né lecito né possibile⁸⁵, nemmeno ricorrendo alla divertita descrizione büchneriana di A. Rousseau, pittoresco propugnatore dell'emanipazione femminile⁸⁶, e neppure sottolineando il tono ironico con cui lo studente tedesco dichiara di voler diventare anche lui un sansimonista, «per pura pigrizia», e condurre «la vita più comoda che esista sotto il sole», con le mani in tasca, predicando al popolo il lavoro:

Er bleibt jetzt in Straßburg, steckt die Hände in die Taschen und predigt dem Volke die Arbeit [...] führt das bequemste Leben unter der Sonne, und ich möchte aus purer Faulheit St. Simonist werden [...]⁸⁷

Allo stesso modo sarebbe poco utile indugiare, come spesso avvie-

⁸² *Doctrine de Saint-Simon. Exposition 1828-1830*, Parigi 1830. Sulla terminologia francese in rapporto a quella büchneriana si veda Th.M. Mayer, *Büchner und Weidig*, pp. 60-61. Per una confutazione delle tesi sostenute da questo studioso si legga Heinz Wetzel, *Ein Büchnerbild der siebziger Jahre. Zu Thomas Michael Mayer: «Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie»*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner III*, Monaco, edition text u. kritik, 1981, pp. 247-264.

⁸³ Si veda Mirella Larizza Lolli, *Scienza, industria e società. Saint-Simon e i suoi primi seguaci*, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 105-106.

⁸⁴ Si veda Mirella Larizza Lolli, *Il Sansimonismo (1825-1830). Un'ideologia per lo sviluppo industriale*, Torino, Giappichelli, 1976.

⁸⁵ Per alcune notizie sulla diffusione del sansimonismo a Strasburgo e in altre località dell'Alsazia si veda André Brandt, *Le Docteur Curie et le Saint-Simonisme à Mulhouse*, in «Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse» 1938, pp. 398-421, Paul Leulliot, *Le Saint-Simonisme à Mulhouse en 1832 d'après les lettres inédites du Docteur Curie*, in «Bulletin du Musée historique de Mulhouse» 1958, pp. 53-67 e P. L., *Un centenaire: le Docteur Pierre-Paul Jaenger 1803-1867*, in «Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar» 1968, pp. 101-117.

⁸⁶ Il passo in questione (II, 417/23-418/21) si trova in una lettera scritta alla famiglia verso la fine del maggio 1833. È interessante notare che anche il liberale strasburghese Daniel Ehrenfried Stöber se la prende – in una poesia che forse Büchner conosceva (*An die Sanct-Simonisten. Im Namen Mehreerer*) – con la «fantasticheria» («Träumerei») dei seguaci di Saint Simon. Si veda E[hrenfried] Stöber, *Sämmtliche Gedichte und kleine prosaische Schriften*, vol. I, Strasburgo, Schuler, 1835, p. 102.

⁸⁷ II, 418/15-20. Con lo stesso tono ironico, in una lettera a Gutzkow, presumibilmente redatta nel marzo 1835, Büchner scrive, tra l'altro, che si metterà al soldo dei gesuiti per servire Maria o dei sansimonisti per la «femme libre» (II, 436/29-31: «Und nehme dann Handgeld entweder von den Jesuiten für den Dienst der Maria oder von den St. Simonisten für die femme libre oder sterbe mit meiner Geliebten»).

ne, sulle critiche e le accuse riservate da Büchner al «debole, insignificante e frazionato partito liberale»⁸⁸ senza contestualmente ricordare almeno il non trascurabile contributo offerto da Weidig (che morì suicida nelle carceri del Granducato), non solo alla causa rivoluzionaria tedesca, ma anche al progetto propagandistico dello studente di Gießen, al quale l'attivissimo pastore procurò i dati statistici su cui si basa *Der Hessische Landbote*, nonché i fondi necessari per pubblicare l'opuscolo⁸⁹. Un discorso analogo si potrebbe fare per il movimento «Junges Deutschland», «il partito letterario di Gutzkow e di Heine»⁹⁰ cui Büchner – pur apprezzando la coraggiosa lotta per la libertà condotta da Gutzkow «nella sua sfera»⁹¹ – rimprovera «un completo misconoscimento delle nostre condizioni sociali»⁹², di voler riformare la società «per mezzo dell'*idea*», partendo dalla classe colta⁹³, da coloro che non hanno altro da fare che «scacciarsi di dosso la noia più spaventosa»⁹⁴.

Le frecciate dell'instancabile e malinconico Georg, del resto, non risparmiano nessuno, nemmeno l'amato popolino, «l'eterno babbeo» della situazione⁹⁵, e – a ben guardare – neppure colui che le lanciava

⁸⁸ II, 440/20-21: «Ich weiß, wie schwach, wie unbedeutend, wie zerstückelt die liberale Partei ist» (lettera al fratello Wilhelm, presumibilmente scritta nel 1835).

⁸⁹ Così la relazione di Noellner, in Enzensberger, *Büchner/Weidig*, pp. 95 e 121. Weidig fornì a Büchner il quarto volume dell'opera di Georg Wilhelm Justin Wagner, *Statistisch-topographisch-historische Beschreibung des Großherzogthums Hessen* (Darmstadt 1831) – si veda Schaub, *Büchner/Weidig*, pp. 65-66 e si confronti Th.M. Mayer, *Büchner und Weidig*, p. 147, n. 296.

⁹⁰ II, 451/34-36: «Uebrigens gehöre ich für meine Person keineswegs zu dem sogenannten *Jungen Deutschland*, der literarischen Partei Gutzkows und Heines» (lettera del primo gennaio 1836 alla famiglia).

⁹¹ II, 451/31-32: «Gutzkow hat in seiner Sphäre muthig für die Freiheit gekämpft».

⁹² II, 451/36-452/1: «Nur ein völliges Mißkennen unserer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei».

⁹³ II, 455/8-10: «Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der gebildeten Klasse aus reformiren? Unmöglich!» (lettera a Gutzkow, presumibilmente scritta nella primavera del 1836).

⁹⁴ II, 455/26-28: «Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste Langeweile zu vertreiben».

⁹⁵ II, 416/11-14: «Und selbst das Bewilligte wurde uns hingeworfen, wie eine erbettelte Gnade und ein elendes Kinderspielzeug, um dem ewigen Maulaffen *Volk* seine zu eng geschnürte Wickelschnur vergessen zu machen» (lettera del 5 aprile 1833 alla fa-

con tanto compiacimento. Senza contare che, in alcune occasioni, il suo «scettico disprezzo» di tutto ciò che considerava «futile e meschino» – così un compagno di scuola⁹⁶ – potrebbe essere facilmente usato contro di lui: per esempio quando scrive alla famiglia che a Gießen non si darà mai alla «politichetta clandestina e alle bambinate rivoluzionarie»⁹⁷. La verità è che Büchner, pur restando saldamente ancorato alle sue posizioni egualitaristiche e antiaristocratiche («L'aristocratismo è il disprezzo più vergognoso dello spirito santo nell'uomo»)⁹⁸, sente tutta la futilità e la miseria della condizione umana, tragica e tuttavia ridicola, diversissima nella realtà sociale ma inesorabilmente accomunata dallo sgomento di fronte all'interrogativo sul senso della vita. A chi lo accusa di schernire gli altri, di essere un «derisore», egli risponde che ride non già per *come* qualcuno è uomo, bensì soltanto *perché* è uomo – cosa di cui comunque nessuno ha colpa –, così che nel ridere di un altro egli ride di se stesso, riconoscendo di dividerne il destino:

Man nennt mich einen Spötter. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist,

miglia). Il riferimento è all'insuccesso del cosiddetto «Frankfurter Putsch», il colpo di mano tentato da alcuni congiurati a Francoforte il 3 aprile 1833. Al progetto non fu estraneo lo stesso Weidig.

⁹⁶ Ludwig Wilhelm Luck in una comunicazione a Franzos dell'11 settembre 1878 (Bergemann, *Werke und Briefe*, p. 557): «Es lag [in Büchners Angesicht] Zurückhaltung, Entschlossenheit, skeptische Verachtung alles Nichtigen und Niederträchtigen».

⁹⁷ II, 418/29-31: «Ihr könnt vorausschen, daß ich mich in die Gießener Winkelpolitik und revolutionären Kinderstreiche nicht einlassen werde» (lettera del giugno 1833 alla famiglia). Gerhard Schaub ha cercato di sanare questa contraddizione ricordando che Büchner si mise in contatto con la cerchia di Weidig per dare un indirizzo radicaldemocratico al movimento (*Büchner/Weidig*, p. 123: «um der Bewegung eine andere, neue Qualität im Sinne seiner radikaldemokratischen Revolutionstheorie zu geben»). Riprendendo questo filo conduttore, Thomas Michael Mayer sottolinea che i progetti di Büchner nello scrivere il suo opuscolo rivoluzionario sono da considerarsi tutt'altro che «politichetta clandestina» o «bambinate rivoluzionarie» – si veda Th.M. M., «Wegen mir könnt Ihr ganz ruhig sein ...». *Die Argumentationslist in Georg Büchners Briefen an die Eltern*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), p. 251. Ma resta il fatto che alla luce della spietata diagnosi politico-sociale di Büchner (si confronti, per esempio, la nota 78) azioni come quella da lui intrapresa dovevano necessariamente sembrare assai puerili, e comunque pressoché inutili.

⁹⁸ II, 423/16-18: «Der Aristocratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen» (lettera del febbraio 1834 alla famiglia).

wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal theile.⁹⁹

Questo atteggiamento per qualche verso contraddittorio ci riporta alla fondamentale ambivalenza della visione büchneriana. Se da un lato egli propugna un radicale sovvertimento dell'ordine sociale che spesso fa sembrare certi rivoluzionari del suo tempo dei pacifici moderati, dall'altro egli si limita a criticare e a condannare, senza proporre in alcun modo una concreta struttura sociale che possa utilmente sostituirsi a quella da distruggere. Ciò dipende, non solo e non tanto dalle fonti, per lo più velleitarie e utopistiche, della sua cultura politica¹⁰⁰, ma anche e soprattutto dalla formazione idealistica che si sovrappone prepotentemente al suo materialismo. La sovrastruttura del mondo «puramente *materiale*»¹⁰¹ scoperto da Büchner nelle composizioni ginnasiali, nei saggi scientifico-filosofici e nella riflessione politica è infatti decisamente idealistica. Così come i fenomeni, gli esseri e gli oggetti della realtà circostante sono da ricondursi tutti a «un principio primitivo, una quintessenza di tutto l'esistente, alla natura»¹⁰²; così come la ricerca delle leggi che governano questa vita «immediatamente autosufficiente» può trovare la propria soluzione soltanto «in una legge fondamentale per tutta l'organizzazione» del creato¹⁰³; così come l'intera esistenza fisica dell'individuo diviene «manifestazione di una legge originaria, di una legge di bellezza che secondo i tratti e le linee più semplici produce le forme più alte e più pure»¹⁰⁴; così nelle faccende sociali è necessario – per poi mandare al diavolo «questa

⁹⁹ II, 423/3-7.

¹⁰⁰ Ciò vale anche per il blanquismo e per il neobabuvismo, nonostante la concretezza delle diagnosi socio-economiche. Lo stesso sansimonismo, nato come ideologia per lo sviluppo industriale, mostrò ben presto una certa tendenza a sconfinare nell'utopico – si veda Mirella Larizza Lollì, *Il sansimonismo*, pp. 259-273.

¹⁰¹ Si veda sopra, alla nota 71.

¹⁰² Si veda sopra, alla nota 50.

¹⁰³ Si veda la prolusione *Über Schädelnerven*: «[Die Natur] ist in allen ihren Aeußerungen sich unmittelbar *selbst genug* [...] Diese Frage, die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesammte Organisation finden» (II, 292/13-16, 21-23).

¹⁰⁴ II, 292/24-28: «Das ganze körperliche Dasein des Individuums [...] wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt».

società moderna ormai priva di vita» – muovere «da un principio giuridico assoluto», tendere alla costruzione di «una nuova vita spirituale nel popolo»:

Ich glaube, man muß in socialen Dingen von einem absoluten Rechtsgrundsatz ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im Volk suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen.¹⁰⁵

La visione complessiva che permette a Büchner di considerare i problemi esistenziali, estetici, scientifici e socio-politici in una dimensione che trascenda i dati ricavabili dall'osservazione dei meccanismi materiali si basa dunque sul presupposto che ogni fenomeno della realtà possa e debba essere ricondotto a un principio metafisico originario e assoluto che permetterebbe di sviluppare appieno un'esistenza terrena del tutto autosufficiente e il cui unico fine – un fine esclusivamente intrinseco – sarebbe, appunto, l'armonica realizzazione di tutte le potenzialità individuali e collettive.

Di tutto ciò è necessario tener conto sia nell'interpretare, nel contesto in cui nacquero, i suoi scritti scientifici e le osservazioni politiche o filosofiche, sia nel proporre una lettura sufficientemente spassionata delle sue opere letterarie. Perché se il suo *Danton* è il dramma di forze politiche contrapposte in cui la materialità della storia emerge in tutta la sua crudezza, la ricerca di una dimensione che trascenda le leggi che la governano resta linfa vigorosa e disperata di ogni singola battuta che non sia puro e semplice espediente di un procedimento scenico, oppure articolazione meccanica di una di quelle «marionette» che si contrappongono ai personaggi «di carne e ossa»¹⁰⁶. Considerazioni non dissimili valgono anche per il racconto *Lenz*, dove l'attento studio di una patologia ben nota travalica i limiti di una pur magistrale presentazione per rendere, quasi fisicamente, la follia di chi tenta disperatamente, in ogni direzione, di recuperare il senso dell'esistenza, di rimediare a quella perdita che genera l'assedio del vuoto e la minaccia del nulla. Quando ogni possibile percorso, naturale o sovranaturale, individuale o interpersonale, si è dimostrato imper-

¹⁰⁵ II, 455/22-25 (lettera a Gutzkow, presumibilmente scritta nella primavera del 1836).

¹⁰⁶ Si veda, in questo stesso volume, il saggio *Creature e marionette nel «Danton» di Büchner*.

vio, il vuoto che circonda Lenz penetra dentro di lui e la paura del nulla si trasforma in annientamento di ogni possibile sensazione, compresa la paura.

Il tema dell'inutile ricerca di una via di salvezza emerge perfino nella commedia *Leonce und Lena*, che pure sembrerebbe mirare, grazie a un uso canzonatorio delle convenzioni comiche di stampo romantico-idealistico, soltanto alla parodia di una società basata sull'assolutismo, alla satira di una classe nobile condannata alla più assoluta mancanza di cambiamento dalle sue stesse strutture. Perché anche qui, come altrove in Büchner, «la palese immutabilità dell'esistente»¹⁰⁷ si conferma trappola inesorabile, si configura come «realtà miserevole»: diversa da quella denunciata da Camille nel *Danton*¹⁰⁸, ma comunque inaccettabile quale surrogato di vita. Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pupazzo»¹⁰⁹, il principe Leonce sceglie una sposa che invece è già stata scelta dal padre, di modo che la svolta che sembrava prospettarsi ai confini di un ambiente privo di ogni possibilità di sviluppo si rivela parentesi ingannevole e crudele. Al pari della principessa Lena, l'erede al trono rimane schiavo delle convenzioni di cui vorrebbe liberarsi, ritorna a quella noia esistenziale che attanaglia anche Lenz e Danton, così come tutti coloro che hanno perso il senso della vita.

Ben lontano dall'atmosfera della corte, da un mondo in cui, dice Leonce, «imperversa un ozio spaventoso»¹¹⁰, il frenetico Woyzeck non ha tempo per annoiarsi. Ma l'assedio di circostanze che non lasciano scampo vale tanto per la storia di un povero soldato quanto per la vicenda di un giacobino disilluso, di un infelice poeta o del principe di Popo: sfruttato e deriso da chi non si accorge della propria condizione di marionetta, Woyzeck resiste fino a quando gli viene sottratto anche l'ultimo rifugio, l'amore di Marie e la possibilità di avere una

¹⁰⁷ L'espressione ricorre in Henri Poschmann, *Büchners «Leonce und Lena». Komödie des status quo*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), p. 122: «das Thema der augenscheinlichen Unwandelbarkeit des Bestehenden».

¹⁰⁸ II, 37/19-20: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit».

¹⁰⁹ I, 106/16-19: «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

¹¹⁰ I, 106/6: «Es krassirt ein entsetzlicher Müßiggang».

sua famigliola, sia pure priva – come osserva ipocritamente il Capitano – della benedizione di Dio¹¹¹. Per lui come per Danton, per Lenz come per Leonce, non c'è «possibilità di esistenza». Per lui, come per gli altri, poco importa vivere o morire: perché vivere vegetando, accettando la morte spirituale, non è poi molto diverso dall'affrontare la morte fisica.

La desolazione cosmica che, verso la fine del *Woyzeck*, si palesa agli occhi del «povero bambino» nella fiaba (o 'antifiaba') della nonna¹¹² non è altro che la disperata solitudine che assale l'adulto o, per meglio dire, l'adulto che non ha più scampo, che lascia la terra deserta e inospitale solo per accorgersi, una volta raggiunto il cielo, che la luna è «un pezzo di legno marcio»¹¹³, il sole «un girasole appassito»¹¹⁴ e le stelle moscerini color dell'oro, ma tutti infilzati sulle spine, in attesa di essere beccati dall'averla che ne ha fatto crudelmente provvista sul prugnolo¹¹⁵. Neppure il sogno, all'inizio promettente, sembra dunque offrire una via di uscita, una prospettiva di salvezza. E per l'adulto che si sveglia, così come per il bambino che ritorna dalla 'fiabesca' avventura celeste, la terra è «una pignatta rovesciata», su cui non resta che sedersi e piangere¹¹⁶.

FAUSTO CERCIGNANI

¹¹¹ II, 172/9-11: «Er hat ein Kind, ohne den Segen der Kirche, wie unser hochehrwürdiger Herr Garnisonsprediger sagt, ohne den Segen der Kirche, es ist nicht von mir».

¹¹² II, 151/23-35: «Es war einmal ein arm Kind [...]».

¹¹³ II, 151/27-28: «Und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz».

¹¹⁴ II, 151/29-30: «Und wie's zur Sonn kam, war's ein verreckt Sonneblum».

¹¹⁵ II, 151/30-32: «Und wie's zu den Sterne kam, warens klei golde Mück, die waren angesteckt wie der Neuntödter sie auf die Schlehe steckt».

¹¹⁶ «Und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein».

TEMATICHE, VICENDE, PROSPETTIVE

“DIE MAJESTÄT DES ABSURDEN” ZUM SCHLUß VON BÜCHNERS «DANTONS TOD»

Offenbar genügte es dem Autor Georg Büchner nicht, seinen im Januar und Februar 1835 in Darmstadt verfaßten dramatischen Erstling *Danton's Tod* mit der Hinrichtung des Titelhelden und seiner Freunde (IV,7) ausklingen zu lassen. Gegen jede damalige theatrale Konvention fügte er seinem Stück zwei Szenen an, die das Publikumsinteresse eher vom Protagonisten ablenken. Hinzu kommt noch etwas Auffallendes: Im Gegensatz zu dem über weite Strecken äußerst gründlich dokumentierten Drameninhalte handelt es sich bei den beiden Schlußszenen nicht um eine Verarbeitung authentischen Materials. Ähnlich wie bei der Marion-Figur und ebenso bei Julie Danton hat es der Autor bei der Gestaltung des Dramenendes offensichtlich vorgezogen, zugunsten einer eigenen Lösung vom geschichtlich Verbürgten abzuweichen. Büchners bewußter Zusatz zur Überlieferung lenkt unsere besondere Aufmerksamkeit auf Lucile.

Diese junge Frau ist im Personenverzeichnis als «Gattin des Camille Desmoulins» ausgewiesen¹. Ihr historisches Vorbild wurde 1771 als Lucile Laridon geboren und erhielt bald danach zusätzlich den Namen ihres Stiefvaters Duplessis. Mit neunzehn Jahren heiratete sie den gut zehn Jahre älteren Revolutionsführer Camille Desmou-

¹ Wie auch alle Textstellen zit. nach der Studienausgabe von Thomas Michael Mayer; in: Peter von Becker, (Hg.), *Georg Büchner: 'Dantons Tod'. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 7-74 (Zitat: S. 13). Mit den dort der Textfolge vorangestellten Zahlen sind die Redeelemente des Dramendialogs durchnummeriert. Nach den Zitaten werden die Nummern jeweils in Klammern aufgeführt.

lins (1760-1794). Man sah in dem Ehepaar so etwas wie den Inbegriff der neuen republikanischen Errungenschaften und nannte sie deshalb allgemein «les mariés de l'an II de la Liberté»². Trauzeugen waren der Schriftsteller Sébastien Mercier sowie der Schulfreund Camilles, Maximilien de Robespierre, der 'Unbestechliche'. Der gleiche Mann war es, der keine vier Jahre später dem kurzen Eheglück ein abruptes Ende bereitere. Er ließ Camille als Parteigänger Dantons wegen Verrats an der revolutionären Sache zum Tode verurteilen und veranlaßte ebenso Luciles Hinrichtung unter dem inszenierten Vorwand einer angeblichen Gefängnisrevolte. Lucile Desmoulins starb acht Tage nach ihrem Mann, am 13. April 1794, gleichfalls unter dem Fallbeil.

Büchner war, wie auch sonst, durch Mercier, Mignet, Thiers und andere Quellen³, über das beispielhafte Liebespaar der Französischen Revolution genau informiert. Dennoch nahm er sich als Autor das Recht, das historisch Überlieferte zu verändern. Die wirkliche Lucile Desmoulins hat sich keineswegs selbst der 'Justiz' ausgeliefert; ebensowenig fiel sie dem Wahnsinn anheim. Just diesen Ausgang aber brauchte Büchner für sein Dramenkonzept. Darum entschied er hier ausnahmsweise partiell gegen die Geschichte. Denn über der historischen Authentizität standen für ihn der humane Gestus und die Authentizität der Kunst als utopisches Zeichen eines lebbareren Lebens. – Uns stellt sich somit die Frage, welche Zeichenwirkung von der vorgenommenen fiktionalen Umgestaltung der Schlußszenen ausgeht. Es ist, wie gesagt, die Frage nach der Lucile-Figur und ihrer Funktion innerhalb der Dramenkonstruktion.

In wenigen, konzis gehaltenen Sequenzen hat der Autor die 'Lucile-Tragödie' ausschnittshaft umschrieben. Ganze vier Szenen genügten ihm, den leidvollen Weg dieser Frau darzustellen⁴. Dennoch ergeben die rasch hingeworfenen Episoden ein überraschend klares, konkret-haltbares Bild der Büchnerschen Lucile Desmoulins. An ihr

² Jean-Paul Bertaud, *Camille et Lucile Desmoulins. Un couple dans la tourmente*, Paris 1986, S. 120; vgl. ebenso: a.a.O., S. 13, 119 und 128. Deutsche Übertragung einzelner Briefe bei Landauer (Gustav Landauer, *Briefe der Französischen Revolution*, Bd. 1. Berlin/DDR 1985, S. 122-127).

³ Vgl. Thomas Michael Mayer, a.a.O., S. 9 f.

⁴ Es sind die Szenen II,3; IV,4; IV,8 und IV,9.

und ihrem Mann verdeutlicht der Stückerschreiber die Situation stimmiger Partnerschaft, unbedingten Vertrauens und absoluter Liebe. Vieles spricht dafür, daß die hier vorgeführte ideale Liebesbeziehung beispielhaft-ergänzend gedacht war zu den nur punktuellen Verwirklichungen Dantons in dieser Richtung. Die prägnante dramatische Spannungslinie des Lucile-Geschehens verwickelt den Zuschauer in keine großen Handlungsabläufe. Was ihm von dort her in erster Linie vermittelt wird, ist der Vorgang einer überwältigenden humanen Willens- und Gefühlsentfaltung.

Gleich bei ihrem ersten Erscheinen im Rahmen des 'Kunstgesprächs' zwischen Camille und Danton (I, 3) tritt uns Lucile als eine Frau entgegen, die, ganz aus dem Gefühl lebend, mit praktischer Selbstverständlichkeit ein ungewöhnliches Einvernehmen mit dem geliebten Mann vorlebt. Schlagartig geht uns an ihr auf, daß für sie, die «Kunstblinde», wie Paul Celan sagt, «Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat»⁵. Hinter den scheinbar belanglosen Wendungen ihres rudimentären Gesprächs mit Camille offenbart sich uns ein ebenso inniges wie unerschütterliches Kommunizieren zwischen Partnern über alle intellektuellen Unterschiede hinweg. Gerade in einem Drama, das fast durchweg Befunde nicht mehr gelingender Kommunikation aufzeigt, muß das besonders auffallen. Sehr zu Recht haben deshalb Behrman und Wohlleben die traumhafte Sicherheit der daraus resultierenden Gefühlswahrnehmung betont und als «erkennendes Gefühl» adäquat benannt⁶. Luciles Wissen reißt einen Abgrund um sie herum auf. Der Tod tritt in ihr Leben. In ihrer Verstörung über die damit verbundene Trennung von ihrem Mann geht ihr plötzlich ein altes Lied durch den Kopf. Es ist das hessische Volkslied: «Ach Scheiden, ach Scheiden, ach Scheiden / Wer hat sich das Scheiden erdacht?» [311]. Keinen Augenblick zögert Büchner, dieses 'verfremdende' Element dem in Paris ablaufenden Geschehen zu integrieren. Für ihn ist ausschlaggebend, daß der Inhalt des Volkslieds gleichermaßen den zu gewärtigenden Abschied

⁵ Paul Celan, *Gesammelte Werke (GW)*, Dritter Band. Frankfurt/M. 1983, S. 189. Die Formulierungen sind durchweg der Büchner-Preis-Rede Celans entnommen («Der Meridian», 1960).

⁶ Alfred Behrman u. Joachim Wohlleben, *Büchner: Dantons Tod. Eine Dramenanalyse* (= LGW 47), Stuttgart 1980, S. 155.

der Liebenden voneinander evoziert und ebenso die generelle Ohnmacht diesem Schicksal gegenüber. Damit zieht der Autor atmosphärisch ein makabres Bedeutungsfazit. Von vornherein steht das Lucile-Geschehen demzufolge im Zeichen des äußerlich Hoffnungslosen. Charakteristisch hierfür ist die hilflose Fluchtbewegung der verstörten Frau. Unter dem Eindruck der übermächtig auf sie eindringenden bösen Ahnungen rennt sie – wie kurz danach auch Danton (I II,4) – aus dem Haus ins Freie. Rezeptionslenkend schreibt Büchner Luciles Schock metaphorisch folgendermaßen fest: «Wie das Zimmer so leer ist, die Fenster stehen offen, als hätte ein Todter drin gelegen» [311]. Auftakt und Richtung der exemplarischen Leidensgeschichte sind damit hinreichend markiert.

Auf ähnliche Weise lassen sich dem Komplex der Gefühlsreaktionen Camilles die tief reichenden Entsprechungen ablesen, die beider Beziehung zueinander prägen. Wie Lucile füllt auch ihn die Liebes- und Lebensgemeinschaft mit ihr ganz aus. Im eigenen Untergang denkt er stets ihre Gefährdung mit und läßt das seine Freunde wissen⁷. – Ein letztes Mal noch sehen sich die Liebenden von Angesicht zu Angesicht in der Szene am «Platz vor der Conciergerie» (I IV,4). Freilich sind sie dabei durch Mauern und Gitter voneinander getrennt. Die flüchtige, aber äußerst nachhaltige Begegnung steht ganz im Zeichen des Wahnsinns, der sich Luciles unter dem Druck ihrer zu bitterer Wirklichkeit gewordenen Ahnungen bemächtigt hat. Camille erscheint so seiner «auf eine(m) Stein unter (dem) Fenster der Gefangenen» sitzenden Frau zwischen Mauerwerk und Gitterstäben als Mann «mit dem langen Steinrock und der eisernen Maske vor dem Gesicht» [602]. Das volle Ausmaß ihrer inneren Zerstörung wird uns deutlich an der unerträglichen Spannung zwischen dem von ihr gesungenen volkstümlichen Liebeslied und der sie gleichzeitig überkommenden Todensangst. Unversehens wird so die Idylle des im Lied beschworenen nächtlichen Stelldicheins («Es stehen zwei Sternlein an dem Himmel»⁸) in ihr grausiges Gegenteil überführt.

Kein Übermaß an Liebe und an Verzweiflung reißt Lucile aus der

⁷ Es handelt sich im einzelnen um die Szenen III,1; III,9; IV,3 und IV,5.

⁸ Elsäßisches Volkslied, das Büchner sicher aus seiner ersten Straßburger Zeit vertraut war. Es findet sich im übrigen auch in der Sammlung «*Des Knaben Wunderhorn*».

- 657 *Lucile*. Mein Camille! Wo soll ich dich jezt suchen?
 [IV, 9] **Der Revolutionsplatz.**
 Zwei Henker an der Guillotin[e] beschäftigt.
- 658 1. *Henker*. (steht auf der Guillotin[e]<1> und singt:)
 Und wann ich hame geh
 Scheint der Mond so sch[ee]h
- 659 2. *Henker*. He Holla! Bist bald fertig?
- 660 1. *Henker*. Gleich, gleich! (singt.)
 Scheint in meines Ellervaters Fenster
 Kerl wo bleibst so lang bey de Menscher?
 So! die Jacke her!
 (Sie gehn singend ab)
 Und wann ich hame geh
 Scheint der Mond so scheeh.
- 661 *Lucile*, tritt auf und setzt sich auf die Stufen der Guillotine.
 Ich setze mich auf deinen Schooß, du stiller Todesengel. (sie singt)
 Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
 <2> Hat Gewalt vom höchsten Gott.
 Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen er-
 stickst hast.
 Du Todtenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe <gesungen hast.> sängst.
 (sie singt.) Viel hunderttausend ungezählt,
 Was nur unter die Sichel fällt.
 Eine Patrouille tritt auf.
- 662 *Ein Bürger*. He werda?
- 663 *Lucile*. **Es lebe der König!**
- 664 *Bü[r]ger*. Im Namen der Republik.
 (sie wird von der Wache umringt und weggeführt.)

Was ist dem zu entnehmen? Unmittelbar an die grelle Szene der Hinrichtung Dantons und seiner Gefährten schließt der Autor den 'Irr-Gang' Luciles durch die Pariser Straßen an () IV,8). Er zeigt ferner, wie sie ihr Weg instinktiv zum Revolutionsplatz¹⁰ führt () IV,9), der Stelle also, wo kurz davor ihrer Lebensgemeinschaft mit Camille durch die Guillotine ein gewaltsames Ende bereitet worden ist. Man sieht, auch ihr Wahnsinn hat Methode. Überdies macht er sie in be-

¹⁰ Der 'Revolutionsplatz' ('Place de la Révolution') ist der frühere 'Königsplatz' ('Place Royale'), heute bekannt als 'Place de la Concorde'. Dort fanden während der Revolution die meisten Hinrichtung statt.

stimmten Bereichen klarsichtiger. Nachdenkend über das «Sterben» [653] – notwendig ein Leitwort der Lucile-Szenen –, stößt die verzweifelt Umherirrende sich an dem himmelschreienden Gegensatz des üppig quellenden Lebensstroms (andeutend repräsentiert durch die «kleine Mücke» und den «Vogel») und dem sie allein betreffenden Todesfall. Im Kontrastbild vom «Strom» und dem «verschütteten Tropfen» wird das, was Lucile beschäftigt, metaphorisch sinnfällig. Am singulären Tod ihres Lebenspartners geht ihr das Unrecht der 'conditio humana' insgesamt auf. Sie fängt an, «so was zu begreifen». Mit einem Schlag wird ihr die Absurdität bewußt, daß dort, wo allgemeines Recht auf Leben gelten sollte, jederzeit der Tod blindwütig zuschlagen kann. Alles in ihr empört sich dagegen. Aus ihrer Protestvision erstehen Wunschbilder existentieller Lähmung und Verletzung. In Luciles alles verändernder und radikaliserender Sicht «müßte» die munter fließende Lebensdynamik «stocken» und ebenso die solchermaßen 'geschlagene' Erde eine tiefe «Wunde» aufweisen. Was sie hier konjunktivisch beschwört, ist von ihr her ganz bewußt kontraproduktiv angelegt. Blinder Destruktion begegnet sie mit gezielter Destruktion, die freilich – wie zu zeigen sein wird – sehr wohl Möglichkeiten aufhebender Konstruktivität enthält. Deshalb setzt sie der alles zudeckenden, ungerührt ablaufenden Lebensmaschinerie ihren entsetzlichen «Schrei» entgegen. Es ist der Schrei einer absolut Liebenden, für die der Lauf der Welt des permanenten Verrats am Leben wegen nichts mehr bedeutet. Darum «verhüllt» Lucile «sich die Augen», solange sie ihren Schrei ausstößt. Dahinter steckt, wie Peter Michelsen richtig folgerte, die Leugnung «innerweltlicher Sinngebung»¹¹. Für Lucile ist sie mit dem Tod Camilles verlorengegangen. Die knappe Zeitspanne einer kurzen «Pause» genügt ihr dann, deprimiert einzusehen, daß «Nichts / stockt».

Beziehungsvoll hat der Lyriker Paul Celan diese Anspielung auf Luciles Text an das Ende seines Gedichts «*Du liegst im großen Gelausche* (aus dem Band «*Schneepart*») gesetzt¹². Angesichts des dort

¹¹ Peter Michelsen, *Die Präsenz des Endes. Georg Büchners 'Dantons Tod'*; in: «DVJs» 52 (1978), S. 489 und 491.

¹² Paul Celan, *GW*, Zweiter Band Frankfurt/M. 1983, S. 334. Vgl. hierzu auch:

thematisierten Mordes an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht «stockt» gleichfalls «nichts». Es ist die nämliche enttäuschende historische Erfahrung: 1794 wie 1835, 1919 wie 1967¹³. In der so formulierten Ohnmacht und Aussichtslosigkeit läßt sich unschwer Büchners eigene Einsicht in den «gräßlichen Fatalismus der Geschichte» wiederfinden¹⁴ und damit sein Gegenbild zur christlichen Heilsgeschichte wie zur aufklärerischen Fortschrittsgläubigkeit. Derartige harmonische Erwartungen muß Lucile sich ebenso versagen. Denn der Tod Camilles bedeutet das Ende ihrer sämtlichen Hoffnungen. Wenn ihr Monolog mit der Feststellung schließt: «Wir müssen's wohl leiden», so scheint das – nach dem alles in Frage stellenden «Schrei» – fast auf eine vollständige Zurücknahme, zumindest aber auf lähmende Resignation bei der Sprechenden hinzudeuten. Für einen Augenblick kann der Zuschauer den Eindruck gewinnen, die Dinge gingen einfach weiter wie zuvor¹⁵. Noch ist nämlich Lucile nicht bewußt geworden, daß nun ihr ganzer Wille, ja ihre ganze Person, gefordert sind. Diese Stufe des – wortwörtlich – «hellen Wahnsinns»¹⁶ auszulösen, bedarf es eines letzten Anstoßes.

Deswegen greift hier der Autor spürbar ein, indem er den Monolog Luciles durch eine schlagartig eingefügte Sequenz abrupt unterbricht. Ersichtlich dient es der kontrapunktischen Akzentuierung, wenn an dieser Stelle der grobe Dialog einiger «die Gasse herunter»kommender «Weiber» dazwischenplatzt (654-656). So zu verfahren, ist konstitutiv für die Büchnersche Dramaturgie, deren vorrangige Merkmale Simultaneität und 'Offenheit' sind. Im vorliegenden Fall

Klaus Manger, «Wir müssen's wohl leiden. Zu Paul Celans Gedicht 'Du liegst im großen Gelausche'»; in: Euphorion 73 (1979), S. 237-244.

¹³ Celans Gedicht entstand während eines Aufenthaltes in Berlin in der Nacht vom 22. auf den 23. Dezember 1967.

¹⁴ Vgl. Büchners Brief an die Braut Wilhelmine Jaeglé vom Anfang März 1834 (sog. Fatalismus-Brief): HA II, S. 425.

¹⁵ Man konnte sogar zu der abwegigen Deutung kommen, in Luciles Feststellung – «Wir müssen's wohl leiden» – äußere sich «das Persönlichste (!), was den gequälten Kreaturen gegönnt (sic!), das Bekenntnis zur Wahrheit des Unabänderlichen» (Gerhart Baumann, *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*. 2.A., Göttingen 1976, S. 91).

¹⁶ So die erhellende Formulierung von Cornelia Ueding (Cornelia Ueding, *Dantons Tod – Drama der unmenschlichen Geschichte*; in: Walter Hinck, (Hg.) *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen* (= st 2006), Frankfurt/M. 1981, S. 210-226 (Zitat: S. 222).

geht es darum, zum monologischen Gedankenfluß Luciles ein von außen kommendes Gegengewicht zu schaffen. Das geschieht auf schlagende Weise durch das Einbringen einer diametralen Perspektive in Gestalt vulgärer Durchschnittsausßerung. Was dabei als 'Volkes Stimme' vernehmbar wird, verweist uns auf die für Büchners Einschätzung der Revolution wesentliche latente Verrohung der sie bewegenden, pauperisierten Masse. Auch dies punktuelle Intermezzo gehört also zu den im gesamten Werkzusammenhang vorzufindenden Volksszenen, «in denen es» durchweg «blutig, unmoralisch und obszön zugeht»¹⁷. So wird hier die «Guillotine» [655] zur gewöhnlichen Alltagsmechanik, der Vorgang des Guillotiniérens geradezu orgiastisch ausgekostet.

Einer sich offenkundig als Norm etablierenden Unmenschlichkeit gegenüber kann Lucile zunächst bloß fassungslos reagieren. Dem dergestalt «öffentlich» gemachten «Sterben» [656] setzt sie dann mit einem einzigen, vor sich hingesagten Satz () 657) ihren völlig anders ausgerichteten Anspruch entgegen. Unberührt vom pöbelhaften Todes-Lust-Spektakel, zielt ihr Sprechen abermals einzig und allein auf den Geliebten. Zwar weiß sie inzwischen, daß Liebe und Tod für sie zusammenfallen, weil eine Begegnung mit Camille zwangsläufig eine Begegnung mit dem Tod sein muß. Trotzdem macht sie sich auf die Suche nach ihrem Mann. Ihre zugleich sichere wie unsichere Frage umreißt exakt die darin liegende Utopie. Es ist die aus Leid und Sehnsucht erwachsende Utopie vom Menschen als handelndem Subjekt, das seine Qualität aus einer extremen Nächsten-Liebe herleitet, die den anderen praktisch mitlebt. Als Frage vorgebracht, verrät uns Luciles Bekundung, daß es für diese 'U-topie'¹⁸ in der herrschenden Wirklichkeit keinen Ort, genauer: noch keinen Ort gibt. – Von der auktorialen Präsentation her sind damit die Weichen für den Schluß gestellt.

Direkt nach der Straßenszene mit Luciles utopischer Fixierung

¹⁷ Hans-Thies Lehmann, *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners 'Dantons Tod' und Heiner Müllers 'Der Auftrag'*; in: Peter von Becker, (Hg.): *a.a.O.*, S. 106-121 (Zitat: S. 117).

¹⁸ So gesehen liefert Christa Wolfs Titel der Erzählung «*Kein Ort. Nirgends*» die angemessene Übersetzung solcher Art von 'U-topie'. Vgl. hierzu auch: Paul Gelan: *GW*, Dritter Band, Frankfurt 1983, S. 202.

wechselt das Geschehen hinüber zum «Revolutionsplatz», will sagen zu dem von der Guillotine bestimmten Hinrichtungsplatz. Wie meist bei Büchner gehen indes die Szenen nicht ganz unmittelbar ineinander über. Ortswechsel und Zeitsprung müssen vom Zuschauer mitgedacht werden. Erst dann läßt sich nachvollziehen, daß Lucile hiermit ihren Richtpunkt findet. Auf ihn hin hat sie sich spiralförmig zubewegt. Zum Richtpunkt wird konsequenterweise die Stelle der Exekution Camilles. Dort wurde ihre Liebesgeschichte gewaltsam zur Leidensgeschichte deformiert; dort trifft sie die letzte Entscheidung im Sinne einer utopischen Frage. Wie das konkret vor sich geht, wird nun im einzelnen zu prüfen sein.

Wiederum wählt Büchner die Simultankonstellation perspektivischer Wechsel zur Umsetzung seines Gegenstands. Erneut setzt er scharfe Schnitte, indem er drei extrem verkürzte Sequenz nebeneinander gruppiert. Während jedoch in der vorangegangenen Szene () IV,8) der Monolog den Rahmen abgibt und die vorbeiziehenden «Weiber» als störende (aber auch als die Realitätslage klärende) Fremdkörper figurieren, wird Luciles Selbstverständigung hier umrahmt von Auftritten besonders signifikanter Vertreter aus dem 'Bestiarum' der Gesellschaft («Henker» und «Patrouille»). Wie in der «Weiber»-Episode sollen demnach auch diesmal äußerste Kontraste herausgearbeitet werden. Allerdings ist es dem Autor für seinen Dramenschluß augenscheinlich darum zu tun, die Außenwelt in Gestalt ihrer amtlichen Funktionsträger vorzuführen. Scheinbar bestimmen sie das Geschehen. Jedenfalls dominieren sie auf den ersten Blick. In Wahrheit liegen die Dinge freilich entschieden anders. Luciles 'ver-rückte' «Trauerarbeit»¹⁹ zeugt gerade gegen die 'normale' Realität und gegen die dort vorzufindenden Schwund- und Schrumpffexemplare der Gattung 'Mensch'. Weil die bestehenden Lebensverhältnisse vom Tode geprägt werden, setzt sie sich für die Utopie eines anderen Lebens ein.

¹⁹ Peter von Becker, *Die Trauerarbeit im Schönen. Notizen zu einem neu gelesenen Stück*; in: drs. (Hg.): *a.a.O.*, S. 75-90 (dort vor allem das Kapitel über «Frauenbilder im 'Danton'», S. 87 f.). Der von Becker mit guten Gründen genutzte Begriff Mitscherlichs sollte allerdings für das Werk Büchners besser nicht durch die Kombination mit dem Begriff des «Schönen» in einen dem Gegenstand wenig angemessenen Ausdruckszusammenhang hineingezwungen werden.

Insofern ist es gleichermaßen symbolisch vielsagend wie auch direkt für das Geschehen im Stück belangvoll, daß Büchner zum Auftakt zwei Henker einführt. Innerlich sind sie bereits auf den Feierabend eingestimmt, als Rollenträger aber noch «an der Guillotine beschäftigt» () 658-660). An den blutigen Saubermännern geht dem Publikum sogleich die immer wieder überraschende, tatsächlich jedoch entsetzlich normale Nachbarschaft von Brutalität und Gemütlichkeit auf. Beim Reinigen des Mordgerätes intonieren die Handwerker des Todes, unüberhörbar hessisch grundiert, eine sexuell vereindegte Parodie des Volksliedmotivs vom nächtlichen Stelldichein. Im Dialektwort der «Menscher» (660), schwingt kräftig die Männerphantasie jederzeit williger weiblicher Wesen mit. Ohnehin legen die metaphorischen Implikationen des Begriffs die Frau ausschließlich auf den Status des Sexualobjekts fest. Töten, 'Lieben' und 'Leben' haben sich hier total verdinglicht. Wenn die beiden Mordknechte schließen nach getaner Arbeit «singend» abgehen () Regiebemerkung), bleibt beim Zuschauer der widerwärtige Eindruck ihrer dumpf-blutigen Gewalt und ihres phallisch-aggressiven Gehabes haften. Ebenso beziehungsreich lagert die abendliche Mondidylle («Und wenn ich hamme geh / Scheint der Mond so scheeh»; 658 und 660) über einer Mordlandschaft. Die widerspruchsgeladene Konfiguration soll den Rezipienten zu der Frage drängen, wie es um die Menschlichkeit solcher Alltage und solcher Feierabende bestellt ist. Damit hat Büchner den richtigen referentiellen Hintergrund geschaffen für den Schlußmonolog der nun wieder auftretenden Lucile.

Überblickt man die auf ganze neun Druckzeilen ausgedehnte Textfolge () 661), wird einem einmal mehr vor Augen geführt, in wie starkem Maße bei Büchners Dramendialogen die Tatsache zu beachten ist, daß die 'Mitteilung' des Textes (lediglich als Sprechakt genommen) bei weitem nicht das Entscheidende ausmacht. Den eigentlichen 'Ausdruck' und dessen 'ästhetischen Mehrwert' gilt es hingegen schrittweise herzuleiten aus der Textkonstruktion und ihren vielfältigen internen und kontextuellen Bezügen. – Vordergründig ist dem kurzen Abschnitt bloß zu entnehmen, daß Lucile sich auf die Stufen der Guillotine setzt, ein merkwürdiges, mit Liebesmetaphorik durchsetztes Klagegespräch führt, das sich offensichtlich an diesen Mordapparat richtet, und zwischendurch das altbekannte Lied vom

'Schnitter Tod' anstimmt. Nimmt man all das zusammen, bleibt es bei einer jener Auskünfte in der Manier eines Dramenführers, mit denen eigentlich immer wenig oder nichts anzufangen ist.

Was aber liegt wirklich vor? Die gleich bei ihrem Auftreten «sich auf die Stufen der Guillotine» (661) setzende Lucile²⁰ beginnt sofort ihre überraschende Anrede der Todesmaschinerie mit dem unverkennbaren Gestus der Liebesrhetorik. Unversehens überlagert sich indes das angedeutete Liebesritual mit Anklängen eines Dialogs mit dem Tode. Zunächst scheinen hierbei noch die frivol-herausfordernden Elemente evoziert zu werden, die – ziemlich gleichgerichtet – Danton gegenüber Julie (› I,1; 10 und 12) und Leonce gegenüber Lena in ihre Liebesreden einflechten. Doch sollte man diese häufig angeführte Parallele besser vergessen. Denn für Lucile steht entschieden anderes zur Frage als Fremdheit zwischen Liebenden. Was ihr durch den Sinn geht, ist die Utopie eines anderen Lebens. Auf dieses Ziel hält sie unverwandt zu. Eros und Thanatos verbinden sich dabei zu einer spannungsvollen Symbiose.

Die sinnlichen Energien der auf so brutale Weise wissend gewordenen Frau konzentrieren sich nur noch auf tödliches erotisches Begehren. Es ist eine einzige Liebeserklärung an Camille, wenn Lucile, zu der Todesmaschine gewandt, sagt: «Ich setzt mich auf deinen Schooß, du stiller Todesengel». Das Instrument, durch dessen Aktion ihr Geliebter sein Leben verlor, ist für sie – als Ort seines Sterbens – erotisch besetzt. Weil sie ihrerseits den Tod sucht, wirkt das todbringende Wesen der Apparatur überdies anziehend auf sie. Denn das Ende ihres Lebens bedeutet in ihren Augen das Ende ihrer Leiden sowie eine lebendige Bekräftigung ihrer Liebe. Weiterzuleben wäre hingegen Verrat an ihrer Liebe. Indem sie so das Einverständnis mit dem Tode zu ihrem 'Lebens'-Programm erhebt, bewahrt Lucile sich in einem innigen Glücksaugenblick ihren Lebenstraum und damit ihre Menschenhoffnung.

Aber da ist noch mehr. Ebenso steckt dahinter eine subtile ironische Wendung. Als eine, die mit ihrem Leben abgeschlossen hat, kann sich Lucile der Mordmaschine gegenüber die enorme Freiheit

²⁰ Das erinnert an ihr Sitzen «auf eine(m) Stein unter (den) Fenster(n)» vor dem Gefängnis bei der letzten Begegnung mit Camille (› IV,4; 602).

herausnehmen, für einen Moment ihren eigenen Tod zu inszenieren oder, besser gesagt, vorzuspielen. Die Wendung: «Ich setze mich auf deinen Schooß, du stiller Todesengel» gewinnt insofern auch Aussagewert im Sinne der Antizipation von Luciles bewußt herbeigeführtem Ende.

Wie klar die Frau Camilles den Tod als ihren Richtpunkt sieht, vermittelt uns nicht zuletzt ihr Gesang. Ganz organisch geht ihr Sprechen über in das alte katholische Kirchenlied: «Es ist ein Schnitter, der heißt Tod»²¹. Beide Arten der Verlautbarung meinen ein Gleiches. Was zunächst sich noch allein als subjektives Einverständnis mit dem Tode artikuliert, findet seine Entsprechung im Wissen um die Todesgewißheit aller Menschen. Die Identifikation mit gemeinmenschlichem Schicksal gibt Lucile Sicherheit auf dem ihr vorgezeichneten Weg. Diese neu gewonnene Freiheit erlaubt es ihr sogar, innerhalb ihres erwähnten 'Rollenspiels' mit der Guillotine noch deutlichere ironische Töne anzuschlagen. Fast alle Bilder des apostrophischen Gefüges werden dabei zu gleitenden Metaphern mit umgepolter Wirkung. Vom einzigen direkt negativ besetzten Wort her («... erstickt ...») erweist sich Luciles Liebesrede insgesamt als unerbittliche Haßtirade. Besonders sinnfällig wird die bipolare Strukturierung an der changierenden Valenz der Wendung von der «süßen Zunge». Einerseits sind es deren «süße» Töne, die den Klang der Totenglocke harmonisch festlegen; andererseits ist letztlich das Mordinstrument mit seiner 'scharfen Zunge' in Gestalt des Fallbeils angesprochen. Der so bekundete ironische Abstand kann als Indiz gelten für Luciles Entschlossenheit, ihre Trauerarbeit zu Ende zu bringen. -Im Wiederaufgreifen des Lieds vom 'Schnitter Tod' weiß sie ihr Sterben aufgehoben in der endlosen Abfolge des Sterbens aller Menschen («Viel hunderttausend ungezählt, / Was nur unter die Sichel fällt»). Sie braucht nun lediglich noch eine konkrete Gelegenheit, den unwiderruflich gefaßten Entschluß zur Tat werden zu lassen.

In diesem Zusammenhang bedarf es einer klärenden Überlegung zur Einschätzung von Luciles «Wahnsinn» (609)²². Es ist nicht gera-

²¹ Als «Erntelied» fand der Text auch Eingang in Armins und Brentanos Sammlung «Des Knaben Wunderhorn». Auf diesem Wege dürfte Büchner das Lied kennengelernt haben.

²² Camille nimmt den Wahnsinn als eine Art seelischer Entlastung für Lucile

de glanzvoll und erst recht nicht der Sache angemessen, was ein Teil der germanistischen Zunft hierzu beigesteuert hat. So stößt man beispielsweise auf so unhaltbare Hinweise wie den, Lucile verliere «zeitweise den Verstand», sie werde zur «wachen Sensualistin», ihr Wahnsinn gründe «in jener Antinomie der Natur, die bereits jenseits St. Justscher Idolatrie der moralischen ist», und schließlich: man dürfe «den Ausbruch ihres Wahnsinns ... nicht als krankhaften Ausdruck der Verzweiflung verstehen, sondern als Zeichen einer Liebesbereitschaft, die nicht mehr von der dem Tode verfallenen Welt ist»²³. Gerhart Baumann beschwört gar einen «magischen Zirkel, den Lucile» angeblich «inbrünstig (!) um sich zieht», und sieht darin eine «Insel der Innerlichkeit», einen «grenzenlosen Zustand», der letzten Endes die «Spannungsdissonanzen ... zu Harmonien versetzt»²⁴. Man braucht das nicht zu qualifizieren. Überlassen wir solche Interpretationen ihrem 'grenzenlosen Zustand'. – Statt dessen ist zu fragen, wie der 'Fall Lucile' sich neurologisch darstellt. Der in Dingen der Psychiatrie äußerst interessierte und bewanderte Naturwissenschaftler und Mediziner Büchner hat ja nicht zufällig Psychosen in seinen literarischen Gestaltungen ganz zentral thematisiert (neben Lucile müssen wir Woyzeck und vor allem Lenz sehen). Derartige Deformationen waren für ihn besonders triftige Belege für die generell zu registrierenden Fehlentwicklungen der entfremdeten Gesellschaft.

Zweifellos läßt sich für die Hauptperson unseres Interesses, Lucile, eine 'paranoide Schizophrenie' ausmachen. Für sie gilt nämlich der von Leo Navratil diagnostizierte Grundbefund einer «Destrukturierung des Erlebnisfeldes»²⁵. Zwar ergibt sich kein gänzlicher

durch die Natur («Es ist besser so»; 609). Er wünscht seiner Frau geradezu «eine behagliche fixe Idee» (613) und sieht deshalb in ihrem Wahnsinn ein «reizndes Kind», das sie «geboren» habe (619).

²³ Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner: Dantons Tod (=Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas)*, Frankfurt/M., Berlin - München 1983, S. 60; Peter von Becker, *a.a.O.*, S. 88; Raimar St. Zons, *Georg Büchner. Dialektik der Grenze*, Bonn 1976, S. 326; Joachim Mischke, *Die Spaltung der Person in Georg Büchners 'Dantons Tod'*, Marburg 1970, S. 139.

²⁴ Gerhart Baumann, *a.a.O.*, S. 91 f.

²⁵ Leo Navratil, *Über Schizophrenie*; in: ders. *Gespräche mit Schizophrenen*, München 1979, S. 14.

Kontaktverlust zur Außenwelt und kein Zusammenbruch der räumlich-zeitlichen Bezugsstruktur. Erst recht nicht können Wahrnehmungsstörungen, Halluzinationen oder Ekstasen nachgewiesen werden. Ebenso wenig verliert Lucile die Kontrolle über ihren Körper und damit über ihre Ausdrucksbewegungen. Im Gegenteil. Sie reagiert gezielt auf ihr Umfeld; ihr Blick konzentriert sich fortgesetzt, und in ihrem Gesang evoziert sie genau korrespondierende Bilder. Insgesamt sind das unzweideutige Indizien dafür, dass sie ihre Umgebung aufmerksamer und deutlicher wahrnimmt. Mitnichten handelt es sich demzufolge um die Pathogenese einer 'galoppierenden Schizophrenie', sondern um die Herausbildung einer überwachen Affektperspektive auf Kosten der normalen Interaktion. Luciles «Wahnsinn» besteht also darin, daß – bei durchaus funktionierendem Bewußtsein – eine psychotische Gespaltenheit auftritt, in deren Verlauf die Konstanten ihrer Wahrnehmung und ihres Denkens schwinden, mithin ihr Erlebnisfeld sich auf spezifische kognitive Ausschnitte reduziert. Ihre eingeschränkte Handlungsfähigkeit radikalisiert sich, weil sie ganz den inneren Antrieben, nicht mehr oder entschieden weniger der Kontrolle durch die Außenwelt unterliegt²⁶. Anders ausgedrückt: ihr Erlebnisfeld ist zwar destrukturiert, aber zugleich auch punktuell gesteigert. Daraus resultiert Luciles überempfindliche Scharfsicht. Sie erlaubt ihr tiefere Einsichten, denen sie mit großer Besonnenheit nachgeht. Ihr «Wahnsinn» sollte deswegen besser nicht als «Umnachtung ihres Geistes» genommen werden, auch nicht als Selbstschutz, um unerträglichem Zugriff von außen zu entgehen²⁷. Der allmählich in ihr heranreifende Entschluß ist offenkundig das Ergebnis einer komplexen Ausdruckshandlung. Lucile bezieht sich dabei ganz auf die Raum-Zeit-Koordinaten ihrer Umwelt. Freilich geschieht das, um diese Beziehungsstruktur damit

²⁶ Navratil erklärt die Symptome beim Verlust des normalen Bewußtseins folgendermaßen: «Die Konstanten unserer Wahrnehmung und unseres Denkens schwinden, das Ich und die Objekte verlieren ihre Identität, die Handlungsfähigkeit wird eingeschränkt, das logisch-rationale Denken geht verloren. Der Mensch wird von seinem Innenleben beherrscht, die Rückkopplung mit der Umwelt fehlt oder ist doch weitgehend vermindert». (Leo Navratil, *a.a.O.*, S. 14). Soweit die von ihm aufgeführten Befunde auf Lucile zutreffen, habe ich sie dem Beschreibungsmuster entnommen.

²⁷ Völlig zutreffen haben Behrmann und Wohlleben das festgestellt (Alfred Behrmann - Joachim Wohlleben: *a.a.O.*, S. 136).

endgültig außer Kraft zu setzen. Zu welchen Ufern sie aufbricht, soll nun vom Text her ermittelt werden.

Die Schlußsequenz umfaßt lediglich drei Redeteile aus einmal zwei und zweimal vier Wörtern. Allerdings konzentriert sich in diesen zehn Wörtern die Zielstufe der gesamten Dramenkonstruktion zusammen () 662-664). – Mit dem Auftauchen der nächtlichen Patrouille wird Lucile schlagartig bewußt, was noch zu tun bleibt, um ihr tödliches Begehren ins Werk zu setzen. Das ihr von den Polizeibütteln abverlangte Losungswort («He werda?»; 662) bringt sie, im wahrsten Sinne des Wortes, auf ihren 'Königsweg'. Einem in der Zeit der 'terreur' gängigen Verfahren folgend, entscheidet sich Lucile zu dem selbstmörderischen Ruf: «Es lebe der König!» (663)²⁸.

Natürlich ist ihr nicht an einem Bekenntnis zur Monarchie gelegen. Zum Ausdruck kommen soll dadurch die bewußte Absage an die jakobinische Fallbeilmechanik. Es ist, Paul Celan hat uns darauf aufmerksam gemacht, ein «Gegenwort», ein «Akt der Freiheit», ein «Schritt»²⁹. Lucile greift mit diesem Ruf weit über ihre subjektiven Belange hinaus. Indem sie das Ende ihrer Leidensgeschichte zum Opfervorgang gestaltet, in dessen Vollzug sie sich als Komplement eines anderen Subjekts, hier Camilles, erfährt, erwächst daraus die Genese eines neuen Lebens. Ihr überwach-'wahnsinniges' Reagieren öffnet ihr den utopischen Weg. Allegorisch-zeichenhaft kommt in ihrem Ruf ein konkreter Reflex jenes neuen Lebens zur Ausprägung. Luciles verwegene Bekräftigung einer gesteigerten Individualität verdankt sich mithin dem «Schritt» über das Ich hinaus. Ihre Selbstverwirklichung ist trans-subjektiv; sie äußert sich als Aufhebung der Distanz zum Partner, als «Überleben über andere» (Elias Canetti). Hier manifestiert sich ein geistig-humanes Prinzip gegen die zynisch zur Schau getragene Unmenschlichkeit.

²⁸ In sämtlichen Druckfassungen bis Bergemann (also allen außer Lehmann und Thomas Michael Mayer) findet sich an dieser Stelle die Bühnenanweisung: «Sinnend und wie einen Entschluß fassend, plötzlich». Zwar begründet keiner der beiden 'jüngsten' Herausgeber die Weglassung, doch darf man dafür billigerweise ihre Kontrolle des Textes anhand des Manuskripts im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv (H) geltend machen. Die entweder von Gutzkow oder Eduard Duller vorgenommene Einfügung bleibt äußerlich-psychologisierend. Lucile tritt nicht auf «wie einen Entschluß fassen», – sie faßt ihn.

²⁹ Paul Celan, *a.a.O.*, Dritter Band, S. 189.

Deutlich bekundet der Autor Büchner mit dieser Schlußwendung seine Aversion gegenüber den subjektzentrierten Vorstellungen idealistischer Philosophie. Aber noch anderes steht zur Frage. Denn selbstverständlich gilt Luciles Protest nicht allein der Guillotine und der 'terreur'. Vielmehr artikuliert sie dabei auch die Büchnerschen Bedenken hinsichtlich einer Revolution, die von der Gewalt des Unzulänglichen lebt, weil falsches Bewußtsein, Entfremdung und Manipulation die nötige freiheitliche Emanzipation verhindern. Wie ein gutes Jahrzehnt nach ihm Karl August Varnhagen von Ense mußte Büchner erkennen: «die Volkssache ist leider auch nicht rein und reif»³⁰. Das war gemeint, als der junge Dramatiker es für sich ablehnte, ein «Guillotinenmesser» zu sein³¹. Im «Blutgerüst»³² sah er ein Sinnbild des Dilemmas der Revolution und hielt sich darum an seine durchgreifende revolutionäre Utopie vom autonomen, produktiven Subjekt. Ihr Geist und ihre «Richtung»³³ prägen den Ausgang des Stückes. Hier setzte der Autor seinen Akut. Luciles «Es lebe der König!» zeugt wider eine in die Sackgasse geratene Wirklichkeit.

Insofern hat das «im Namen der Republik» (664) geschehene Morden indirekt eine reinigende Wirkung. Man könnte es mit Oskar Kokoschka ausdrücken: «Und so starb ein Mensch, der sich begriffen hat»³⁴. So gesehen wird Lucile in der Tat zum «Synonym des Menschlichen»³⁵. Dantons Tod und damit der zum Dramentitel erhobene Teil des 'Inhalts treten zurück. Hinter der Überschrift steckt als eine tiefere Frage diejenige nach dem verunmöglichten Leben Dantons und seiner Weggenossen. Was Büchner demnach eigentlich thematisiert, ist die absurde Blutspur der Geschichte. Die solchermaßen negativ vermittelte Wirklichkeit konfrontiert uns zwangsläufig mit der Gegenfrage nach einem sinnvollen, lebbareren Leben.

³⁰ Karl August Varnhagen von Ense, *Journal einer Revolution – Tagesblätter 1848/1849*, Nördlingen 1986, S. 259 (Eintragung v. 23.4.1849).

³¹ Vgl. Büchners Brief an die Braut: Anm. 14; HA II, S. 426.

³² So Celan (*a.a.O.*, *ibid.*).

³³ Paul Celan, *a.a.O.*, S. 194.

³⁴ Oskar Kokoschka, *Der brennende Dornbusch*, Berlin 1919, S. 113.

³⁵ Dietlind Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, Homburg v.d.H. - Berlin - Zürich 1970, S. 25 und 27.

Nicht die persönliche Ausflucht des Nachfolgens im Tode ist das Ziel Luciles, sondern die Erfahrung einer existentiellen Kehre im Sinne der von Paul Celan angesprochenen «Atemwende», wo man «in die Nähe eines Offenen und Freien» gelangt, «in die Nähe der Utopie»³⁶. Vieles kommt hier zusammen. Luciles Ruf zwingt eine «Öffentlichkeit, die keine andere Rede zuläßt und welche ihr den Geliebten nahm, ihre Schuld zu bekennen, indem sie sie für nichts als ein Wort in den Tod» schickt³⁷. Die überzeugte Republikanerin muß, groteskerweise, das monarchistische Bekenntnis wählen, um ihre humanen Vorbehalte gegen eine in die Irre gegangene Revolution zu bekunden. Gegen die Wirklichkeit und deren falsches Leben, auch gegen die verunmöglichte Liebe, setzt sie ihre Utopie eines neuen Lebens in einer veränderten Wirklichkeit. Ihr freiwilliger Tod erhebt sich gegen die Willkür des Todes. Aus der Ohnmacht heraus gelingt Lucile die emanzipative Tat. Der Tod ist für sie keine absolute Grenze, sondern auslösendes Moment ihrer humanen Willensentfaltung. Äußerlich als Verliererin dastehend, eröffnet sie die zukunftsweisende Perspektive gezielter Subjektwerdung gegen alle Rollenzwänge. Luciles «Es lebe der König!» umschreibt eine neue Lebensstruktur. Deswegen hat Paul Celan diesem Ruf die hoffnungslos-hoffnungsvolle Qualität der «Majestät des Absurden» zugesprochen³⁸.

Es ist wahrlich eine «kühne Sprachverfügung»³⁹, auf die wir hier stoßen. Sie schließt unter anderem ein, daß der Autor auf diesem Wege die Tragödienform unterläuft. Denn unübersehbar enthält Luciles Ruf im Hinblick auf die Gesellschaft eine herausfordernd satirische Wendung. Wir begegnen der wachen Intelligenz eines bitteren Lachens, das sich selbst erstickt und uns gerade dadurch provoziert. Nicht zuletzt deshalb gewinnt der Schluß – über die tiefe Symbolik der Lucileschen Tat hinaus – für den Adressaten im Zuschauerraum rezeptionslenkende Kraft: Störung der Gegenwart auf eine andere Zukunft hin.

³⁶ Paul Celan, *a.a.O.*, S. 200.

³⁷ Alfred Behrmann - Joachim Wohlleben, *a.a.O.*, S. 136.

³⁸ Paul Celan, *a.a.O.*, S. 190.

³⁹ Alfred Behrmann - Joachim Wohlleben, *a.a.O.*, S. 136.

Im Vordergrund steht naturgemäß die gestisch sich mitteilende Metaphorik, die von der Suggestivwirkung agierender Liebe als eines humanen Beispiels lebt. Luciles Opfertod zielt auf das Ende einer Geschichte der Aufopferungen und unterstreicht hierdurch den generellen Anspruch des Lebens. Irgendwelche Katharsis kann nicht zustande kommen, denn äußerlich bleibt alles ungelöst. Demonstrative 'Anti-Katharsis' und Abbiegung der Tragödien-Erwartung fordern den Zuschauer nachhaltiger heraus. Der 'offene Schluß' soll ihn dazu bringen, den vom Autor durch seinen Text ausgelösten Impuls aufzunehmen und für sich fruchtbar zu machen. Wenn Gerhard P. Knapp meint, hier liege eine «Reminiszenz an das klassische Theater» vor, weil Luciles Tod «den Abschluß der tragischen Vorfälle besiegel(e)»⁴⁰, dann verkennt er dabei gründlich Büchners dramaturgischen Ansatz. Dessen innovierende «Publikumsdramaturgie» (Volker Klotz) verzichtet auf Klärungs- und Verständigungsmechanismen. Der hart hingesezte 'offene Schluß' wirft das traditionell gegebene Raum-Zeit-Gefüge über den Haufen. Entscheidend wird der Prozeß greller Vergegenwärtigung im Bewußtsein des Rezipienten. Luciles Gegenwart bleibt zukunftslos; ihr mit hohem Kunstverstand vergegenwärtigtes Handeln dagegen ist voller Zukunft.

Situiert man die an Lucile exemplarisch vorgeführte Geste im Figurenensemble der Dramenkonstruktion, wird schnell erkennbar, daß Büchner gerade der weiblichen Sicherheit ihres alle Regeln sprengenden «Gegenworts» ausschlaggebende Bedeutung beimißt. Überhaupt zeichnet sich, auch von den anderen Frauenfiguren (Julie, Marion) her, ein absichtsvoll komponiertes 'erhellendes' Gegengewicht zur 'Männergesellschaft' der Revolutionäre ab. Mit vollem Recht konnte deshalb Cornelia Ueding für Büchners Drama konstatieren: «Die Frauen *sind* das Glücksversprechen, das historisch verloren gegangen ist»⁴¹. Zweifellos haben nämlich die weiblichen Figuren im Drama den männlichen ein beträchtliches Stück an humaner Spontaneität voraus. Offensichtlich sah der Autor hier bessere Voraussetzungen für eine sich humanisierende Gesellschaft. Das grell Gegenwärtige

⁴⁰ Gerhard P. Knapp, *a.a.O.*, S. 61.

⁴¹ Cornelia Ueding, *a.a.O.*, S. 223. Ganz entsprechend äußert sich Peter von Becker (*a.a.O.*, S. 87 f.).

und das hell Utopische machen Büchners Text zum Vorboten einer Gesellschaft ohne Geschlechterkampf und -unterdrückung, einer Gesellschaft der Liebe.

THEO BUCK

CREATURE E MARIONETTE NEL «DANTON» DI BÜCHNER

L'autore drammatico, sostiene Büchner in una famosa lettera ai genitori¹, sta al di sopra dello storiografo, perché – invece di presentare un'arida narrazione – ricrea la storia, introduce immediatamente nella vita di un'epoca, porge caratteri invece di caratteristiche, personaggi anziché descrizioni². Come ogni vero artista, egli è tenuto a mostrare il mondo così com'è e non «come dovrebbe essere»³, è obbligato a distinguersi dai cosiddetti poeti idealistici, i quali «non hanno dato quasi nient'altro che marionette dal naso celeste e un pathos affettato» al posto di creature di carne e ossa, il cui dolore e la cui gioia siano condivisibili e il cui operare susciti ripugnanza o ammirazione.

Anche nel *Danton*, che in questo scritto del 28 luglio 1835 costituisce l'esempio concreto dell'argomentazione teorica, Büchner parla diffusamente, per bocca di Camille, di ridicole marionette, di artefat-

¹ Per le citazioni dal *corpus* büchneriano si è ricorsi a Werner R. Lehmann (ed.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Monaco, Hanser, vol. I 1974 [1967], vol. II 1972 [1971] (l'apparato critico non è stato ancora pubblicato). Sequenza dei riferimenti: volume, numero di pagina/numero di riga.

² II, 443/22-29: «Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt».

³ II, 444/18-22: «Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll».

ti «le cui articolazioni scricchiolano a ogni passo in pentapodie giambiche»⁴, ironizza su «sentimentucci» provvisti di «giacca e pantaloni», dotati di «mani e piedi», su arnesi con la faccia dipinta⁵ che suscitano l'ammirazione di chi si accontenta di un'arte che rispecchia «il librarsi e lo sprofondarsi» dell'animo umano altrettanto malamente quanto «una pipa di terracotta piena d'acqua» riproduce il canto dell'usignolo⁶.

Pur tornando più volte al concetto di realismo, Büchner sente con urgenza e intensità quello che altri, sviati dai «cattivi copisti» del «loro Signore Iddio», dimenticano e non vedono, vale a dire l'essenza della vita, la creazione «che ardente, scrosciante e luminosa si rigenera ogni attimo intorno a loro e dentro di loro»⁷. La concezione artistica del grande scrittore assiano rispecchia infatti l'atteggiamento di chi si attiene, sì, alla materialità delle cose, ma non inseguendo la vana speranza di riprodurre l'attimo di una realtà che muta di continuo – e che neppure la «testa della Medusa» di cui parla Lenz nell'omonimo racconto⁸ riuscirebbe a fissare nella pietra –, bensì nella profonda convinzione che solo in questo modo sia possibile penetrare l'essenza delle cose, ricavare dalla «indicibile armonia» del tutto – direbbe ancora Lenz⁹ – una rappresentazione in cui l'arte sia mimesi ed epifa-

⁴ I, 37/8-11: «Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bey jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Character, welche Consequenz!».

⁵ I, 37/11-15: «Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Acte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheirathet oder sich todschießt – ein Ideal!».

⁶ I, 37/15-18: «Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüth widergiebt wie eine Thonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach die Kunst!».

⁷ I, 37/21-24: «Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Copisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts».

⁸ I, 87/19-21: «Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen». L'immagine della «testa della Medusa» compare anche nella terza scena del primo atto, là dove Collot d'Herbois promette che «i busti dei santi rimarranno intatti, come teste della Medusa trasformeranno in pietra i traditori» (I, 17/24-26: «Die Büsten der Heiligen werden unberührt bleiben, sie werden wie Medusenhäupter die Verräther in Stein verwandeln»).

⁹ I, 86/1-2: «Er sprach sich selbst weiter aus, wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seeligkeit sey».

nia, imitazione dell'esistenza – magari della vita «dell'essere più umile»¹⁰ – e rivelazione di «una bellezza infinita, che passa da una forma all'altra, in un eterno dischiudersi e mutarsi»¹¹. Perché ciò avvenga, perché il realismo non sia solo apparente – non sia quello degli scrittori che della realtà, dice ancora Lenz nella famosa discussione sull'arte, «non hanno la minima idea»¹² –, è necessario che l'artista imiti la natura, il mondo, il creato¹³, non già un'idea o un'immagine fittizia: altrimenti anche l'opera d'arte più perfetta, anche la statua che Pigmalione, innamoratosi di Afrodite, fece a immagine e somiglianza della dea, non può che essere sterile, come ben sapevano quei greci che – sostiene Camille – raccontavano che la statua «era sì diventata viva, ma non aveva avuto figli»¹⁴. Perché il realismo non sia mera apparenza, perché si possa veramente «penetrare nell'essenza particolare di ciascuno», è altresì indispensabile «amare l'umanità»¹⁵: solo così è

¹⁰ Per l'espressione «das Leben des Geringsten» si confronti la nota 17. La sostanziazione di «gering» («umile») è qui implicitamente contrapposto a quella di «vornehm» («nobile»). Ciò non vuol dire, naturalmente, che per Büchner la bellezza sia – come vorrebbe lo studioso sovietico M. Šmulovič – «soprattutto un concetto sociale» («ein sozialer Begriff»). Si veda M. Š., *Georg Büchners Weltanschauung und ästhetische Ansichten*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner III*, Monaco, edition text u. kritik, 1981, p. 210.

¹¹ I, 87/25-26: «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert».

¹² I, 86/29-30: «Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon».

¹³ I, 86/32-34: «Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie seyn soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll seyn, ihm ein wenig nachzuschaffen».

¹⁴ I, 37/27-29: «Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sey wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen». Secondo la tradizione classica, tuttavia, Afrodite trasformò la statua in una donna chiamata Galatea, che generò a Pigmalione un figlio e una figlia, Pafo e Metarmo (Robert Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1983 [*Greek Myths*, 1955], p. 189). L'immagine della statua sterile deriva dalla *Romantische Schule* di Heine, che uscì con questa intestazione alla fine del '35 (e dunque alcuni mesi dopo il *Danton* büchneriano), ma la cui prima versione, intitolata *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, era già stata pubblicata a Parigi nella primavera del '33. Sulla questione si vedano Thomas Michael Mayer, *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 390-392 e Henri Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlino e Weimar 1988 [1983], pp. 149-152.

¹⁵ I, 87/30-31: «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen».

possibile – per dirla con Lenz – riprodurre anche «il volto più insignificante»¹⁶, la vita «dell'essere più umile» nella sua autenticità, «nei sussulti, negli accenni, in tutto il gioco sottile, appena rimarcato, dell'espressione»¹⁷, senza doversi domandare – tanto più che non spetta a noi giudicare – se l'oggetto della nostra osservazione sia «bello o brutto»¹⁸; solo in questo modo si potrà avere, in ogni cosa, quella «vita», quella «possibilità di esistenza», che Lenz pretende, dunque la «sensazione» che sia stato creato qualcosa di vivo, quella percezione che il poeta baltico considera «l'unico criterio nelle cose dell'arte» e che egli – contrapponendosi a Kaufmann e disprezzando le «marionette di legno» di chi vuole «figure idealistiche»¹⁹ – trova soltanto in Shakespeare, nei canti popolari e, a volte, anche in Goethe²⁰.

Che il realismo di Büchner sia anche un «realismo impegnato»²¹ –

¹⁶ L'espressione «das unbedeutendste Gesicht» (I, 87/32-33) è in qualche misura analoga a «das Leben des Geringsten» (si veda la nota 17).

¹⁷ I, 87/6-9: «Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel».

¹⁸ Si veda la nota 20. Questi concetti estetici büchneriani vengono proposti con immagini ed espressioni che somigliano a quelle usate da Camille nella sua controversa formulazione di un utopico stato dantonista, una sorta di repubblica libertaria ed epicurea già anticipata, nella battuta precedente, dal suo amico Hérault-Séchelles. «La forma dello stato», dice Desmoulins, «deve essere una veste trasparente che si adatta, aderentissima, al corpo del popolo. Vi si deve imprimere ogni gonfiarsi delle vene, ogni tendersi dei muscoli, ogni contrarsi dei tendini. La figura può essere benissimo bella o brutta, ma ha pur sempre il diritto di essere così com'è; noi non siamo autorizzati a confezionarle un vestitello a nostro piacimento» (I, 11/20-26: «Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand seyn, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich seyn, sie hat einmal das Recht zu seyn wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden»). Sul concetto di stato secondo Camille si veda ora anche Herbert Wender, *Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von «Dantons Tod»*, Francoforte, Athenäum, 1988, pp. 239-252, dove si rimanda anche a studi precedenti.

¹⁹ I, 87/3-5: «Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen».

²⁰ I, 86/35-87/2: «Ich verlange in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen».

²¹ Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, Stoccarda, Metzler, 1984 [1977], p. 93: «Man möchte [diese Gestaltungsabsicht] als engagierten Realismus bezeichnen».

impegnato da un punto di vista socio-politico – è facilmente dimostrabile ricorrendo ai suoi scritti, alle poche lettere rimaste come all'opuscolo rivoluzionario *Der Hessische Landbote*, all'«affresco storico» *Dantons Tod* come ai frammenti del dramma sociale noto con il titolo di *Woyzeck*. Ma i passi appena citati e gli altri 'frammenti estetici' che si potrebbero addurre²² dimostrano che il nucleo imprescindibile della poetica büchneriana scaturisce dal principio dell'empatia, dalla capacità di immedesimarsi in un'altra persona, di calarsi nei suoi pensieri e nei suoi stati d'animo, deriva dalla facoltà di riprodurre una situazione dall'interno, con un realismo che è tale, non tanto perché riflette una realtà che rimane inafferrabile, quanto perché ricrea – nella prospettiva dell'autore – l'esperienza autentica di un essere umano, la sua visione di un microcosmo personale, di un mondo circoscritto e tuttavia complesso, che tende a proporsi come inesorabile paradigma esistenziale.

Quali sono – potremmo ora domandarci passando dalla teoria alla prassi e limitando il discorso al *Danton* – le figure büchneriane nelle quali effettivamente si manifesta quella «vita» che è qualcosa di più della vivacità e che distingue le creature di carne e ossa dai personaggi che ne sono privi, da quelle entità drammatiche che si esauriscono in «marionette di legno»? A quali figure, nel dramma storico, deve essere riconosciuta quella «possibilità di esistenza» che Lenz, e con lui il suo creatore, pretende dalla vera opera d'arte? Paradossalmente, si potrebbe dire, i personaggi büchneriani più vivi – non solo Danton e Julie, Camille e Lucile, ma anche lo stesso Lenz e il principe Leonce, così come Woyzeck e Marie – sono tutti uomini e donne cui è di fatto preclusa ogni possibilità di esistenza, esseri umani che vengono a trovarsi in una situazione senza sbocco, cui viene a mancare la speranza di poter raggiungere, o solo perseguire, una meta, o comunque di poter continuare a esprimere le loro potenzialità: che hanno insomma raggiunto uno stadio di non vita, una condizione di annientamento spirituale, uno stato di assoluto disinteresse per un destino che a quel punto può essere, indifferentemente, vera e propria morte o puro e semplice vegetare.

²² Si veda Fausto Cercignani, *Georg Büchner: empatia e prospettivismo*, di prossima pubblicazione nella miscellanea di studi in memoria di Ferruccio Masini.

La situazione senza sbocco è, del resto, così connaturale alla visione büchneriana del mondo e delle cose che non solo i suoi riuscitissimi personaggi di carne e ossa, presentati nella loro concreta e spesso tragica condizione, ma anche le sue «marionette di legno» – vale a dire quelle figure in qualche modo ‘disumane’ (davanti alle quali Büchner non può avere né simpatia né empatia) – si muovono in situazioni senza sbocco, mostrano una «possibilità di esistenza» che è, anch’essa, estremamente limitata. L’unica, sostanziale differenza è che le «marionette», al contrario degli altri personaggi, non si rendono conto della loro condizione, quindi non ne soffrono e, appunto per questo, non sono «vive».

Nel dramma storico *Dantons Tod* le trentadue scene si susseguono senza un preciso nesso temporale o causale, quasi a sottolineare che il tempo oggettivo – le due settimane che vanno dall’esecuzione degli «atei e ultrarivoluzionari» hébertisti (24 marzo 1794)²³ a quella di Danton e dei suoi seguaci (5 aprile 1794)²⁴ – si contrappone a un tempo soggettivo, intensamente vissuto dai singoli personaggi («ma il dolore ha una misura del tempo più fine, scompone anche la sedicesima parte di un secondo»)²⁵, uomini che percepiscono l’inevitabile corso di un processo storico da loro stessi avviato (o almeno favorito) e che ormai condiziona tragicamente i loro microcosmi, che li trasforma – come dice Danton – in «marionette tenute al filo da forze sconosciute»²⁶. L’atmosfera di atemporalità che permea molti dialoghi – che pure spesso rimandano a piani di concreta conflittualità – contrasta nettamente con scene in cui precise condizioni storiche e umane vengono presentate nel loro inesorabile ricorrere, nella loro tragica ripetitività o equivalenza. La struttura, di tipo tematico piuttosto che evolutivo, si regge su dialoghi efficacissimi, a volte frammentari, non di

²³ Dice Philippeau: «Si sono mandati al patibolo gli hébertisti» (I, 10/28-29: «Man hat die Hébertisten [...] auf's Schafott geschickt»). E Robespierre: «La spada della legge ha colpito il traditore [Hébert]» (I, 18/11-12: «Das Schwert des Gesetzes hat den Verräther [Hébert] getroffen»). E Lacroix: «Si sono mandati al patibolo gli ateisti e gli ultrarivoluzionari» (I, 20/23-24: «Man hat die Atheisten und Ultrarevolutionärs aufs Schafott geschickt»).

²⁴ «È giunta l’ora» («Da ist's Zeit»), dice Héroult prima che uno dei due carnefici lo allontani da Danton (I, 74/11).

²⁵ I, 56/8-9: «Aber der Schmerz hat ein feineres Zeitmaß, er zerlegt eine Tertiè».

²⁶ I, 41/32-33: «Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen».

rado meditativi, ironici, tragicomici²⁷: tutti tesi a evocare quel dolore che produce «uno squarcio nella creazione», «da cima a fondo»²⁸, senza distinzioni di classe, eppure con un linguaggio che tratteggia magistralmente, non solo un malessere esistenziale assai vicino, perfino nelle immagini usate per evocarlo, allo smarrimento di Lenz nell'omonimo racconto büchneriano («il mondo [...] aveva uno squarcio enorme»)²⁹, ma anche le discrepanze sociali e le contraddizioni di una rivoluzione che ha imposto il proprio corso ai suoi fautori (dice Danton: «Noi non abbiamo fatto la rivoluzione, ma la rivoluzione ha fatto noi»)³⁰, di un indirizzo politico che al popolo dà «teste invece di pane, sangue invece di vino»³¹.

Il processo storico viene presentato nella sua realtà epocale e nella sua perenne attualità, ma soprattutto viene ricreato nei suoi riflessi sul destino dei singoli, nella condizione di personaggi che sentono intorno a sé l'inesorabile morsa di forze imperscrutabili, che vivono in prima persona la scissura tra realtà e speranza, tra sofferenza materiale o spirituale e desiderio di benessere o felicità³². In queste figure, e

²⁷ Per i principi compositivi dell'opera si veda Rosmarie Zeller, *Das Prinzip der Äquivalenz bei Büchner. Untersuchungen zur Komposition von «Dantons Tod» und «Leonce und Lena»*, in «Sprachkunst» 5 (1974), pp. 211-230; per i dialoghi: Helmut Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, Monaco, Hanser, 1970 [1958] e Walter Höllerer, *Büchner: Dantons Tod*, in Benno von Wiese (ed.), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Bagel, 1958, vol. II, pp. 84-88; per il tragicomico: Karl Siegfried Guthke, *Erfüllung: Büchner, Grabbe, Hebbel*, in K.S. G., *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961, pp. 179-217.

²⁸ I, 48/37-39: «Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten». L'immagine è ripresa da Feuerbach, e più precisamente dai *Gedanken eines Denkers über Tod und Unsterblichkeit* (Norimberga, 1830) - si veda Louis Ferdinand Helbig, *Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatprobleme und historische Wahrheit in «Dantons Tod»*, Berna e Francoforte, Lang, 1973, p. 111.

²⁹ I, 97/39-98/1: «Die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß».

³⁰ I, 32/18-19: «Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht».

³¹ I, 63/22-23: «Ja das ist wahr, Köpfe statt Brod, Blut statt Wein». Si confrontino le parole di Danton nella scena precedente: «Volete pane e vi buttano teste. Avete sete e vi fanno leccare il sangue dai gradini della ghigliottina» (I, 63/14-15: «Ihr wollt Brod und sie werfen euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken»).

³² Per la ricerca di una felicità «collettiva» e «individuale» nell'opera di Büchner si

soprattutto in quelle che vengono a trovarsi in una situazione senza sbocco, Büchner riesce a immedesimarsi senza difficoltà, rivivendone i pensieri e gli stati d'animo, riproducendone i conflitti come se fossero suoi. Il risultato di questa 'empatia' che si configura anche come 'simpatia' è un dramma complesso e modernissimo per l'eterogeneità e la problematicità delle posizioni, per quella sua potenza che va ben al di là di un «realismo del dettaglio» al servizio «di una verità extralitteraria»³³, per quel suo realismo che sa ricostruire dall'interno l'autenticità di particolari vicende umane nel quadro di una polivalenza esistenziale che tende a mettere a nudo le contraddizioni degli individui e della storia. Se appare ragionevole sostenere – come fa Kobel – che Büchner è tanto Danton quanto Robespierre, non sembra tuttavia possibile considerare il drammaturgo assiano quasi come incarnazione di un presunto «distacco da entrambe le figure e dal loro conflitto»³⁴ o, se si vuole, da qualsiasi altro personaggio che rappresenti qualcosa di più di un puro e semplice stereotipo.

Pur avendo la sensazione di essere una marionetta o un attore che recita la sua parte per gli spettatori, il personaggio Danton è certamente fatto di carne e ossa³⁵. Adattando a concetti diversi la formula poetologica di Büchner si potrebbe dire che per lui la «possibilità di esistenza» si è ormai quasi completamente annullata. Il suo dramma – il «circolo vizioso» della sua disperazione³⁶ – deriva dal convincimen-

veda anche Hans-Joachim Ruckhäberle, *Georg Büchners «Dantons Tod» – Drama ohne Alternative*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), p. 175.

³³ Friedrich Sengle, *Georg Büchner (1813-1837)*, in F. S., *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, vol. III, Stoccarda, Metzler, 1980, p. 279.

³⁴ Erwin Kobel, *Georg Büchner. Das dichterische Werk*, Berlino e New York, de Gruyter, 1974, p. 17: «Büchner ist Danton und Robespierre, er ist der Streit, den sie miteinander austragen, und ist zugleich der Abstand von beiden Figuren und ihrem Streit».

³⁵ In una interpretazione che privilegia il «godimento epidermico e aristocratico», o l'annoiata ripetizione di «atti meccanici», Danton può anche sembrare una pura e semplice marionetta. Si veda Renato Saviane, *Libertà e necessità. «Der Hessische Landbote» di Georg Büchner*, in «Studi tedeschi» 19 (1976), p. 111. Sul motivo della marionetta in Büchner si sofferma anche Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, pp. 57-60.

³⁶ L'espressione («Teufelskreis der Verzweiflung») è usata da Wolfgang Martens, *Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama*, in «Euphorion» 54 (1960), p. 90.

to che il regime del terrore non possa riscattare il popolo, che la rivoluzione debba considerarsi fallita tanto nelle premesse quanto negli intenti. Ma il suo darsi per vinto scaturisce soprattutto dall'impossibilità di continuare a credere nelle proprie potenzialità, dall'incapacità di formulare e proporre un'alternativa politica praticabile, un progetto d'azione che non comporti l'inutile spargimento di altro sangue e che non si esaurisca nell'utopismo libertario ed epicureo che si associa al suo nome e a quello dei suoi seguaci. La mancanza di una qualsiasi meta lo ha infatti spinto ad abbracciare un edonismo che, in mancanza di una libertà che sia veramente tale per tutti, si configura, agli occhi di Robespierre, come vizio e depravazione, come ingiustizia colpevole e imperdonabile («Danton, il vizio in certi periodi è alto tradimento») ³⁷, un edonismo che, come rimedio, si rivela assolutamente inefficace per lo stesso Danton, per chi cerca disperatamente una risposta nel caos dell'esistenza e della storia senza trovarla né in un determinismo storico che appare del tutto disumano («Chi ha pronunciato il *si deve*, chi?») ³⁸ né in una metafisica del nulla che non persuade («Quella maledetta proposizione: un qualcosa non può diventare niente! E io sono qualcosa, questa è la iattura!») ³⁹. Danton è convinto che la fine del caos non sia ancora in vista, perché nessuno è in grado di sapere come si possa generare il nulla, come si possa creare l'unica entità capace di eliminare la massa informe dell'esistente («Il mondo è il caos. Il nulla è il partoriendo dio del mondo») ⁴⁰. Forse, come dice Philippeau, «c'è un orecchio per il quale il gridare incrociato e gli urli di dolore che ci assordano sono un flusso di armonie» ⁴¹. Ma ciò che veramente conta per noi mortali, aggiunge Danton, è che «i poveri musicanti» – «poveri e stridenti», scrive Büchner in una lettera alla fidanzata ⁴² – siamo noi, e che gli «strumenti» sono i no-

³⁷ I, 27/26-27: «Danton, das Laster ist zu gewissen Zeiten Hochverrath».

³⁸ I, 41/30-31: «Wer hat das *Muß* gesprochen, wer?» Si veda anche più sotto, alla nota 87.

³⁹ I, 61/11-12: «Der verfluchte Satz: etwas kann nicht zu nichts werden! und ich bin etwas, das ist der Jammer!»

⁴⁰ I, 72/11-12: «Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott».

⁴¹ I, 71/32-34: «Es giebt ein Ohr für welches das Ineinanderschreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Harmonien sind».

⁴² II, 424/24: «Ach, wir armen schreienden Musikanten».

stri corpi⁴³. Si deve dunque credere, si domanda Danton, che «le orribili note che ad essi vengono malamente strappate» esistono soltanto perché, penetrando sempre più in alto e infine smorzandosi sommesse, possano morire come un soffio voluttuoso in orecchie celesti?»⁴⁴ È possibile, si domanda Büchner nella stessa lettera, che «il nostro gemere sullo strumento di tortura» esista soltanto perché, «penetrando attraverso le fenditure delle nuvole e risuonando sempre più lontano, possa morire come un soffio melodioso in orecchie celesti?»⁴⁵.

La perdita dell'identità storica comporta per Danton la distruzione di quella personale, lo priva di ogni possibilità di sviluppo interiore, lo induce a rifugiarsi in un piacere illusorio che non può restituirgli il senso della vita, che non può riportarlo alla fiducia nella capacità di scegliere e di lottare. La vita vera e propria gli appare solo come «possibilità» che non si realizza, che si rivela fugacemente e frammentariamente nei suoi estremi misteriosi. Egli ne coglie l'animalità travolgente in una sensazione atmosferica, quasi di lussuria covata dal sole, quando sulla passeggiata è preso dall'urgenza di accoppiarsi «come i cani per la strada»⁴⁶; ne percepisce la bellezza inafferrabile quando si domanda perché non possa comprendere in sé tutta la bellezza di Marion, quando vorrebbe essere «una parte dell'etere» per poterla immergere nei propri «flutti», per frangersi «su ogni onda» del suo bel corpo⁴⁷.

Ma il personaggio di Danton è vivo e complesso proprio per questa sua incapacità di accettare definitivamente la condizione di non

⁴³ I, 71/35-36: «Aber wir sind die armen Musicanten und unsere Körper die Instrumente».

⁴⁴ I, 71/36-39: «Sind die häßlichen Töne, welche auf ihnen herausgepfuscht werden nur da um höher und höher dringend und endlich leise verhallend ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?»

⁴⁵ II, 424/24-27: «Das Stöhnen auf unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend, wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt?»

⁴⁶ I, 35/31-35: «Ich wittre was in der Athmosphäre, es ist als brüte die Sonne Unzucht aus. / Möchte man nicht drunter springen, sich die Hosen vom Leibe reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?»

⁴⁷ I, 22/29-34: «Warum kann ich deine Schönheit nicht ganz in mich fassen, sie nicht ganz umschließen? [...] Ich möchte ein Theil des Aethers seyn, um dich in meiner Fluth zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönen Leibes zu brechen».

vita in cui si trova, per questo suo oscillare tra la consapevolezza di una morte spirituale e l'insopprimibile richiamo degli impulsi esistenziali. Ed è soprattutto la sua presenza che contribuisce a fare del dramma un'opera così intensa e immediata. Dalla prima scena a quella dell'esecuzione Danton si esibisce in un susseguirsi di battute che sembrano un po' «pazze», ma che contengono «qualcosa di vero»⁴⁸, che rispecchiano quel «librarsi e sprofondarsi» dell'animo umano di cui parla Camille a proposito dell'arte⁴⁹: battute che rivelano le pose e gli atteggiamenti dell'uomo e del politico, l'intreccio dei sotterfugi e dell'autoinganno, dell'ingegno e del sarcasmo, i momenti di dolorosa sensualità, di smarrimento e di scetticismo, il suo desiderio di morte come il suo attaccamento alla vita. La sofferta intensità con la quale egli affronta il suo destino fa sì che l'uomo Danton, ormai quasi privo di «possibilità di esistenza», ormai considerato «un santo già morto»⁵⁰, una reliquia che «si getta sulla strada»⁵¹, risulti il personaggio più vivo del dramma e dunque, da un punto di vista artistico, la figura più dotata di quella «possibilità di esistenza» che Büchner riteneva indispensabile tanto all'opera del pittore quanto all'«affresco» del drammaturgo⁵².

Quando il sipario si alza sulla prima scena, l'ora di Danton è ormai passata. «Il genio della libertà»⁵³ che aleggia sulla sua fronte non è più utile alla rivoluzione, e deve anzi lasciare il posto a ciò che Robespierre chiama «il despotismo della libertà»⁵⁴. Il grande tribuno del popolo non è più un soggetto politico attivo, ha già rinunciato a qualsiasi iniziativa e reagisce alle mosse degli altri solo per difendersi, magari con foga (solo le «tempre poderose» sono «organi» del desti-

⁴⁸ I, 61/18: «Das lautet verrückt, es ist aber doch was Wahres daran».

⁴⁹ Si confronti sopra, alla nota 6.

⁵⁰ I, 31/31-32: «Du hast ein schlechtes Gedächtniß, du nanntest mich einen todten Heiligen».

⁵¹ I, 31/34-35: «Ich bin eine Reliquie und Reliquien wirft man auf die Gasse, du hattest Recht».

⁵² II, 438/34-35: «Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß».

⁵³ I, 53/14-16: «Männer meines Schlages sind in Revolutionen unschätzbar, auf ihrer Stirne schwebt das Genie der Freiheit».

⁵⁴ I, 18/32-33: «Die Revolutionsregirung ist der Despotismus der Freiheit gegen die Tyrannei».

no)⁵⁵, ma sempre minato dalla stanchezza e dalla rassegnazione, da quella che agli altri sembra solo indolenza («Nient'altro che pigrizia!», esclama Lacroix)⁵⁶, prigioniero della noia che deriva dalla perdita del senso dell'esistenza («La vita non vale la pena che ci si dà per conservarla»)⁵⁷. A Camille che lo sprona all'azione, facendogli osservare che «non c'è tempo da perdere», Danton risponde: «Ma il tempo ci perde»⁵⁸. E ciò non solo perché ormai si sente in un certo qual modo moribondo («Tu parli in modo veramente infantile», dice Camille; e Danton: «I moribondi diventano spesso puerili»)⁵⁹, ma anche perché avverte tutta l'inutilità di un'esistenza in cui domina – per lui come per Leonce – l'inesorabile ritorno dell'uguale («È molto noioso infilarsi sempre prima la camicia e poi sopra i calzoni»)⁶⁰. Messo «a riposo» dalla stessa rivoluzione⁶¹, egli non è affatto disposto a mostrare entusiasmo per il regime del terrore, per il moralistico fanatismo di una repubblica che, oltre a tutto, non sa nemmeno nutrire il popolo. Danton è annoiato: è stufo di «andare in giro sempre con la stessa giacca», di fare sempre «le stesse facce»⁶². Egli considera tutto ciò «miserevole»⁶³, «irritante» come la rettitudine di Robespierre, che corre da trent'anni «tra cielo e terra con la stessa fisionomia morale»⁶⁴.

⁵⁵ I, 53/30-31: «Das Schicksal führt uns den Arm, aber nur gewaltige Naturen sind seine Organe».

⁵⁶ I, 33/30: «Nichts als Faulheit!»

⁵⁷ I, 33/20-22: «Das Leben ist nicht die Arbeit werth, die man sich macht, es zu erhalten».

⁵⁸ I, 31/9-10: «Rasch Danton wir haben keine Zeit zu verlieren», / «Aber die Zeit verliert uns».

⁵⁹ I, 31/20-21: «Du sprichst in einem ganz kindlichen Ton», / «Sterbende werden oft kindisch».

⁶⁰ I, 31/11-12: «Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen [...]»

⁶¹ I, 32/8-9: «Ich hab' es erreicht, die Revolution setzt mich in Ruhe, aber auf andere Weise, als ich dachte».

⁶² I, 32/3-4: «Immer im nämlichen Rock herumzulaufen und die nämlichen Falten zu ziehen!»

⁶³ I, 32/4: «Das ist erbärmlich».

⁶⁴ I, 26/31-35: «Robespierre du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen dreißig Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen bloß um des elenden Vergnügens willen Andre schlechter zu finden, als mich».

Quella stessa «indole» che ha indotto Danton a cominciare la lotta contro gente che gli era «antipatica» – contro quei «Catoni ampollosi» cui riservava i suoi calci⁶⁵ – ora gli impedisce di atteggiarsi ad ascetico virtuoso e irreprensibile, a fautore di quel «romanticismo da ghigliottina» che Camille – usando un efficace anacronismo büchneriano – contrappone, come regresso e oscurantismo di derivazione rousseauiana («secondo la meccanica dell'orologiaio ginevrino», dice Hérault)⁶⁶, all'equilibrio e all'armonia dei «repubblicani classici» dello stato ateniese⁶⁷. Danton non vuol essere cittadino di quella che potremmo chiamare – forzando un'espressione ben altrimenti allusiva dell'opportunist Barrère – «repubblica della virtù»⁶⁸, l'inutile regime fanaticamente propugnato da Robespierre e condensato nel suo slogan «Il vizio deve essere punito, la virtù deve dominare per mezzo del terrore»⁶⁹. Il carattere di Danton – il carattere di uno che, com-

⁶⁵ I, 12/15-17: «Die Leute waren mir zuwider. Ich konnte dergleichen gespreizte Catonen nie ansehen, ohne ihnen einen Tritt zu geben. Mein Naturell ist einmal so».

⁶⁶ I, 10/35-36: «Nach der Mechanik des Genfer Uhrmachers».

⁶⁷ I, 10/25-26: «Welche klassischen Republicaner! Nimm einmal unsere Guillotinenromantik dagegen!»

⁶⁸ I, 57/30-32: «Es mag nicht so unangenehm seyn einen Tarquinius aus der Tugendrepublik einer Jungfrau zu treiben».

⁶⁹ I, 26/25-26: «Das Laster muß bestraft werden, die Tugend muß durch den Schrecken herrschen». Le tesi rivoluzionarie di Robespierre coincidono solo apparentemente con quelle di Büchner. Il primo ritiene che «la buona società» non sia ancora morta ed esige che, per vincere il vizio, «la sana forza popolare» si metta al posto «di questa classe ormai priva di qualsiasi stimolo» (I, 26/23-25: «Die gute Gesellschaft ist noch nicht todt, die gesunde Volkskraft muß sich an die Stelle dießer nach allen Richtungen abgekitzelten Klasse setzen»). Il secondo vorrebbe «mandare al diavolo questa società moderna ormai priva di vita» per cercare «la formazione di una nuova vita spirituale nel popolo», muovendo «da un principio giuridico assoluto» (II, 455/22-25: «Ich glaube, man muß in sozialen Dingen von einem absoluten Rechtsgrundsatz ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im Volk suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen»). Si noti che in questa lettera di Büchner a Gutzkow «la società ormai priva di vita» corre inutilmente «fra cielo e terra» (II, 455/25-26: «Zu was soll ein Ding, wie diese, zwischen Himmel und Erde herumlaufen?»), proprio come fa Robespierre nella battuta di Danton (si veda più sopra, alla nota 64). La contrapposizione tra Danton e Robespierre non può comunque essere ridotta a uno scontro tra quello che Jancke chiama «il principio borghese dell'egoismo e dell'individualismo», da un lato, e «il principio dell'eguaglianza, della fratellanza e del mutualismo», dall'altro – si veda Gerhard Jancke, *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Kronberg/Ts., Scriptor, 1975, p. 195: «die Auseinandersetzung zwischen den Dantonisten und Robespierre ist die zwischen dem bürgerlichen Prinzip des

menta Héroult, agisce «solo per passatempo, come si gioca a scacchi»⁷⁰ – gli permette di reagire all'offensiva di chi lo teme, dice Lacroix, come «monumento»⁷¹, di chi lo ucciderà – Julie ne è certa – «per paura»⁷², di chi – come Billaud – lo accusa di portare sulla fronte «la fine aristocrazia del disprezzo per gli uomini»⁷³. Ciò nonostante la sua disillusione gli vieta di organizzare una vera e propria resistenza, lo spinge a dire che preferisce «essere ghigliottinato piuttosto che far ghigliottinare»⁷⁴. Il suo ritornello preferito («Non oseranno») ⁷⁵ serve a tranquillizzare gli amici e un po' anche se stesso, ma Danton sa benissimo, almeno da un certo momento in poi, che il progetto di una repubblica epicurea – «tutte quelle belle cose» di cui parlano i dantonisti⁷⁶ – non è realizzabile, sa meglio di ogni altro che i suoi avversari non «lo conserveranno all'Arsenale» in attesa che possa

Egoismus und Individualismus [...] und dem Prinzip der Egalität, der Brüderlichkeit und des Mutualismus». Non va infatti dimenticato che il moralista Robespierre, al pari dell'e-donista Danton, rimane sempre lontano da quella «miserabile realtà» di cui parla Camille – si veda la terza scena del secondo atto (I, 37/19-20: «Sezt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!») e si confrontino Jan Thorn-Prikker, *Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners*, Stoccarda, Klett-Cotta, 1978, p. 41 e Samuel Moser, *Robespierre, die Ausgeburt eines Kantianers*, in *Georg Büchner III*, pp. 147-148.

⁷⁰ I, 12/27: «Ja, aber bloß zum Zeitvertreib, wie man Schach spielt».

⁷¹ I, 25/11-12: «Glaubst du man würde dich als Monument stehen lassen?»

⁷² I, 64/18: «Es ist aus. Sie zitterten vor ihm. Sie töteten ihn aus Furcht».

⁷³ I, 56/33-34: «Solche Stirnen sind ärger als ein adliges Wappen, die feine Aristocratie der Menschenverachtung sitzt auf ihnen».

⁷⁴ I, 32/20-21: «Ich will lieber guillotiniert werden, als guillotiniere lassen».

⁷⁵ «Sie werden's nicht wagen» (I, 25/7-8; 33/25-26; 33/26-27; 39/32-33). Nella prima scena del terzo atto Danton dice ancora: «Non pensavo che avrebbero osato» (I, 50/2-3: «Ich dachte nicht, daß sie es wagen würden»).

⁷⁶ I, 12/4-5: «Wer soll denn all die schönen Dinge ins Werk setzen?» Dice Camille: «Vogliamo dèi nudi, baccanti, giochi olimpici e, da labbra melodiose, oh, l'amore malvagio che scioglie le membra!» (I, 11/29-31: «Wir wollen nackte Götter, Bachantinnen, olympische Spiele und von melodischen Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe!») Sono parole collocate in un contesto che riecheggia un passo di Heine nel secondo volume di *Der Salon (Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland)*, pubblicato ad Amburgo da Hoffmann & Campe alla fine del 1834 e disponibile intorno alla metà del gennaio successivo. Si vedano Wolfgang Wittkowski, *Georg Büchner. Persönlichkeit, Weltbild, Werk*, Heidelberg, Winter, 1978, pp. 217-218, T.M. Mayer, *Chronik*, pp. 390-391 e Poschmann, *Büchner*, pp. 155-156. L'esclamazione di Camille riprende un verso di Saffo nella traduzione di Herder (Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, Monaco, Winkler, 1977, p. 93).

ancora in qualche modo rendersi utile⁷⁷, è perfettamente consapevole che ormai non c'è più bisogno di lui, bensì di un ideologo, e che Robespierre, vero e proprio «dogma» della rivoluzione, non può essere sconfitto, «non può essere cancellato»⁷⁸.

Anche nel monologo che sancisce la rinuncia alla fuga⁷⁹ la condizione spirituale di Danton non è tanto quella dell'«eroe tragico» che anela liberamente e consapevolmente alla morte⁸⁰, quanto quella dell'antieroe (dell'eroe passivo) che «fa il civettuolo con la morte»⁸¹, di chi cerca un oblio che nessuna fuga può dare e che forse si trova soltanto nella tomba (ma come sperare in un aldilà che «uccide la memoria»⁸², se non si crede nell'«annientamento»?)⁸³. Il suo è lo stato d'animo di chi pensa che il nulla si sia ucciso, che la creazione sia la sua ferita e il mondo «la tomba in cui marcisce»⁸⁴. Si sente schiacciato sotto il peso di una coercizione che rende inevitabile l'agire umano così come «la lacerazione»⁸⁵ che ne deriva, che lo costringe a esclamare «Chi ha pronunciato il *si deve*, chi?», che lo induce a domandare e a domandarsi – proprio come lo stesso Büchner in una famosa lettera alla fidanzata⁸⁶ – «Che cos'è ciò che in noi puttaneggia, mente, ruba e assassina?»⁸⁷. È una riflessione che perseguita e spaventa anche l'autore («Non voglio approfondire questo pensiero»)⁸⁸, un interroga-

⁷⁷ I, 25/37-38: «Sie werden mich im Arsenal aufheben».

⁷⁸ I, 32/17-18: «Robespierre ist das Dogma der Revolution, es darf nicht ausgestrichen werden».

⁷⁹ Si veda, a questo proposito, anche Clemens Heselhaus, *Dantons Fluchtversuch* («Dantons Tod» II, 3-5), in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 300-315.

⁸⁰ Herbert Anton, *Büchners Dramen. Topographien der Freiheit*, Paderborn, Schöningh, 1975, p. 43.

⁸¹ I, 39/27-28: «Ich kokettire mit dem Tod, es ist ganz angenehm so aus der Entfernung mit dem Lorgnon mit ihm zu liebäugeln».

⁸² I, 39/23-24: «Mir giebt das Grab mehr Sicherheit, es schafft mir wenigstens Vergessen! Es tödtet mein Gedächtniß».

⁸³ Si veda più sotto, alla nota 94.

⁸⁴ I, 61/15-17: «Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab worin es fault».

⁸⁵ L'espressione («die Zerrissenheit») è usata da Bernhard Görlich e Anke Lehr, *Materialismus und Subjektivität in den Schriften Georg Büchners*, in *Georg Büchner III*, p. 57.

⁸⁶ Si tratta della cosiddetta «lettera del fatalismo» («Fatalismus-Brief») del 10 marzo 1834 (II, 426/7: «Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?»).

⁸⁷ I, 41/31: «Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?»

⁸⁸ II, 426/7-8: «Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen».

tivo che si associa alla ripulsa di una sentenza che Büchner trova «raccapricciante»⁸⁹, di una formulazione che, secondo Danton, ha permesso all'«uomo sulla croce» di rendersi tutto comodo⁹⁰, che gli ha consentito di condannare l'umanità a una colpa cui non è possibile sottrarsi: «Lo scandalo deve certo venire, ma guai a colui per mezzo del quale lo scandalo viene»⁹¹. L'incapacità di guardare con fiducia a un disfaccimento completo – a un «nulla» che sia vero «rifugio»⁹², e non mero espediente dialettico in una di quelle frasi che (giusta l'autoironia di Héroult) si dicono «per i posteri»⁹³ –, l'impossibilità di considerare certa una scomparsa risolutrice («Sì, chi potesse credere nell'annientamento! Gli sarebbe di aiuto») ⁹⁴, porta Danton all'inesorabile conclusione che al momento della nostra creazione «fu commesso un errore», lo induce a sostenere che all'uomo manca «qualcosa» di sconosciuto, un *quid* che resta senza nome⁹⁵.

Il tormento dell'ateo che non si rassegna alla condizione di chi – come fa Payne catechizzando Chaumette⁹⁶ – può negare l'esistenza di Dio affidandosi tanto alla ragione (che potrebbe «dimostrare Dio»,

⁸⁹ II, 426/5-7: «Der Ausspruch: es muß ja Aergerniß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauerhaft».

⁹⁰ I, 41/25-26: «Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht». Si confronti il desiderio inappagato di Danton: «Ich wollte mir's bequem machen» (I, 32/7).

⁹¹ I, 41/26-28 (cfr. *Matteo*, 18/7): «Es muß ja Aergerniß kommen, doch wehe dem, durch welchen Aergerniß kommt». Sull'importanza del tema della colpa si veda Sengle, *Büchner*, p. 304 e si confronti Roy C. Cowen, *Identity and Conscience in Büchner's Works*, in «The Germanic Review» 53 (1968), pp. 258-266.

⁹² I, 53/1-4: «Ich hab' es euch schon gesagt: das Nichts wird bald mein Asyl seyn – das Leben ist mir zur Last, man mag mir es entreißen, ich sehne mich danach es abzuschütteln».

⁹³ I, 70/32-33: «Das sind Phrasen für die Nachwelt, nicht wahr Danton, uns gehn sie eigentlich nichts an». È un passo che si potrebbe aggiungere alle citazioni addotte da Silvio Vietta, *Sprachkritik bei Büchner*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 144-156. Si veda anche Peter Horn, «Ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden». *Die Sprache der Philosophie und die Sprache der Dichtung bei Georg Büchner*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 209-226 e, sui rapporti fra dramma e retorica nel *Danton*, Gerhard Schaub, *Georg Büchner: "Poeta rhetor". Eine Forschungsperspektive*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 178-183.

⁹⁴ I, 61/25-26: «Ja wer an Vernichtung glauben könnte! dem wäre geholfen».

⁹⁵ I, 32/23-25: «Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden, es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür».

⁹⁶ Il Paine storico – l'autore del trattato *The Age of Reason* (1794) – era deista, non ateo come lo vuole Büchner. Si veda, a questo proposito, Kobel, *Büchner*, p. 107.

ma che «conosce l'imperfetto» senza poterlo «eliminare»⁹⁷ quanto al sentimento («Perché soffro? Questa è la rocca dell'ateismo»)⁹⁸ percorre tutta la vicenda interiore di Danton, produce quell'amalgama di ostentata frivolezza e malcelata disperazione che rende vivo il personaggio, che lo costringe, allo stesso tempo, in quella dimensione di morte esistenziale da cui nessuna delle figure di rilievo dell'opera sembra potersi liberare. E la morte, che incombe minacciosa e reale su tutto e su tutti, s'impone subito nella prima scena, in quello che è stato chiamato «preludio alla morte»⁹⁹, nelle parole di un Danton che si sente «sempre sul palcoscenico»¹⁰⁰, che si considera «un misero strumento sul quale un'unica corda dà un unico suono»¹⁰¹. Nella sua dichiarazione d'amore («No, Julie, ti amo come la tomba»)¹⁰² c'è la chiara anticipazione della sorte che lo attende e del suicidio di Julie, c'è la chiave interpretativa di un personaggio che sta perdendo ogni

⁹⁷ «Schafft das Unvollkommne weg, dann allein könnt ihr Gott demonstrieren [...] nur der Verstand kann Gott beweisen» (I, 48/33-36). Queste parole di Payne sono da confrontarsi con alcune osservazioni di Büchner nelle sue annotazioni su Spinoza, per esempio là dove si legge: «Der Verstand? / Er kennt das Unvollkommne» (II, 237/1-2). Per un collegamento con il pensiero di Cartesio si vedano gli appunti sui *Principia Philosophiae* (II, 137-226, spec. 150/8-15), che risalgono – come quelli su Spinoza e gli estratti di storia della filosofia greca – all'inverno 1835/36. Riguardo al debito verso Pascal nella discussione sull'esistenza di Dio si legga Kobel, *Büchner*, pp. 107-108. Di ampio respiro anche il contributo di Wolfgang Proß, *Spinoza, Herder, Büchner: Über "Gesetz" und "Erscheinung"*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 62-98.

⁹⁸ I, 48/36-37: «Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus». Si confrontino ancora gli appunti su Spinoza: «Das Gefühl? / Er kennt den Schmerz» (II, 237/3-4). Sull'argomento si legga anche Joachim Kahl, «Der Fels des Atheismus». *Epikurs und Georg Büchners Kritik an der Theodizee*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 99-125.

⁹⁹ Gerhart Baumann, *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*, Göttinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976 [1961], p. 13.

¹⁰⁰ I, 33/9-10: «Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden».

¹⁰¹ I, 32/4-6: «So ein armseeliges Instrument zu seyn, auf dem eine Saite immer nur einen Ton angiebt!».

¹⁰² I, 9/28: «Nein Julie, ich liebe dich wie das Grab». L'amore è già presente nella prima battuta del dramma, là dove Danton usa «coeur» (il primo seme delle carte da gioco francesi) per indicare l'affetto di una signora per il marito e «carreau» (il secondo seme, quello a forma di losanga) per alludere alla sua attività sessuale. Si veda anche Reinhold Grimm, *Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/III*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 299-326.

interesse per la vita, ma c'è anche il primo accenno a un motivo, quello della morte, che nel corso del dramma si imporrà sempre di più come tematica ambivalente: come presenza ineludibile della morte nella vita e come spaventoso prolungamento della vita nella morte. «Nella morte non c'è speranza», dice Danton, «essa è solo una putredine più semplice, la vita una putredine più complicata, più organizzata: la differenza è tutta qui!»¹⁰³. «Ah, non poter morire, non poter morire», gli fa eco Camille riprendendo i versi di una canzone¹⁰⁴.

Una morte senza senso – quasi esemplificata nell'esecuzione dell'ormai minato 'falsario' e dantonista Fabre – e un'altrettanto inutile putrefazione attende tutti i membri della piccola cerchia di giacobini – chiaramente delimitata da Lacroix – che si stringe intorno al «moderato» Danton¹⁰⁵ e che si ritroverà nella prigione del «Lussemburgo» con il radicale Chaumette e i girondini Payne e Mercier, prima di passare alla «Conciergerie», la prigione del Palazzo di Giustizia. L'esiguo gruppo dei condannati comprende l'aristocratico razionalista Hérault-Séchelles, il mite credente Philippeau, l'acuto e vivace Lacroix, nonché l'entusiasta e compassionevole Camille Desmoulins¹⁰⁶, cui l'ex compagno di scuola Robespierre «ha sempre mostrato grande

¹⁰³ I, 61/27-29: «Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisirtere Fäulniß, das ist der ganze Unterschied!» Anche Kreuzgang, il protagonista delle misteriose *Veglie notturne* (*Nachtwachen*, 1804) del non ancora identificato Bonaventura, teme la morte «a causa dell'immortalità» («der Unsterblichkeit halber»). Si veda Walter Hinderer, «Dieses Schwanzstück der Schöpfung»: Büchners «Dantons Tod» und die «Nachtwachen des Bonaventura», in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), p. 324, dove la citazione è inquadrata in tutta una serie di paralleli tra le due opere (pp. 316-342).

¹⁰⁴ Margaret Jacobs – «Dantons Tod» and «Woyzeck», Manchester, University Press, 1954, p. 150 – rimanda alla poesia *Der ewige Jude* di Christian Friedrich Daniel Schubart, là dove Ahasver grida: «Ha! Nicht sterben können! nicht sterben können!». Per Camille «il mondo è l'ebreo errante» (I, 61/19: «Die Welt ist der ewige Jude») che non può trovar pace nemmeno nella morte, su cui pesa una condanna perenne come quella che ossessiona il Lenz büchneriano (I, 94/30: «Ich bin der ewige Jude»).

¹⁰⁵ I, 25/14-15: «Du bist ein Gemäßigter, ich bin einer, Camille, Philippeau, Hérault».

¹⁰⁶ La grafia dei nomi assegnati nel dramma ad alcuni di questi personaggi differisce, a volte, da quella ufficiale. Ciò vale, non solo per l'inglese Paine, ma anche per Hérault de Séchelles, Philippeaux e Delacroix (de Lacroix) – si veda M. Prevost e Roman d'Arnat (ed.), *Dictionnaire de biographie française*, Parigi, Letouzey et Ané, 1933 ss., s.vv.

attaccamento»¹⁰⁷. Solo l'ambiguo e scaltro dantonista Legendre («Credo che voglia ridipingersi la faccia di rosso», commenta Lacroix)¹⁰⁸ riuscirà a sfuggire all'arresto e al patibolo, a quella ghigliottina che, dice Mercier, «repubblicanizza»¹⁰⁹, ma che risparmierà proprio lui e il suo compagno Payne, vale a dire i rappresentanti di una fazione più conservatrice di quella moderata.

La morte, la grande «mietitrice» cantata da Lucile¹¹⁰, è tuttavia in agguato anche per il «messia di sangue», il quale, se pure «sacrifica e non viene sacrificato» – così scrive Camille sul suo *Le vieux cordelier*¹¹¹ –, è tuttavia ben consapevole, già nella chiusa del primo atto, del proprio isolamento e forse della fine ormai prossima («Camille mio! Tutti si allontanano da me, tutto è vuoto e desolato, sono solo») ¹¹². Nel decidere della sorte dei dantonisti, e in particolare di Camille – di colui che per primo ha invocato indulgenza per gli avversari («Queste sono le labbra che hanno pronunciato la parola *clemenza*») ¹¹³ –, Robespierre deve reprimere l'impulso di compassione che lo assale improvvisamente («Da un po' di giorni sono sensibile. Che sia presto!») ¹¹⁴, è costretto a dominare un moto di quella misericordia che – secondo il lionese al club dei giacobini – «uccide la Rivoluzione» ¹¹⁵ e che si contrappone all'inflessibile rigore dello stesso Robespierre nei confronti non solo dei realisti e dei «malvagi» ¹¹⁶, ma anche dei «vi-

¹⁰⁷ I, 38/34-36: «Wir saßen auf einer Schulbank. Er war immer finster und einsam. Ich allein suchte ihn auf und machte ihn zuweilen lachen. Er hat mir immer große Anhänglichkeit gezeigt».

¹⁰⁸ I, 24/17-18: «Ich glaube er will sich das Gesicht wieder roth machen».

¹⁰⁹ I, 52/1-2: «Die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republicanisirt!»

¹¹⁰ I, 75/22-23: «Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, / Hat Gewalt vom höchsten Gott». I versi sono ripresi da una delle canzoni raccolte da Achim von Arnim e Clemens Brentano nell'antologia *Des Knaben Wunderhorn (1805-1808)*. Si veda Helbig, *Das Geschichtsdrama Büchners*, pp. 134-135.

¹¹¹ I, 30/2-4: «Dießer Blutmessias Robespierre auf seinem Kalvarienberge zwischen den beyden Schächern Couthon und Collot, auf dem er opfert und nicht geopfert wird». I, 30/32-33: «Ja wohl, Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird».

¹¹² I, 31/4-5: «Mein Camille! – Sie gehen Alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein».

¹¹³ I, 50/23-24: «Laßt ihn! Das sind die Lippen, welche das Wort *Erbarmen* gesprochen».

¹¹⁴ I, 30/31: «Ich bin empfindlich seit einigen Tagen. Nur rasch!»

¹¹⁵ I, 16/32-33: «Eure Barmherzigkeit mordet die Revolution».

¹¹⁶ I, 18/34-35: «Erbarmen mit den Royalisten! rufen gewisse Leute. Erbarmen mit Bösewichtern? Nein!»

ziosi»¹¹⁷. Il suo arresto e la sua decapitazione – avvenuta il 28 luglio dello stesso anno («Non gli dò sei mesi di tempo», dice Danton)¹¹⁸ – è comunque anticipata nella conversazione dei membri del «Comitato di Salute Pubblica» durante la sesta scena del terzo atto, dopo l'uscita di St. Just, là dove Billaud immagina la ghigliottina come un «banco di chiesa» nel quale – incalza Collot – Robespierre dovrebbe, non già stare in piedi (e neppure in ginocchio), bensì «sdraiato»¹¹⁹.

L'«incorruttibile»¹²⁰ è, del resto, molto più vicino a Danton di quanto possa sembrare a prima vista. Sia Robespierre che il suo avversario sono infatti perseguitati dal sangue che hanno versato, percepiscono la notte come custode di segreti spaventosi, istituiscono entrambi una sorta di paragone con Cristo, lo considerano un epicureo, gli attribuiscono un destino più fortunato di quello toccato a loro¹²¹. Dopo il primo ed unico incontro tra i due – quando il tentativo di riconciliazione di Paris è ormai fallito¹²² –, Robespierre non riesce a liberarsi da un pensiero che ritorna continuamente, un pensiero che con il «dito insanguinato» indica sempre un «laggiù» che sarebbe preferibile ignorare¹²³. È il momento in cui l'ideologo della virtù, avvicinatosi alla finestra¹²⁴, sente che «la notte russa sopra la terra e si rivolta nel sogno scompigliato», è l'attimo in cui egli vorrebbe scacciare il rimorso equiparando l'agire consapevole a quello dei sonnambuli, all'azione che caratterizza il sogno, al comportamento per cui nessuno

¹¹⁷ I, 19/10-11: «Der Lasterhafte ist der politische Feind der Freiheit».

¹¹⁸ I, 70/6: «Ich lasse ihm keine sechs Monate Frist, ich ziehe ihn mit mir».

¹¹⁹ I, 59/11-15: «Robespierre will aus der Revolution einen Hörsaal für Moral machen und die Guillotine als Katheder gebrauchen». / «Oder als Betschermel». / «Auf dem er aber alsdann nicht stehen, sondern liegen soll».

¹²⁰ I, 15/28, 17/28 («de[r] Unbestechlich[e]»), 27/24 («Unbestechlicher»).

¹²¹ Più avanti, nella quinta scena del quarto atto, Camille dirà che «l'uomo più fortunato fu colui che poté immaginarsi di essere Dio Padre, Figlio e Spirito Santo» (I, 70/9-11: «Der glücklichste Mensch war der, welcher sich einbilden konnte, daß er Gott Vater, Sohn und heiliger Geist sey»).

¹²² Si confronti I, 24/30: «Lasciati i giacobini sono andato da Robespierre» («Von den Jacobinern weg gieng ich zu Robespierre»).

¹²³ I, 28/23-26: «Wie das immer wieder kommt. / Warum kann ich den Gedanken nicht los werden? Er deutet mit blutigem Finger immer da, da hin! Ich mag so viel Lappen darum wickeln als ich will, das Blut schlägt immer durch».

¹²⁴ Per la prospettiva dalla finestra si confronti anche più sotto, alle note 129, 168, 170 e si veda Gerda E. Bell, *Windows: A Study of a Symbol in Georg Büchner's Work*, in «The Germanic Review» 46 (1972), pp. 95-108.

può essere rimproverato¹²⁵. E proprio il sogno, anzi l'incubo, ripresenta a Danton, se non le scelte, almeno le responsabilità del passato, urla nell'orecchio dell'ex Ministro della Giustizia il nome che lo perseguita («Settembre!»)¹²⁶, la terribile parola che tende verso di lui «le mani insanguinate»¹²⁷, il ricordo incancellabile che Julie cerca di allontanare aiutando il marito a giustificare le stragi di carcerati parigini nel settembre del '92 («La Repubblica era perduta»)¹²⁸. Contemplata dalla finestra durante la veglia notturna, la città sembra «tranquilla» e buia¹²⁹, ma durante il sonno del tribuno le strade si risvegliano e si animano, quasi a gridare vendetta¹³⁰. Riflettendo sulle parole di Camille – che lo ha chiamato «messia di sangue»¹³¹ – Robespierre si domanda chi, tra se stesso e Cristo, abbia mostrato più abnegazione¹³², se il vero sacrificio consista nel «tormento» vissuto dal carnefice oppure nella «voluttà del dolore» che la vittima prova¹³³. Allo stesso modo Danton, perseguitato dal rimorso, ritiene che «l'uomo sulla croce si sia reso tutto comodo», che all'umanità sia toccato il destino peggiore¹³⁴. E nella discussione tra il radicale e il moderato quest'ultimo definisce Cristo «il più fine» degli epicurei¹³⁵, colui che

¹²⁵ I, 28/28-38: «Die Nacht schnarcht über der Erde und wälzt sich im wüsten Traum. Gedanken, Wünsche kaum geahnt, wirr und gestaltlos, die scheu sich vor des Tages Licht verkrochen, empfangen jetzt Form und Gewand und stehen sich in das stille Haus des Traums. Sie öffnen die Thüren, sie sehen aus den Fenstern, sie werden halbwegs Fleisch, die Glieder strecken sich im Schlaf, die Lippen murmeln. – Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachtwandler, ist nicht unser Handeln, wie das im Traum, nur deutlicher, bestimmter, durchgeführter? Wer will uns darum schelten?».

¹²⁶ Nella breve scena dell'incubo la parola «September» ricorre per ben cinque volte (I, 40/6, 12, 31, 37 e 41/12).

¹²⁷ I, 41/9-10: «Was das Wort nur will? Warum gerade das, was hab' ich damit zu schaffen. Was streckt es nach mir die blutigen Hände?».

¹²⁸ I, 41/16: «Die Republik war verloren».

¹²⁹ I, 40/33-34: «Die Stadt ist ruhig, alle Lichter aus [...]».

¹³⁰ I, 40/36-37: «Wie ich an's Fenster kam – durch alle Gassen schrie und zetert! es: September!»

¹³¹ Si veda la nota 111.

¹³² I, 30/37: «Wer hat sich mehr verleugnet, Ich oder er?»

¹³³ I, 30/35-36: «Er hatte die Wollust des Schmerzes und ich habe die Quaal des Henkers».

¹³⁴ Si veda sopra, alle note 90 e 91.

¹³⁵ I, 27/19-20: «Es giebt nur Epicuräer und zwar grobe und feine, Christus war der feinste».

ha saputo meglio godere del piacere che deriva dalla pena, da quello stesso dolore che, risvegliandosi nel Lenz büchneriano durante la predica ai fedeli, provoca nell'ospite di Oberlin una sensazione di «infinito benessere»¹³⁶, quel «profondo» e «indicibile» dolore che si rivela in un mondo «coperto di ferite»¹³⁷, in una solitudine cosmica che pure si accompagna a una «voluttà» altrettanto sconfinata¹³⁸.

Solo alcune «marionette di legno», personaggi 'disumani' che si muovono quasi esclusivamente per rappresentare un tipo o un'astrazione, sembrano inconsapevoli della loro condizione precaria e insensata. Si tratta di scialbi funzionari di regime come Amar e Vouland (che sono perfino esclusi dall'elenco dei personaggi)¹³⁹ o Fouquier-Tinville, il pubblico accusatore, oppure Dumas, il bieco presidente del «Tribunale della Rivoluzione»¹⁴⁰, collega dell'astuto Herrmann. Sullo stesso piano si collocano alcuni membri del «Comitato di Salute Pubblica»: figure amorali e sadiche come quelle di Billaud-Varennes e Collot-d'Herbois, oppure semplicemente ipocrite e vili come quella dell'opportunist Barère. Anche costoro conosceranno, come Amar e Vouland, una sorte assai meno favorevole della loro attuale condizione, ma pur sempre migliore di quella di Fouquier-Tinville, Herrmann, Dumas e dello stesso St. Just, che seguiranno, chi prima e chi poi, Robespierre e tanti altri sul patibolo dell'insaziabile regime del terrore¹⁴¹, di quella rivoluzione che, dice Danton, «è come Saturno: divora i propri figli»¹⁴².

Su un piano diverso, ma in fondo non dissimile, si collocano anche il generale girondino Dillon insieme con il suo delatore Laflotte e compagno di prigionia nel carcere del «Lussemburgo». Quest'ultimo coglie al volo l'occasione di «disincagliarsi»¹⁴³, offrendo così un otti-

¹³⁶ I, 84/24-25: «Sein ganzer Schmerz wachte jetzt auf, und legte sich in sein Herz. Ein süßes Gefühl unendlichen Wohls beschlich ihn».

¹³⁷ I, 84/36-38: «Das Drängen in ihm, die Musik, der Schmerz, erschütterte ihn. Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon».

¹³⁸ I, 85/4: «Er konnte kein Ende finden der Wollust».

¹³⁹ Ma si vedano l'ottava e la nona scena del terzo atto.

¹⁴⁰ Si veda la seconda scena del quarto atto.

¹⁴¹ Per la grafia ufficiale dei nomi Voulland, Herman, Billaud-Varenne, Collot d'Herbois, Barère e Saint-Just si confronti la nota 106.

¹⁴² I, 25/6-7: «Ich weiß wohl, - die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eignen Kinder».

¹⁴³ I, 55/13-14: «Nur zu Alter, noch einige Gläser und ich werde flott» (con un evidente gioco di parole su «Laflotte» e «flott»).

mo pretesto agli avversari di Danton («Nelle prigioni si cospira», dice St. Just)¹⁴⁴, una ragione plausibile per tappare la bocca a chi accusa di alto tradimento «Robespierre, St. Just e i loro boia»¹⁴⁵. Dillon s'illude di poter organizzare la liberazione di Danton procurando cartamona che Julie e Lucile dovrebbero «gettare al popolo» («È meglio che teste») ¹⁴⁶ e facendo affidamento proprio su quelle forze («vecchi soldati, girondini, ex nobili») ¹⁴⁷ che lo stesso Danton tanto disprezza, su quella «gente retta» ¹⁴⁸, quella «gente onesta», cui si può solo «prestar denaro, fare da padrini e dare in moglie le proprie figlie» ¹⁴⁹.

Ma le «marionette» della rappresentazione büchneriana non sono soltanto queste. Anche St. Just e Marion sono esclusi da quella sofferente partecipazione all'esistenza, da quella interiore «lacerazione» ¹⁵⁰ che sola, nel dramma, può conferire «vita» a un personaggio. Marion, che pure si presenta con tratti più definiti rispetto alle colleghe Adélaïde e Rosalie, è infatti la «grisette» che incarna l'utopia del godimento genuino e incontrollabile. «L'unica frattura della sua esistenza» si è prodotta molto tempo prima, per il suicidio del giovane che avrebbe voluto impedirle di vivere nell'«ininterrotto desiderare e afferrare», in quell'«ardore» che non conosce «stacco o mutamento», quel «torrente» che la travolge di continuo e che ha ucciso sua madre ¹⁵¹. Allo stesso modo St. Just, che dà corpo e figura alla visione

¹⁴⁴ I, 58/4-6: «Eben erhalte ich eine Denunciation. Man conspirirt in den Gefängnissen, ein junger Mensch Namens Laflotte hat Alles entdeckt». Si confronti anche la nona scena del terzo atto, dove Fouquier ripete l'accusa davanti al «Tribunale della Rivoluzione» (I, 62/22-31).

¹⁴⁵ I, 63/8-9: «Ich klage Robespierre, St. Just und ihre Henker des Hochverraths an».

¹⁴⁶ I, 55/22-24: «Man füttert das Volk nicht mit Leichen, Dantons und Camilles Weiber mögen Assignaten unter das Volk werfen, das ist besser als Köpfe».

¹⁴⁷ I, 55/32-34: «Ich werde Leute genug finden, alte Soldaten, Girondisten, Exadlige, wir erbrechen die Gefängnisse, wir müssen uns mit den Gefangnen verständigen».

¹⁴⁸ I, 55/11-12: «Es ist endlich Zeit, daß die rechtschaffnen Leute das Haupt erheben».

¹⁴⁹ I, 12/10-12: «Den ehrlichen Leuten kann man Geld leihen, man kann bey ihnen Gevatter stehn und seine Töchter an sie verheirathen, aber das ist Alles!»

¹⁵⁰ L'espressione («Zerrissenheit») è usata da Raimar S. Zons nel suo studio *Georg Büchner. Dialektik der Grenze*, Bonn, Bouvier, 1976, p. 67.

¹⁵¹ I, 22/16-24: «Das war der einzige Bruch in meinem Wesen [...] Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochnes Sehnen und Fassen, eine Gluth, ein Strom. Meine Mutter ist vor Gram gestorben, die Leute weisen mit Fingern auf mich».

meccanicistica della storia, a un determinismo assolutamente 'disumano', vede soltanto un corso d'acqua, simbolo di una rivoluzione che avanza inesorabilmente verso una vaga e remota meta di rinascita per tutta l'umanità. L'unica cosa che veramente conti per il freddo e spietato membro del «Comitato di Salute Pubblica» è infatti questo fiume inarrestabile, che «ad ogni rientranza, ad ogni nuova curvatura, getta fuori i suoi cadaveri»¹⁵², seguendo un «andamento della storia» che si è fatto più rapido¹⁵³, che ha imposto i propri ritmi come una «legge della fisica»¹⁵⁴. Nella sua disquisizione sull'inesorabile naturalità della rivoluzione, su quell'«orrendo fatalismo della storia» sotto il cui peso Büchner si sente «come annientato»¹⁵⁵, non c'è tormento alcuno: c'è la ragion di stato, ma non la sofferta consapevolezza della condizione del singolo. Se il suo autore si ritrae spaventato nel trovare nella natura umana «un'uguaglianza terribile» e nei rapporti umani «una violenza ineluttabile»¹⁵⁶, St. Just non ha esitazioni né scrupoli, è ben lontano dal percepire «il *si deve*» come «una delle parole di condanna con le quali l'uomo è stato battezzato»¹⁵⁷, non sente lo sgomento di chi ha raggiunto il limite massimo e invalicabile: vale a dire la comprensione di un mondo in cui «il singolo è solo spuma sull'onda, la grandezza un puro caso, la signoria del genio uno spettacolo di marionette, una lotta ridicola contro una legge ferrea», contro forze che l'uomo non può dominare¹⁵⁸. Diversamente da Camille – che alla fine esorta tutti a togliersi la maschera – St. Just non si tormenta nel-

¹⁵² I, 46/19-21: «Ist es da so zu verwundern, daß der Strom der Revolution bey jedem Absatz, bey jeder neuen Krümmung seine Leichen ausstößt?».

¹⁵³ I, 46/5-7: «Ist es denn nicht einfach, daß zu einer Zeit, wo der Gang der Geschichte rascher ist, auch mehr Menschen außer Athem kommen?».

¹⁵⁴ I, 45/31-33: «Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt?».

¹⁵⁵ II, 425/31-32: «Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte».

¹⁵⁶ II, 425/32-35: «Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen».

¹⁵⁷ II, 426/4-5: «Das *muß* ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden».

¹⁵⁸ II, 425/35-426/1: «Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich».

lo scoprire l'essenza della condizione umana, nell'essere costretto ad ammettere che «le differenze non sono tanto grandi», perché «siamo tutti angeli e furfanti, geni e imbecilli, e tutto ciò in uno»¹⁵⁹.

Ben consapevoli della loro condizione sono invece Julie e Lucile, le due figure femminili del dramma büchneriano che, come i loro uomini, devono fare i conti con le possibilità dell'esistenza¹⁶⁰. Le circostanze della loro morte sono necessariamente diverse da quelle di Danton e di Camille, ma anche la loro vicenda comporta – al di là di ogni possibile somiglianza con altre eroine¹⁶¹ – il travaglio di chi sa di essere in una situazione senza sbocco. Non va infatti dimenticato che Julie e Lucile, nelle quali si è voluto vedere «una promessa di bellezza» che si proietta oltre il regime del terrore¹⁶², scelgono la morte perché vengono a trovarsi in una situazione di non vita. Private della possibilità di continuare a realizzarsi nell'amore, si scontrano entrambe con una realtà che produce un estraniamento del tutto analogo a quello dei loro uomini: il mondo diventa incomprensibile, la creazione un qualcosa d'incrinato.

Il suicidio di Julie – che si preannuncia nel messaggio inviato con la ciocca di capelli al marito prigioniero¹⁶³ – esaudisce il desiderio di Danton di non affrontare l'altra «putredine»¹⁶⁴ senza la sua compagna («Ah, Julie! Se dovessi andar *solo!* Se lei mi lasciasse a me stesso!»)¹⁶⁵, conferma le sue certezze sulle intenzioni di colei che ha con-

¹⁵⁹ I, 70/37-71/4: «Wir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann wie in einem Zimmer mit Spiegeln überall nur den einen uralten, zahllosen, unverwüstlichen Schaafskopf, nichts mehr, nichts weniger. Die Unterschiede sind so groß nicht, wir Alle sind Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies und zwar das Alles in Einem».

¹⁶⁰ Lucile Desmoulins fu realmente ghigliottinata una settimana dopo il marito, ma la sua pazzia e il suo cercare la morte gridando «Viva il re!» (I, 75/32: «Es lebe der König!») sono innovazioni büchneriane, peraltro basate su casi analoghi tramandati dalle fonti. Sophie (o Louise) Danton – la Julie del dramma – sopravvisse non solo al marito, ma anche allo stesso Büchner.

¹⁶¹ Su questo punto si veda, tra gli altri, Ilona Broch, *Die Julia und die Ophelia der Revolution. Zu zwei Frauenfiguren in «Dantons Tod»*, in Georg Büchner. *Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 241-246.

¹⁶² Knapp, *Büchner*, p. 65.

¹⁶³ I, 64/20-21: «Da, bring ihm das und sag' ihm er würde nicht allein gehn».

¹⁶⁴ Si veda sopra, alla nota 103.

¹⁶⁵ I, 61/32: «O Julie! Wenn ich *allein* ginge! Wenn sie mich einsam ließe!».

diviso gli incubi della memoria («Non andrò solo. Grazie, Julie!»)¹⁶⁶, spazza via ogni residuo scetticismo sulla possibilità di conoscerla veramente senza bisogno di strapparle «i pensieri dalle fibre del cervello»¹⁶⁷. D'altra parte la decisione di Julie è così naturale che passa quasi inosservata, è implicita come il filo che ormai la lega saldamente alla concezione esistenziale di Danton. Nel momento in cui l'infelicità si fa più acuta entrambi sentono tragicamente il paradosso di una natura che sembra rivelare tutta la sua magnificenza attraverso immagini di dolore e di morte, per mezzo di fenomeni che si presentano allo stesso tempo come espressione di partecipe sofferenza e di sublime indifferenza al destino degli esseri umani. Per Danton la bellezza del creato è così intensa che può essere nata soltanto dal dolore. Quando si avvicina alla finestra della «Conciergerie», egli sa benissimo di non poter morire «senza fatica, così come cade una stella, come una nota esala se stessa o si bacia a morte con le sue stesse labbra, come un raggio di luce si seppellisce nei flutti dell'acqua chiara»¹⁶⁸; sa che per l'uomo l'incanto delle stelle è tale che deve esserci «una grande afflizione» nell'occhio che ha versato quelle «lacrime scintillanti»¹⁶⁹. Anche Julie si avvicina alla finestra prima di bere il veleno, e il volto della terra le appare «immobile e severo come quello di un morente»¹⁷⁰. Nella luce della sera, che gioca intorno a quella fronte e a quelle guance, la terra si fa sempre più pallida, fino a sembrare un cadavere che si lascia portare in giù «nei flutti dell'etere», un corpo che nessuno sembra disposto ad «afferrare per i riccioli d'oro» per «trarlo fuori dalla corrente e seppellirlo»¹⁷¹. Marion, che pure è sensualmente così

¹⁶⁶ I, 67/3-4: «Ich werde nicht allein gehn, ich danke dir Julie». Si veda anche più sopra, alla nota 128.

¹⁶⁷ I, 9/19-20: «Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren».

¹⁶⁸ I, 67/4-7: «Doch hätte ich anders sterben mögen, so ganz mühelos, so wie ein Stern fällt, wie ein Ton sich selbst aushaucht, sich mit den eignen Lippen todtküßt, wie ein Lichtstrahl in klaren Fluthen sich begräbt».

¹⁶⁹ I, 67/8-10: «Wie schimmernde Thränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt, es muß ein großer Jammer in dem Aug seyn, von dem sie abträufelten».

¹⁷⁰ I, 72/30-32: «Die Sonne ist hinunter. Der Erde Züge waren so scharf in ihrem Licht, doch jetzt ist ihr Gesicht so still und ernst wie einer Sterbenden».

¹⁷¹ I, 72/32-73/2: «Wie schön das Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt. Stets bleicher und bleicher wird sie, wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Fluth des

vicina a Danton, non raggiunge mai questa comunanza di sensazioni fisiche con il tribuno del popolo: s'immerge «nelle onde del rosso vespertino» e piange per il suicidio del giovane che l'amava¹⁷², ma non vede la bellezza della natura come incarnazione del dolore e della morte, come crudele paradosso di partecipazione e d'indifferenza.

Il filo che lega Lucile e Camille è fatto di fibre analoghe a quelle che uniscono Julie e Danton, con la differenza che in queste c'è anche l'incredulità disperata, la pazzia che nasce dalla desolazione. La follia di Camille è soltanto accennata, si presenta come minaccia, lo afferra «tra sogno e veglia»¹⁷³, proprio come succede al Lenz büchneriano, che viene a trovarsi, «tra sonno e veglia», in uno stato altrettanto «spaventoso»¹⁷⁴. Per entrambi l'incubo è rappresentato da un cielo che si avvicina fino a comprimerli, si manifesta con i sintomi di una claustrofobia che riflette la loro condizione senza scampo. Camille racconta di un sogno in cui «la volta del cielo» si era talmente abbassata con tutte «le sue luci» che gli sembrava di sbatterci contro, di toccare le stelle, di vacillare «come uno che sta affogando sotto la crosta del ghiaccio»¹⁷⁵. Lenz descrive a Madame Oberlin le sensazioni di chi percepisce lo spazio circostante come angusto e limitato, di chi ha l'impressione di sbattere «con le mani contro il cielo» e di soffocare¹⁷⁶.

La follia di Lucile si afferma invece prepotente, come rivelazione improvvisa di una situazione esistenziale che è, anche qui, senza sboc-

Aethers; will denn kein Arm sie bey den goldnen Locken fassen und aus dem Strom sie ziehen und sie begraben?»

¹⁷² I, 22/9-16: «Den Abend saß ich am Fenster, ich bin sehr reizbar und hänge mit Allem an mich nur durch eine Empfindung zusammen, ich versank in die Wellen der Abendröthe. Da kam ein Haufe die Straße herab, die Kinder liefen voraus, die Weiber sahen aus den Fenstern. Ich sah hinunter, sie trugen ihn in einem Korb vorbey, der Mond schien auf seine bleiche Stirn, seine Locken waren feucht, er hatte sich ersäuft. Ich mußte weinen».

¹⁷³ I, 67/21: «Ich lag so zwischen Traum und Wachen».

¹⁷⁴ I, 98/39-99/1: «Dann gerieth er zwischen Schlaf und Wachen in einen entsetzlichen Zustand». Si confrontino le parole di Camille: «Era spaventoso, Danton» (I, 67/25-26: «Das war entsetzlich Danton»).

¹⁷⁵ I, 67/23-25: «Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke».

¹⁷⁶ I, 92/30-32: «Jetzt ist es mir so eng, so eng, sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß' ich mit den Händen an den Himmel; o ich ersticke!».

co, di una condizione così crudele da sembrare incredibile. Quando pensa che la testa di Camille sia in pericolo, Lucile gli domanda «Sono pazza?»¹⁷⁷, senza sapere che presto la follia si mostrerà davvero «in fondo ai suoi occhi»¹⁷⁸, nello sguardo di chi crede che «il fiume della vita dovrebbe arrestarsi se solo ne fosse versata un'unica goccia», di chi ritiene che anche la terra «dovrebbe ricevere una ferita» dal colpo che ha ucciso Camille¹⁷⁹. Ma la realtà è ben diversa, e urlare e disperarsi non serve a niente, perché «tutto è come al solito»¹⁸⁰ e l'indifferenza del mondo è un qualcosa cui si può sfuggire solo cercando la morte, solo gridando, come fa Lucile nell'ultima scena, «Viva il re!»¹⁸¹.

Per Julie e Lucile la decisione di affrontare la morte fisica non rappresenta, dunque, una vera e propria 'libera scelta', bensì l'incapacità, la pura e semplice impossibilità, di accettare la morte spirituale: quella stessa condizione in cui Danton si dibatte dalla prima scena del dramma al momento della decapitazione, quando la ghigliottina appare – e non solo per la malattia mortale di Fabre – «il medico migliore»¹⁸². La ferma determinazione di Julie e la disperata improvvisazione di Lucile contribuiscono a rendere ancor più tragica la loro sorte. Ma entrambe possono sembrare «figure femminili idealizzate», personaggi dai «tratti trasfigurati» dalla «libertà d'azione»¹⁸³, solo a chi non consideri che, nell'ottica di Büchner, la loro scelta è obbligata. Julie è viva e reale perché il suo autore, al contrario di Danton – o almeno del Danton che ci appare nella prima scena – sa leggere dietro gli «occhi scuri e i capelli ricciuti e la carnagione delicata»¹⁸⁴, riesce a trascendere il dettaglio esteriore di una realtà che sembra indecifrabile.

¹⁷⁷ I, 38/23-24: «Wenn ich denke, daß sie dieß Haupt! – Mein Camille! das ist Unsinn, gelt, ich bin wahnsinnig?».

¹⁷⁸ I, 69/30: «Der Wahnsinn saß hinter ihren Augen».

¹⁷⁹ I, 74/21-23: «Der Strom des Lebens müßte stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich».

¹⁸⁰ I, 74/31-32: «Das hilft nichts, da ist noch Alles wie sonst, die Häuser, die Gasse, der Wind geht, die Wolken ziehen».

¹⁸¹ I, 75/32: «Es lebe der König!».

¹⁸² I, 74/9: «Adieu mein Freund. Die Guillotine ist der beste Arzt».

¹⁸³ Knapp, *Büchner*, p. 77.

¹⁸⁴ I, 9/15-16: «Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Auger und lockiges Haar und einen feinen Teint [...]».

le. Nemmeno Lucile – che confessa di ascoltare senza capire le disquisizioni estetiche di Camille («Mi piace tanto vederti parlare») ¹⁸⁵ – si presta a un'interpretazione che la «idealizzi» o la «trasfiguri». È vero che Camille vede in lei una «inestinguibile» luce di bellezza ¹⁸⁶, ma nel rappresentare il personaggio e la sua follia Büchner penetra nel suo animo e ne coglie tutta la sofferenza, ne riproduce l'essenza e l'autenticità, e ciò grazie a quel suo personalissimo realismo che gli consente, come abbiamo visto, di calarsi «nella vita dell'essere più umile» e di rappresentarne il volto «nei sussulti, negli accenni, in tutto il gioco sottile, appena rimarcato, dell'espressione» ¹⁸⁷.

Anche il popolo, con il quale nessuno si identifica e nel cui nome tutti pretendono di parlare – e che raggiunge forma e funzione drammatica nella caotica corallità del suo porsi davanti alla storia quale elemento privo di vera e propria consapevolezza socio-politica –, perfino il popolo può essere considerato, se non proprio un personaggio, almeno un'entità drammatica che, al pari delle singole figure per cui Büchner prova più simpatia, viene a trovarsi in una situazione senza sbocco, senza possibilità di sviluppo. Se cerca di affermare la propria volontà – magari per mettere a morte chi «non ha buchi nella giacca» ¹⁸⁸, chi «sa leggere e scrivere» ¹⁸⁹, o chi «va all'estero» ¹⁹⁰ –, ecco che viene subito ricacciato nel suo recinto di soggetto senza scampo, viene riconfermato «popolo povero e virtuoso» ¹⁹¹ da un Robespierre intriso di falso rousseauianesimo, da un «messia» ¹⁹² che può dare solo belle parole e inutili esecuzioni a chi è «materialmente miserabile» ¹⁹³. A differenza di un borghese come lo stesso Büchner – il quale non sa

¹⁸⁵ I, 37/36: «Ich seh dich so gern sprechen».

¹⁸⁶ I, 65/34-35: «Das Licht der Schönheit, das von ihrem süßen Leib sich ausgießt, ist unlöslich».

¹⁸⁷ Si veda la nota 17.

¹⁸⁸ I, 14/25 e 15/19-20: «Todtgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!».

¹⁸⁹ I, 14/26: «Todtgeschlagen, wer lesen und schreiben kann!».

¹⁹⁰ Alla lettera: «chi va in fuori» (I, 14/27: «Todtgeschlagen, wer auswärts geht!»), dunque anche «chi cammina con la punta dei piedi in fuori», con andatura che si direbbe aristocratica.

¹⁹¹ I, 15/33: «Armes, tugendhaftes Volk!».

¹⁹² I, 15/29-30: «Hört den Messias, der gesandt ist zu wählen und zu richten».

¹⁹³ I, 25/1-2: «Die Hébertisten sind noch nicht todt, das Volk ist materiell elend, das ist ein furchtbarer Hebel».

decidersi ad affrontare «il sottile suicidio per mezzo del *lavoro*»¹⁹⁴ – la povera gente non ha scelta: è costretta ad accettare una vita che si risolve nell'«assassinio per mezzo del lavoro»¹⁹⁵, mentre i capi della rivoluzione si preoccupano, non già di eliminare, bensì di sfruttare quella «miseria materiale»¹⁹⁶ che Lacroix definisce «leva spaventosa»¹⁹⁷ e che lo stesso Büchner considera – scrivendo a Gutzkow nel 1836 – una delle due possenti leve (l'altra è il «*fanatismo religioso*») atte a coinvolgere la «grande classe»¹⁹⁸.

La massa parigina – quella reale, non il soggetto 'trasfigurato' che i gruppi politici pretendono di rappresentare – è assolutamente impotente di fronte allo scontro delle fazioni, è destinata a baloccarsi con ciò che potremmo chiamare un 'vizio sanguinario', in qualche misura simile a quello in cui Danton cerca di affogare la propria sfiducia nella possibilità di un'efficace azione politica. E se è vero che spesso il popolo si comporta come un bambino («deve rompere tutto per vedere cosa c'è dentro») ¹⁹⁹, è anche innegabile che le riflessioni dei suoi esponenti sono analoghe a quelle dei detentori del potere, almeno in quanto rivelano la consapevolezza di un'entità corale sempre impotente, alla mercé di forze che, se non proprio «sconosciute» o impercetrabili, sono senza dubbio incontrollabili. I popolani hanno fatto tutto quello che «loro» – i rivoluzionari – pretendevano: hanno «impiccato gli aristocratici alle lanterne», hanno ucciso «il Veto» – il re che «divorava» il pane della povera gente – e hanno «ghigliottinato i girondini»²⁰⁰. Ma «loro» – i capi – hanno «spogliato i morti», men-

¹⁹⁴ II, 436/26-27: «Zu dem subtilen Selbstmord durch *Arbeit* kann ich mich nicht leicht entschließen».

¹⁹⁵ I, 15/4: «Unser Leben ist der Mord durch Arbeit». Per il concetto di lavoro nel Danton si veda William Bruce Armstrong, «*Arbeit* und «*Muße*» in den Werken Georg Büchners, in *Georg Büchner III*, pp. 86-93.

¹⁹⁶ Si veda la nota 198.

¹⁹⁷ Si veda la nota 193.

¹⁹⁸ II, 455/18-20: «Und die große Klasse selbst? Für die gibt es nur zwei Hebel, materielles Elend und *religiöser Fanatismus*. Jede Parthei, welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen».

¹⁹⁹ I, 25/20-21: «Das Volk ist wie ein Kind, es muß Alles zerbrechen, um zu sehen was darin steckt».

²⁰⁰ I, 14/16-20: «Sie haben uns gesagt: schlägt die Aristocraten todt, das sind Wölfe! Wir haben die Aristocraten an die Laternen gehängt. Sie haben gesagt das Veto frißt euer Brot, wir haben das Veto todtgeschlagen. Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotiniert».

tre i poveretti vanno ancora in giro «a gambe nude», soffrendo il freddo²⁰¹, e la figlia di Simon – il suggeritore ubriaco che cita Shakespeare²⁰² – è costretta a vendersi all'angolo della strada: la sua fame – che muove anche Adélaïde e Rosalie²⁰³ – «si prostituisce e mendica»²⁰⁴, condanna senza appello la «repubblica della virtù». A coloro che chiedono pane si offre solo quel «cattivo mulino» che è la ghigliottina e quel «cattivo fornaio» che è il boia Samson²⁰⁵. Neppure la fame di un intero popolo, in definitiva, sembra poter diventare – nonostante le convinzioni di Büchner – la tanto invocata «dea della libertà»²⁰⁶.

Così come Danton cerca di non pensare alla sua condizione di «povero musicante»²⁰⁷ dandosi ai raffinati piaceri della carne, allo stesso modo il popolo reagisce alla sua condanna di misero sfruttato dandosi all'orgia del macabro verbale e al godimento che può derivare dallo spettacolo di un'esecuzione, da un uso della ghigliottina che ormai sembra perseguire – per dirla con Cornelia Ueding – soltanto «scopi circensi»²⁰⁸. «Non hanno sangue nelle vene, se non quello che ci hanno succhiato»²⁰⁹, dice il Terzo Cittadino riferendosi a coloro che ingannano la povera gente. La sua esortazione a «strappar loro la pelle dalle cosce e farne pantaloni», a «struggere il loro grasso e condirci la minestra»²¹⁰, rischia però di esaurirsi nel linciaggio di un in-

²⁰¹ I, 14/21-22: «Aber sie haben die Todten ausgezogen und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren».

²⁰² Si veda, per esempio, la chiusa della seconda scena del primo atto.

²⁰³ «Da ieri non ci siamo messe in corpo niente di caldo» (I, 35/13-14: «Wir haben seit gestern nichts Warmes in den Leib gekriegt»).

²⁰⁴ I, 14/4: «Ihr Hunger hurt und bettelt».

²⁰⁵ I, 63/24-25: «Die Guillotine ist eine schlechte Mühle und Samson ein schlechter Bäckerknecht, wir wollen Brod, Brod!».

²⁰⁶ Si veda il frammento della lettera che Büchner scrisse a Gutzkow nell'estate del '35: «der Hunger allein kann die Freiheitgöttin [...] werden» (II, 441/6-9).

²⁰⁷ Si veda più sopra, alla nota 43.

²⁰⁸ Cornelia Ueding, *Denken, Sprechen, Handeln. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners*, Berna e Francoforte, Lang, 1976, p. 35: «[der] Einsatz der Guillotine zu zirkensischen Zwecken».

²⁰⁹ I, 14/15-16: «Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben».

²¹⁰ I, 14/22-25: «Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen. Fort!».

nocente che «non si soffia il naso con le dita»²¹¹. «Un bell'uomo, quell'Hérault», osserva una donna dopo l'esecuzione dei dantonisti²¹². «Quello deve fare una gran bella figura sulla ghigliottina», aveva pensato un'altra alla Festa della Costituzione, quasi pregustando l'avverarsi del suo «presentimento»²¹³, quasi dando voce al fascino sinistro che l'implacabile strumento esercita sugli altri personaggi del dramma²¹⁴. Ma la morte del condannato o del malcapitato non è soltanto piacere dello spettacolo, né solo occasione di astiosa rivalsa («Ehi, Danton, ora potrai sfogare la tua libidine coi vermi»²¹⁵: è anche misera consolazione provvisoria, è anche l'espedito che, come il «vizio» di Danton, serve – o dovrebbe servire – a dimenticare la propria infelicità. Se i bambini vedono l'esecuzione, sostiene un'altra donna, almeno staranno «zitti», non sentiranno più la fame²¹⁶.

Pur non potendo figurare come un vero e proprio personaggio, l'entità corale che rappresenta il popolo deve dunque dirsi viva e vitale, più vicina alle creature di carne e ossa che alle «marionette» del dramma. Nel conferirle «possibilità di esistenza» sul piano artistico, Büchner le nega quella «possibilità di esistenza» che implica facoltà di sviluppo e di autorealizzazione, non solo per l'individuo in quanto tale, ma anche per la massa, intesa come aggregato di singole aspirazioni e speranze. Il sogno di una repubblica in cui ognuno possa «farsi valere affermando la propria natura»²¹⁷, godendo «a suo modo» senza disturbare il «godimento» di un altro²¹⁸, s'infrange così contro la

²¹¹ I, 14/32-33: «Was? er schneuzt sich die Nase nicht mit den Fingern? An die Laterne!».

²¹² I, 74/35: «Ein hübscher Mann, der Héroult».

²¹³ I, 75/1-3: «Wie er bey dem Constitutionsfest so am Triumphbogen stand da dacht' ich so, der muß sich gut auf der Guillotine ausnehmen, dacht' ich. Das war so ne Ahnung».

²¹⁴ Si confronti anche Peter Michelsen, *Die Präsenz des Endes. Georg Büchners «Dantons Tod»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 52 (1978), p. 487.

²¹⁵ I, 73/13-14: «He Danton, du kannst jetzt mit den Würmern Unzucht treiben».

²¹⁶ I, 73/10-12: «Platz! Platz! Die Kinder schreien, sie haben Hunger. Ich muß sie zusehen machen, daß sie still sind. Platz!».

²¹⁷ I, 11/11-12: «Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können».

²¹⁸ I, 11/17-19: «Jeder muß in seiner Art genießen können, jedoch so, daß Keiner auf Unkosten eines Andern genießen oder ihn in seinem eigenthümlichen Genuß stören darf».

spietatezza della storia: contro la spaventosa legge di un mondo che condanna l'uomo a compiere scelte che di fatto lo riducono alla condizione disperata di chi non intravede via di scampo, di chi ricerca invano «quella x sconosciuta ed eternamente rifiutata»²¹⁹ che forse gli permetterebbe di comprendere il senso della sua condizione esistenziale.

FAUSTO CERCIGNANI

²¹⁹ I, 32/32-34: «Wie lange sollen wir Algebraisten im Fleisch beym Suchen nach dem unbekanntem ewig verweigerten X unsere Rechnungen mit zerfezten Gliedern schreiben?».

MELANCHOLIE-PROBLEMATIK IM WERK BÜCHNERS

Die griechische Antike hat die Temperamentenlehre geschaffen und nach der Dominanz eines bestimmten Körpersaftes – Schleim, Galle, schwarze Galle und aus Gründen der Vierer-Ordnung Blut – den Phlegmatiker, Choleriker, Melancholiker und den Sanguiniker bestimmt. Aristoteles in seinen *Problemata physica* 30 wertete das melancholische Temperament, das in besonderem Maße mit Krankheit und psychischen Anomalien assoziiert wurde, auf, schrieb ihm eine Affinität zu genialischem Schaffen zu. Daß die eine physisch psychische Konstitution einen Menschen sowohl zu lähmender Depression als auch zu herausragenden geistigen Leistungen befähigt, das ist ein Gedanke, der auch die fortschrittliche Psychologie beschäftigt.

Während das Mittelalter die Melancholie als Sünde verurteilte, brachte die Renaissance in Marsilio Ficino (1433-1499) einen großen Theoretiker der Melancholie hervor, der im Sinne der aristotelischen Tradition und der Platonischen Lehre vom edlen Wahnsinn die Melancholie als Disposition außergewöhnlicher Produktivität begreift. Und Albrecht Dürer stellte in seinem berühmten allegorischen Gemälde *Melanconia I* den ganzen Beziehungsreichtum und die Bedeutungsvielfalt der Melancholie dar: Melancholie, die im Zeichen des Planeten Saturn steht, dem die sieben freien Künste zugeordnet sind; das melancholische Temperament als das zugleich kontemplative, das den Künsten und Wissenschaften zugeneigt ist. Die geflügelte Dame Melancholie, die den Flügeln des Geistes folgt und zugleich erdgebunden dem Zeittakt des Stundenglases unterworfen ist. Me-

lanchole und Zeitbewußtsein gehören schon in Dürers Allegorie zusammen. Seine Dame, die, den Zirkel in der Hand, tiefsinnig ins Unbestimmte blickt bzw. in sich hineinlauscht, zeigt nicht die unbesümmerte Miene des gegenwartsbezogenen Menschen, der das Ticken der Uhr vergäße.

Dürer hat für seine Melancholie-Darstellung den Moment grübelnden Nachdenkens und nicht den selbstgewisser Produktivität gewählt. Das Werk, ein Gebäude, ist noch unfertig! Und das kennzeichnet das melancholische Temperament, daß es in seinem Hang zur Reflexion und Selbstkritik quälenden Selbstzweifeln, depressiven Gemütszuständen ausgesetzt ist. Idealitätssinn kennzeichnet den melancholischen Charakter, der insofern dazu neigt, an der Realität, den bestehenden Verhältnissen zu leiden. Nicht der Pragmatiker, nicht Sancho Pansa, der sich mit den Gegebenheiten arrangiert, sondern der Idealsucher Don Quijote, der sein Ideal durch die Wirklichkeit verletzt sieht, ist anfällig für die Nachtseite der Melancholie.

Das gilt auch für Georg Büchners Personen: Sein Danton, der die Revolution mitgestaltet hat, der als Justizminister die Septembermorde verantwortete, ist am Sinn der Revolution irre geworden, er steht Robespierres politischem Konzept, der für eine egalitäre Gesellschaft auch weiteres Blutvergießen befürwortet, ablehnend gegenüber. Schon zu Beginn des Stückes ist klar, daß Danton und seine politischen Freunde gefährdet sind, daß die Revolution am Scheideweg zwischen egalitärer und liberalistischer Demokratie steht, daß Danton zum politischen Handeln aufgefordert ist. Doch er läßt die Zeit verstreichen, ist der Politik müde und sucht Zerstreuung bei den Grisetten des Palais Royal. Auf Legendres Frage «Wo ist Danton» antwortet Lacroix: «Was weiß ich! Er sucht eben die Mediceische Venus stückweise bei allen Grisetten des Palais-Royal zusammen; er macht Mosaik, wie er sagt. Der Himmel weiß, bei welchem Glied er gerade ist. Es ist ein Jammer, daß die Natur die Schönheit, wie Medea ihren Bruder, zerstückt und sie so in Fragmenten in die Körper gesenkt hat» (I, 4). Das Ideal ästhetischer Vollkommenheit treibt Danton zu seinen erotischen Affairen, zugleich das Bewußtsein der Absurdität politischen Handelns. Danton, der – wie Robespierre sagt – die Rosse der Revolution am Bordell halten läßt, ist nicht Libertin aus lebensbejahender überschäumender Vitalität, sondern aus einem

Geschichtspessimismus heraus, dem alles Handeln, jede politische Tat als sinnlos, die französische Revolution als gescheitert erscheinen.

Man könnte die Französische Revolution mit dem unfertigen Gebäude auf dem Dürerschen Kupferstich vergleichen und Danton in seinen Skrupeln, Selbstzweifeln, seiner Handlungshemmung mit der Dame, die untätig den Zirkel in der Hand hält. Reflexion, Selbstreflexion, ein Grundzug des melancholischen Charakters, prägen Dantons Entschlußlosigkeit, seine abwartende Haltung, die ihn letztlich zum Schaffott führt. Idealitätssehnsucht spielt auch hier eine Rolle, nämlich die Vorstellung einer revolutionierten Gesellschaft, in der alle Individuen sich frei in ihren Neigungen entfalten können. Einerseits argumentieren die Dantonisten so, als gäbe es keine Klassenunterschiede mehr, als bestünde der Gegensatz von «Arm» und «Reich» nicht mehr, andererseits gestehen sie zynisch ein, daß das Volk in seiner Armut abgestumpft ist für den Genuß: Lacroix konstatiert: «Und außerdem, Danton, sind wir lasterhaft, wie Robespierre sagt, d.h. wir genießen; und das Volk ist tugendhaft, d.h. es genießt nicht, weil ihm die Arbeit die Genußorgane stumpf macht, es besäuft sich nicht, weil es kein Geld hat, und es geht nicht ins Bordell, weil es nach Käs und Hering aus dem Hals stinkt und die Mädels davor einen Ekel haben» (I, 5).

Dantons Idealitätssinn, der ihn zum Kämpfer für die Revolution machte, schlägt angesichts der anhaltenden politischen Rührungskämpfe, der fortdauernden Misere breiter Volksschichten in einen Geschichtsfatalismus um, der ihm seinen früheren politischen Elan raubt. Deutlich wird diese Wandlung in der Traumscene (II, 5); innerhalb einer Traumvision wird der Wechsel vom gestaltenden Subjekt der Geschichte zum erleidenden Objekt festgehalten: «Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung; ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlte ich ihre Rippen, das Haupt abwärtsgewandt, die Haare flatternd über den Abgrund; so ward ich geschleift». Sein Epikuräismus, der sein politisches «Laisser faire» zunächst zu bedingen scheint, ist letztlich nicht Ausdruck sinnlicher Vitalität, sondern eines absurden Lebensgefühls, das nur die Nichtigkeit alles Tuns, die Langeweile der immergleichen Abläufe wahrnimmt. Der Melancholiker, der sich zu enthusiastischem Engagement hinreißen läßt, der zur brillanten rhetorischen Rede fähig ist,

wie Danton noch in seiner flammenden Verteidigungsrede vor dem Revolutionstribunal (III, 4) beweist, ist andererseits von resignativer Grübelelei, ja von Todesgedanken bedroht.

Der Widerspruch in seiner Argumentation läßt sich auch aus seiner melancholischen Disposition erklären. Einerseits erklärt er seinen politischen Gesinnungsgenossen, die ihn zu raschem Handeln drängen: «Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht. Und wenn es ginge – ich will lieber guillotiniert werden als guillotiniert werden lassen. Ich hab es satt: wozu sollen wir Menschen miteinander kämpfen» (II, 1). Hier sieht er sich als bloßes Werkzeug der Geschichte oder eines blinden Schicksals, gesteht die Sinnlosigkeit des politischen Kampfes ein. Andererseits rühmt er sich vor dem Revolutionstribunal stolz seiner Taten, stellt sich als Geschichte machendes Subjekt dar: «Ich habe auf dem Marsfelde dem Königtum den Krieg erklärt, ich habe es am 10. August geschlagen, ich habe es am 21. Januar getötet und den Königen einen Königskopf als Fehdehandschuh hingeworfen» (III, 4). Im Sinne einer monumentalischen Geschichtsschreibung, wie Nietzsche sie bestimmte (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben), sieht sich Danton als das große Individuum, das als Einzelner den Lauf der Geschichte lenkt. Danach hat er die Revolution gemacht und nicht die Revolution – wie in seinem vorherigen Dictum – ihn.

Bei Büchners Danton siegt schließlich der destruktive Aspekt der Melancholie, eine existenzielle Langeweile, die Zeit nur als leerlaufende Geschäftigkeit, als monotonen Zirkel des Immergleichen empfindet. Auf Camilles Drängen: «Rasch Danton, wir haben keine Zeit zu verlieren», antwortet Danton: «Aber die Zeit verliert uns. Das ist sehr langweilig, immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends ins Bett und morgens wieder herauszukriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen; da ist gar kein Absehen, wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig, und daß Millionen es schon so gemacht haben, und daß Millionen es wieder so machen werden [...], das ist sehr traurig» (II, 1). Dieses Zeitgefühl, das im Wechsel stets nur das Immergleiche erfährt, prägt auch Leonce und Woyzeck. Es stellt im Büchnerschen Werk ein Leitthema dar, das in verschiedenen Varianten – je nach der unterschiedlichen sozialen Stellung des Protagonisten – erscheint.

Man kann annehmen, daß Büchner diese bedrohliche Seite der Melancholie, eine depressive Sicht, die Zeit nur als Nacheinander belangloser Tätigkeiten wahrnimmt, selbst erfahren hat. Dennoch zeigt er sich in seinen Briefen zugleich als scharfer Kritiker der Langeweile und damit auch der Melancholie, die dieses zukunftslose Zeiterleben grundiert. In einem Brief an Gutzkow schreibt er über die «abgelebte moderne Gesellschaft»: «Zu was soll ein Ding, wie diese, zwischen Himmel und Erde herumlaufen? Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzliche Langeweile zu vertreiben. Sie mag aussterben, das ist das einzig Neue, was sie noch erleben kann» (L II, 455)¹. Hier prangert Büchner die Langeweile als Lebensgefühl einer überlebten großbürgerlichen Gesellschaft an, drückt er die gesellschaftliche Dimension des Melancholie-Problems aus, die Wolfgang Lepenies in seiner Studie *Melancholie und Gesellschaft* analysiert hat. Lepenies unterschied zwischen der Melancholie des entmachteten Adels innerhalb der absolutistischen Herrschaft im Frankreich des Sonnenkönigs und der Melancholie des ökonomisch erstarkten, aber politisch gelähmten Bürgertums, er hebt die Melancholie der «Entmachteten» von der der «Enlasteten» ab.² Melancholie erscheint hier nicht als Lebens-existential, als physisch psychische Anlage, sondern als ein Lebensgefühl und eine Weltsicht, die vor allem gesellschaftliche Gründe haben. Der französische Hofadel z.B., der seine ursprüngliche Souveränität verloren hatte, durchschaute den Leerlauf der höfischen Etikette, die ihm nur eine Schein-Macht und eine Scheintätigkeit zubilligte. Das Bewußtsein der Langeweile ob dieser leerlaufenden Geschäftigkeit erzeugte Melancholie.

Dieser Melancholie, die der Einsicht in gesellschaftliche Mechanismen entsprang, eignete durchaus ein starkes gesellschaftskritisches Moment. Büchners *Leonce und Lena* kann als ein Beispiel solcher gesellschaftskritischen Melancholie-Darstellung gedeutet werden. Die melancholische Langeweile des Prinzen hat *eine* Ursache sicherlich in seiner kritischen Erkenntnis, daß er als Thronerbe nur den müßigen Spielleiter einer Marionettenwelt abgäbe. Andererseits erhebt sich

¹ Werner L. Lehmann, *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe*, München 1972 u. 1974 (zit. als L I u. L II).

² Wolfgang Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt 1972, S. 70 ff.

die Frage, ob er nicht auch das Privileg aristokratischer Langeweile, edler Melancholie genieße.

Lepénies stellte die These auf, daß die bürgerliche Intelligenz innerhalb der deutschen Feudalgesellschaft sich «aus erzwungener Entlastung von der Macht»³ der Reflexion der eigenen Innerlichkeit zuwende. Die Melancholie der bürgerlichen Intellektuellen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert folge aus der Einsicht in die politische Einflußlosigkeit, äußere sich in Welt- und Gesellschaftsflucht. Die Hinwendung zur Innerlichkeit kompensierte danach politische Machtlosigkeit. Auch wenn Lepénies unzulässig monokausal bürgerliche Melancholie aus einer politischen Machtlosigkeit ableitet, wichtig bleibt der Aspekt der Innerlichkeit, der Reflexion der eigenen Subjektivität. Und auch dieser Aspekt spielt bei Büchners *Leonce* eine wichtige Rolle.

Umstritten bleibt Büchners Bewertung seines melancholischen Prinzen. Die Frage Kritik oder Bejahung stellte sich auch schon bei dem melancholischen Epikuräer Danton. Entgegen einer älteren Forschung vor allem, die in Danton Büchners eigenen Geschichtsfatalismus repräsentiert sah (z.B. Viëtor, Martens, Szondi, Sengle, Lehman) und ihn als Medium der eigenen melancholischen Weltsicht deutete, beweisen Büchners Briefe, daß er die politischen Anschauungen Robespierres teilt, er wie dieser neben der politischen die soziale Revolution anstrebte. Von einer Identifikation Büchner / Danton kann nicht die Rede sein. Es fragt sich also, ob Büchner in Danton einen Exponenten jener «abgelebten modernen Gesellschaft» kritisiert oder ob er in ihm Züge melancholischer Weltsicht gestaltet, die ihm selbst sehr vertraut sind. Seinen Briefen läßt sich entnehmen, daß er Phasen lähmender Schwermut, völliger Antriebslosigkeit kannte und darunter litt.

Bezeichnenderweise legt er Danton fast wörtlich Passagen aus seinem berühmten Fatalismus-Brief in den Mund, einen Brief, den er selbst in einer depressiven Phase an seine Braut Minna Jaeglé geschrieben hat. «Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch welchen Ärgernis kommt!- Es muß; das war dies Muß. Wer will der Hand fluchen, auf

³ Ebd., S. 198.

die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet?» (II, 5). Büchner hat Danton als komplexes Individuum gestaltet, als Menschen, der seinen Lebenshunger im erotischen Genuß zu stillen sucht, der jedoch auch vor seiner niederdrückenden Melancholie in den Eros flüchtet. Robespierres Kritik an Dantons Libertinage «Danton, das Laster ist zu gewissen Zeiten Hochverrat» (I, 6) teilt Büchner – das läßt sich der Dramaturgie des Stückes entnehmen –, dennoch, er verurteilt nicht Dantons melancholisches Lebensgefühl, das ihn in seinem politischen Handeln lähmt, ihn das Dasein als monotonen Kreislauf ohne Zukunft erfahren läßt. Er ist zu sehr Psychologe – aus der eigenen Existenz Erfahrung heraus –, um Dantons passiv melancholische Sicht, seinen Geschichtspessimismus als 'falsches Bewußtsein' anzuprangern; er arbeitet hier in der Konzeption dieser Figur seine eigenen psychischen Widersprüche auf, seine eigene Gefährdung durch die Nachtseite der Melancholie, die Todessehnsucht aufkommen läßt (L II, 458; L, II 429). Er unterscheidet sich jedoch von Danton, indem er – obwohl er der Nachgeborene ist, der auch noch das Scheitern Robespierres kennt – an dem revolutionären Konzept der Jakobiner festhält, er trotz aller Enttäuschung über den Ablauf der Geschichte sein politisches Engagement bewahrt. In allen Briefen, in denen er nach der gescheiterten Aktion des *Hessischen Landboten* zur Strategie politischen Handelns Stellung nimmt, betont er immer wieder, daß *zur Zeit* eine revolutionäre Erhebung nur politischen Suizid bedeuten würde, räumt er also ein, daß die Zukunft eine politische Situation bringen würde, in der die Intellektuellen *zusammen* mit den Volksmassen eine revolutionäre Veränderung der Gesellschaft herbeiführen könnten. Es zeugt gerade für Büchners Realismus, daß er nicht trauntänzerisch an irgendwelchen Putschversuchen intellektueller Kreise teilnimmt, die keinen Rückhalt in einer breiteren Volksbewegung hätten.

Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* stellt trotz seiner märchenhaften Handlung keine Absage an den Realismus dar, verzichtet keineswegs auf eine gesellschaftskritische Perspektive. Die Fabel selbst ist sehr einfach: Prinz und Prinzessin fliehen vor erzwungener Heirat und verlieben sich – ohne Wissen – in den vorherbestimmten Partner. Ganz im Sinne des romantischen Weltschmerzes verliert die

dramatische Handlung als dynamische Aktion an Bedeutung, lebt weitgehend von Stimmungszenen voller Melancholie und Langeweile.

Klaus Völker hat in seinem Darmstädter Büchner-Vortrag aufgezeigt, daß sich in der Interpretation der Melancholie «die Geister scheiden», hier «die Widersprüche des Werks und seiner Deutung exemplarisch zum Vorschein kommen». Die einen interpretieren Büchner als «Exponent einer geistesgeschichtlichen Krise» und als «Repräsentant eines wesentlich existentiell motivierten Welt-schmerzes», sie vermögen die politische Dimension des Stückes nicht in ihre Deutung zu integrieren. Die anderen gehen von «Büchners engagiertem politischen Interesse» aus, rücken die satirische Dimension in den Vordergrund, haben aber Schwierigkeiten, die komplexe, auch existentielle Melancholie-Problematik zu erfassen.

In einem Brief an seine Familie schreibt Büchner: «Ich war im Äußeren ruhig, doch war ich in tiefe Schwermut verfallen; dabei engten mich die politischen Verhältnisse ein ...» (L II, 429). Deutlich spricht Büchner hier aus, daß seine Schwermut, d.h. die dunkle Seite der Melancholie, neben den konkreten politischen Ursachen auch individuell existentielle habe. Beide Aspekte weist sein Lustspiel auf.

Gleich die erste Szene zeigt Prince Leonce als aristokratischen Melancholiker, der den Leerlauf des höfischen Ritualsystems durchschaut und mit Gesten der Langeweile provokativ diese Einsicht demonstriert. Er klagt über Langeweile, über die Monotonie des Lebens, zählt lauter Nonsensbeschäftigungen auf, die seinen Müßiggang veranschaulichen, und sein Monolog mündet schließlich in den sehr bezeichnenden Dialog mit dem Hofmeister ein: «O wer sich einmal auf den Kopf sehen könnte! das ist eins von meinen Idealen. Mir wäre geholfen. Und dann – und dann noch unendlich Viel der Art. – Bin ich ein Müßiggänger? Habe ich keine Beschäftigung? – ja es ist traurig ... / Hofmeister: Sehr traurig eure Hoheit. / Leonce: Daß die Wolken schon drei Wochen von Westen nach Osten ziehen. Es macht mich ganz melancholisch. / Hofmeister: Eine sehr gegründete Melancholie. Leonce: Mensch warum widersprechen Sie mir nicht?» (L I, 105).

Leonce erblickt nichts Neues in der Welt, findet – wie die Rosetta Szene zeigt – auch in der Liebe nur seine vertraute Langeweile wieder. Deutlich zeigt Büchner in dem komisch mechanisierten

Scheindialog zwischen Leonce und dem Hofmeister die 'objektive' Monotonie eines in Etikette erstarrten Hoflebens. Pointiert stellt er dar, wie sich die menschlichen Beziehungen verdinglichen zu ritualisierten Formen, die die Machtverhältnisse widerspiegeln. Auch in dem königlichen Ankleideritual, das König Peter – in unfreiwilliger Komik – mit den Kategorien der formalen Logik kommentiert, karikiert er einen wirklichkeitsfremden Formalismus, der politisches Leben absterben läßt. Hier wie in den anderen Hofszene führt Büchner den politisch – sozialen Hintergrund – den einen Aspekt – der Leonceschen Langeweile vor. Offensichtlich auch soll das Königreich Popo, ein Versailles im Puppenstubenformat, als Karikatur deutscher feudaler Kleinstaaterei verstanden werden. Leonce ist als Prince – wie es Lepenies für den französischen Hofadel beschreibt – zum Nichtstun bzw. zu Scheinaktivitäten verdammt. Auch als Thronfolger bleibt ihm innerhalb dieses starren Systems keine Möglichkeit, eine produktive Tätigkeit auszuüben. Die Geschichte der Melancholie bzw. der Melancholiker und ihrer Biographen zeigte als Heilmittel der psychisch physischen negativen Seiten immer wieder die schöpferische Tätigkeit. Marsilio Ficino, der über seine melancholische Disposition klagte, über den Hang zu selbstquälerischer Grübelei, schrieb seine große Abhandlung über die Melancholie und entsprach so der aristotelischen Melancholie-Konzeption. Und Baudelaire, der unter Depressionen – der lebensbedrohlichen Erscheinungsweise der Melancholie – litt, komponierte seine Spleen-Gedichte, Gedichte über die Nachtseite der Melancholie. Prinz Leonce bleibt das Heilmittel seiner melancholischen Langeweile, eine kreative Politik zu betreiben, verschlossen. Das Königreich Popo schließt den Gedanken an politische Veränderung aus. Das Volk in Popo oder in Hessen oder in den anderen deutschen Feudalstaaten hatte noch nicht ein politisches Bewußtsein entwickelt – das war Büchners Erkenntnis –, das eine revolutionäre Veränderung herbeiführen könnte, und eine Revolution 'von oben' – wie sie sich z.B. in der Sowjetunion heute unter Gorbatschow vollzieht – war zu Büchners Zeiten eine Denkmöglichkeit. Seinem Prince Leonce, dessen Melancholie zweifellos der kritischen Reflexion auf diesen mumienhaften höfischen Staatsapparat entspringt, fällt bei seiner drohenden Thronfolge nur die Flucht ein.

Jancke, der in der Mitte der siebziger Jahre der Büchner-Forschung wichtige Impulse gab, sieht in Leonce den «Vertreter einer privilegierten Langeweile», ist der Auffassung, Büchner denunziere in Leonce einen geistigen Aristokratismus, der Melancholie als Leiden eines höheren Bewußtseins stilisiere⁴. Seine Argumentation – Leonce fliehe ja vor den Regierungsgeschäften nach Italien, ziehe den Müßiggang der nützlichen Tätigkeit vor – übersieht die Gründe dieser Flucht. Leonce lehnt einerseits die politische Zweckheirat ab, andererseits graut ihm vor einer Beschäftigung, die ihm nur sinnlose Beschäftigung scheint. Das Regierungsgeschäft – eine absolutistische Herrschaft – wird von Leonce ja gerade als überlebtes, erstarrtes System erfahren. Er zieht den offenen Müßiggang der leeren Betriebsamkeit vor, schätzt das bewußt scheinhafte Leben »voll Masken, Fackeln, Guitarren« (L I, 117) mehr als die Maskerade einer in Etikette erstarrten Gesellschaft, die sich ihrer Maskierung nicht bewußt ist. – Einerseits kritisiert also Leonce durch seine melancholische Langeweile, durch seine Verachtung der Aussicht, König zu werden, das absolutistische System, andererseits entspringt seine Melancholie einem existentiellen Lebensgefühl, das keine Zukunft sieht, überall nur monoton sinnlose Aktivität wahrnimmt. Ähnlich wie Danton konstatiert er:

Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten sich aus Langeweile und sterben endlich an der Langeweile und – und daß ist der Humor davon – Alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne es zu merken warum, und meinen weiß Gott was dabei [...] Warum muß ich es gerade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und moralisch würde? (L I, 106).

Leonces Melancholie, die in jeder Beschäftigung nur den Versuch sieht, sich die Langeweile zu vertreiben, stellt keineswegs – wie Thorn-Prikker interpretiert⁵ – «eine Form des Hauptmotivs der Regression oder Deformation dar», «mit der Büchner die adligen Personen charakterisiert», ihr eignet selbst ein gesellschaftskritisches Mo-

⁴ Gerhard Jancke, *Georg Büchner*, Kronberg/TS 1975, S. 262 f.

⁵ Jan Thorn-Prikker, *Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners*, Stuttgart 1978, S. 108.

ment. Der zum Müßiggang verurteilte Prinz hofft selbstironisch, er werde «es doch noch zu irgendeiner fürstlichen Liebhaberei bringen» (L 1, 121), er kritisiert – durchaus als Sprachrohr Büchners – eine bürgerliche Nützlichkeitsmoral, vermag jedoch auch seine privilegierte Existenz der freien Muße nicht auszukosten, er leidet unter dem Müßiggang und macht daraus mangels sinnvoller Tätigkeit ein Lebensideal. Es fragt sich, ob Büchner in seinem Prinzen nicht auch eine Spielform bürgerlicher Melancholie habe darstellen wollen, ein überfeinertes selbstreflektiertes Bewußtsein, das seinem eigenen Empfinden und Denken zuschaut und alles Leben nur durch den Filter seines distanzierenden Blicks erfährt. Der Selbstzweifel am eigenen Tun, an der eigenen Wichtigkeit – ein Grundzug der melancholischen Disposition nach Ficino – eignet sowohl Danton als auch Leonce. Während der materiell sensualistisch eingestellte Valerio den Müßiggang, das volle Glas Wein, die gute Mahlzeit genießt, kann Leonce sich weder an den einfachen Genüssen erfreuen, noch sieht er ein Ziel, für das sich der Einsatz lohnte. Angesichts des halbtrunkenen Valerio, der auf ihn zuläuft, seufzt er: «Wie der Mensch läuft! Wenn ich nur etwas unter der Sonne wüßte, was mich noch laufen machte» (L I, 106). Die gesellschaftliche gegründete Melancholie verbindet sich bei Leonce mit der existentiellen Disposition zur Melancholie, die sowohl seinen poetischen Enthusiasmus als auch seinen Müßiggang aus Langeweile prägt. «Mit komischem Enthusiasmus» – so heißt es – umarmt er Valerio als Gleichgesinnten und in poetisch dithyrambischem Stil evoziert er die Südlandschaft Italiens, verkündet er begeistert seinen Einfall zur Flucht nach Italien. Kurz zuvor – im Anschluß an seinen Abschied von Rosetta – drückt er das Gefühl vollkommener Leere aus: «Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal, einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder auf dem Boden, geborstene Violonen in der Ecke, die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit todmüden Augen einander an. Ich stülpe mich jeden Tag vierundzwanzigmal herum wie ein Handschuh» (L I, 122). Der Kopf, das Bewußtsein als Ort, den das ursprüngliche Leben verlassen hat, der in seinen traurigen Relikten nur melancholisches Erinnern hervorruft, das ist ein Topos der dunklen Melancholie-Darstellung im 19. Jahrhundert.

Die verwelkten Rosen und die zerknitterten Bänder verweisen auf

eine vergangene Liebe, hier auf den Abschied von Rosetta, die jedoch für eine von vielen sich schnellverzehrenden Lieben steht. Die Begegnung mit Rosetta, eingebettet in ein künstliches Arrangement intimer Festlichkeit, zeigt einen Leonce, der fast zynisch seine sterbende Liebe feiert, der das Surrogat des Andenkens dem Genuß des Augenblicks vorzieht, der aus Langeweile liebt und aus Langeweile aufhört zu lieben. Doch Leonces Zynismus, sein spielerisches, gleichsam mutwilliges Beenden der erotischen Beziehung, entspringt einer unauslöschlichen Sehnsucht nach einer einzigen, ihn ganz ausfüllenden Liebe. Ähnlich wie Danton, der die Venus «sich stückweise zusammensucht», klagt Leonce über das Unvollkommene der Liebeserlebnisse: «Mein Gott, wieviel Weiber hat man nöthig, um die Scala der Liebe auf und ab zu singen? Kaum daß eine einen Ton ausfüllt. Warum ist der Dunst über unserer Erde ein Prisma, das den weißen Gluthstrahl der Liebe in einen Regenbogen bricht» (L I, 112). Deutlich wird hier die Korrelation zwischen Zynismus und Idealitätssehnsucht, Libertinage und Melancholie.

Leonce, voller Sehnsucht nach dem «Glutstrahl der Liebe», flieht vor der prinziplichen Zweckheirat, ebenso wie Lena, und beide verlieben sich in den Menschen bar jeder Standesbestimmung. Will Büchner hier das romantische Liebesideal parodieren? Der von Valerio verhinderte Selbstmordversuch des schwärmerisch gestimmten Leonce deutet darauf hin. Offenkundig ironisiert Büchner mit Valerio diese «Leutnantsromantik», die das hehre Liebesideal durch Tod zu bewahren sucht, letztlich die Berührung mit der Wirklichkeit flieht, da diese sich als trivial und enttäuschend herausstellen könnte. Doch er bewahrt das Ideal lebenssteigernder Liebe jenseits aller Standesrücksichten und zweckrationalen Überlegungen, gestaltet es – wie E.T.A. Hoffmann in seinem Atlantis – als Märchenutopie. Ganz im Sinne des Lustspiels, das eine glückliche Auflösung aller Verwirrung fordert, kommt es zu der freudigen Entdeckung, das die namenlose Geliebte die Leonce zuge dachte Prinzessin ist und der unbekannte Geliebte der Lena zuge dachte Prinz. Doch den Hintergrund dieser märchenhaften Erkennungsszene bildet die satirisch realistische Bauernszene, die das beschworene Paradies mit dem Kalender nach der Blumenuhr deutlich als Märchenutopie kennzeichnet, die mit dem ewigen Sommerglück zugleich Geschichtslosigkeit propagiert. Das ar-

kadische Schlußbild vom autarken Sommerland voll Veilchen und Rosen, das Leonce seiner Lena ausmalt, wird ergänzt durch Valerios Märchendekret, «daß wer sich Schwielen an die Hände schafft unter Kuratel gestellt wird, daß wer sich krank arbeitet kriminalistisch strafbar ist» (L I, 134). Während Leonce mit seiner «Flucht in das Paradies» seine Liebesutopie evoziert, spricht der Untertan Valerio, nun zum Staatsminister avanciert, seine sozial-politische Märchenutopie aus. Der Märchenstil wird zum Signal von Skepsis und gleichzeitigem Wunschpostulat. Er zeugt gerade von Büchners kritischem Bewußtsein, der die Zeit für eine radikale gesellschaftliche Veränderung noch nicht gekommen sieht, diese aber weiterhin einklagt. Die Form der Märchenutopie wehrt fatalistische Resignation ab, ohne einem illusionären Optimismus zu huldigen.

Und Leonces Melancholie? Sie erscheint in einer anderen Form, drückt sich spielerischer, scheinbar versöhnlicher aus. Als Marionettentheater beschreibt Leonce seiner Lena das Königreich Popo, und er zeigt damit wiederum seine kritische Einsicht in den erstarrten Staatsapparat, dessen Fäden er ziehen kann, dessen Bewegungen sich aber nach der Mechanik des vorgegebenen Programms abspielen. Auch im scheinbar heiteren Märchenschluß erscheint Leonce als Melancholiker, dessen reflektiertes Bewußtsein einen Honeymoon nach dem Kalender der Blumenuhr unmöglich macht. Innerhalb der dramatischen Fiktion ist er als Prinz und Thronfolger zugleich derjenige, der von der Mühsal des ökonomischen Existenzkampfes ausgeschlossen bleibt. Bezeichnenderweise formuliert Valerio das Dekret, wer sich krank arbeite, sei kriminalistisch strafbar.

Melancholie scheint doch ein Lebensgefühl zu sein, daß sich nur eine privilegierte Schicht, die über genügend Muße verfügt, leisten kann. Insofern ist es interessant zu untersuchen, ob auch Woyzeck, einem Repräsentanten der unteren Schichten, Züge melancholischen Bewußtseins eignen. Sowohl die Melancholie der Entmachteten als auch die Melancholie der Entlasteten, die jeweils Befreiung bzw. Entzug von Tätigkeit voraussetzt, widersprechen dem Lebensgefühl Woyzecks, der unter der Fron niederdrückender Arbeit leidet, der seine Lebenskraft verbraucht, um sein Leben zu fristen. Symptomatisch für Woyzecks Existenzbewußtsein ist seine Replik auf des Hauptmanns pseudomoralische Vorhaltungen, er habe ein Kind,

«ohne den Segen der Kirche», ein Kind im übrigen, für dessen Unterhalt er sogar seine Gesundheit aufs Spiel setzt: «Wir arme Leut – Sehn Sie, Herr Hauptmann: Geld, Geld! Wer kein Geld hat – Da setz einmal eines seinesgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unsereins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt. Ich glaub, wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen ...» (L I, 415). Woyzeck, der sich schinden muß, um für sich, aber auch für seine Marie und sein Kind das Notwendigste zum Leben zu verdienen, kennt die Langeweile der ökonomisch privilegierten Schichten nicht; dennoch scheint in seiner Replik das Gefühl einer unabänderlichen, immer gleichbleibenden Daseinsform auf, das Dantons Bewußtsein immergleicher Abläufe und Leonce melancholische Langeweile prägt. Letztlich teilt Woyzeck mit Danton und Leonce das Bewußtsein der Zukunftslosigkeit, der Fortsetzung des Jetzt-Zustandes ins Unendliche. «Ich glaub, wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen» – das heißt, das Jenseits, das ja dem Gläubigen irdische Mühsal vergelten soll, stellt sich Woyzeck als dieselbe Treitmühle dar, als ein Ort, der auch wieder wie auf Erden Selige und Unselige kennt; und die Seligen werden wieder die schon zuvor auf Erden Privilegierten sein, und die Unseligen wieder die Mühseligen und Beladenen dieser Welt, deren Dasein auch im Himmel nur «ein langer Werktag» sein wird (L II, 36). Die christliche Heilsbotschaft bietet Woyzeck keine Perspektive der Hoffnung.

Während Leonce im geschäftigen Tun der Mitmenschen nur den undurchschauten Wunsch sieht, sich die Langeweile zu vertreiben, wird für Woyzeck die Arbeit zur immerwährenden Fron, der er nicht entkommen kann. Woyzeck teilt das Zeitgefühl des Melancholikers, der in seinen düsteren Phasen Zeit nur als lastendes Einerlei empfindet. Melancholie erscheint bei dieser geschundenen Person, einem Opfer gesellschaftlicher Klassenverhältnisse, in einer Form, die sich von der Dantons oder Leonces unterscheidet. Er leidet nicht unter der Monotonie des Daseins überhaupt, sondern unter den seine Kraft verzehrenden Arbeitsbedingungen, die auch sein Verhältnis zu Marie belasten. Das Paradox, daß er Arbeit und Mühsal aufbringen muß, um sein Leben zu erhalten, das selbst nur Mühsal ist, legt er als Daseinsprinzip der «armen Leut» überhaupt aus. Beim Anblick seines

schlafenden Jungen bemerkt er: «Die hellen Tropfen stehn ihm auf der Stirn; alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut» (L I, 171,6). Woyzeck hat durchaus ein Klassenbewußtsein, aber er sieht keine Perspektive, hält die Daseinsform der «armen Leut» für ein unabänderliches Schicksal. Das Bewußtsein dieser Unabänderlichkeit prägt Woyzecks Melancholie.

Nun scheint sich diese Auslegung von Melancholie entschieden von den zu Beginn skizzierten Aspekten des melancholischen Charakters entfernt zu haben. Vor allem die von Aristoteles und später von Ficino konstatierte Affinität von Melancholie und genialischem Schaffen läßt sich bei Woyzeck kaum ausmachen. Doch auch bei Ficino war nur von einer Disposition des Melancholikers zu außergewöhnlicher Produktivität die Rede, zugleich auch von dessen Gefährdung durch Erstarrung, Depression. Voraussetzung der Produktivität ist Reflexion. Und Woyzeck, dem die Gesellschaft keinerlei Chance geistiger Entwicklung gegeben hat, ist dennoch nicht der dumbe Tor oder der bewußtlose, mechanisch im Arbeitstrott aufgehende Typus. Er hat ein waches Bewußtsein von der sozialen Lage seiner Klasse, der armen Leute, und ist in der Argumentation den sogenannten Gebildeten überlegen. Ein Beispiel stellt die Moraldiskussion mit dem Hauptmann dar, in der Woyzeck die von diesem gepriesenen Werte wie Tugend, Moral, Freiheit als klassenspezifische entlarvt. Woyzeck ist kein Theoretiker, kein Intellektueller, doch ihm eignen Sensibilität und ein natürlicher kritischer Sinn, die ihm seine unterprivilegierte Lage bewußt machen. Insofern entspricht er innerhalb der Gegebenheiten seiner Klasse einem Melancholieverständnis, das die Disposition besonderer geistiger Leistung einschließt.

Büchner hat Woyzeck als Figur konzipiert, die der Tragik fähig bzw. würdig ist. Damit hat er zum ersten Mal einen Repräsentanten des vierten Standes zum Protagonisten einer Tragödie gemacht, die zuvor dem Adel und dem Bürgertum vorbehalten blieb, und er hat auch die Melancholie für die Geknechteten sozialisiert.

HILTRUD GNÜG

DER AUTOR ALS LESER ÜBERLEGUNGEN ZU GEORG BÜCHNERS LITERATURREZEPTION

1. Seit Jahrzehnten sind die Germanisten dem Phänomen «Büchner als Leser» auf der Spur, und würde man einmal zusammenstellen, was der Autor den Einflußforschern zufolge alles gelesen haben soll, man bekäme eine Bibliothek der Weltliteratur zusammen.

Nun hat sich inzwischen zu Recht die Erkenntnis durchgesetzt, daß Büchners gesamtes Werk durch «extensive *Verarbeitung* und gestalterische Durchdringung einer Vielzahl *von Quellen*» gekennzeichnet ist: «von der statistischen Vorlage zum 'Hessischen Landboten' über die mit Zitaten und Reminiscenzen stark durchsetzten poetischen Texte bis hin zu den teilweise exzerptartigen Philosophischen Schriften»¹.

Für «Danton's Tod» kommen neben etwa einem Dutzend historischer eine Vielzahl poetischer und philosophischer Quellen in Betracht². «Leonce und Lena» integriert v.a. Tieck, Shakespeare, Musset und Brentano³; das «Lenz»-Fragment schöpft hauptsächlich aus Oberlins Bericht über den Aufenthalt des Dichters Jakob Michael

¹ *Marburger Denkschrift über Voraussetzungen und Prinzipien einer Historisch-kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke und Schriften Georg Büchners*, Marburg 1984 (als Manuskript gedruckt), S. 11 f.

² Dazu jetzt Herbert Wender, *Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von «Danton's Tod»*, Frankfurt 1988.

³ S. vorläufig Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München 1977, S. 131 ff.

Reinhold Lenz im Steintal bei Straßburg, aber im Hintergrund stehen Goethes Lenz-Mitteilungen in «Dichtung und Wahrheit», so daß der Münsteraner Büchnerforscher Hubert Gersch «Büchners suggestive Vergegenwärtigung des 'unglücklichen Poeten'» Lenz sogar für eine unmittelbare «Antwort auf Goethes Distanzierung» hält⁴. Schließlich «Woyzeck»: hier sind es gedruckte Tatsachenberichte und gerichtsmedizinische Gutachten, denen Büchner wiederum bis ins Detail folgt, und wer will, kann sein Drama als ein poetisches Gegengutachten zur Frage nach Woyzecks Schuldfähigkeit lesen. Auch hier wieder literarische Einflüsse, vor allem Lenz mit den «Soldaten» und dem «Hofmeister»⁵. Besteht über die Relevanz der hier genannten Bezugstexte weitgehend Einigkeit, so gilt das für eine weitaus größere Zahl weiterer vermuteter Quellen durchaus nicht, vor allem dann, wenn bereits vage Wortfeldkongruenzen als Lektürebeweis dienen sollen⁶. Eine kritische, sorgfältig abwägende und methodisch durchdachte Bestandsaufnahme der von Büchner höchstwahrscheinlich benutzten Literatur wäre sehr zu wünschen, und das nicht nur, um wissenschaftliche Finderlust zu befriedigen. Mit Recht erinnert Gersch daran, daß «Quellenforschung», als «philologische Rekonstruktion», durchaus auch den «hermeneutischen Horizont erweitern» helfen kann⁷. Eine derartige Rekonstruktion macht Büchners literarisches Verfahren transparent, seinen Umgang mit dem Vorlagenmaterial, an dem sich seine «reproduktive Phantasie» entzündete, wie Karl Gutzkow einmal formulierte⁸. Denn Büchners dichterische Tätigkeit, soviel läßt sich jetzt schon festhalten, war stark von den Impulsen seiner Lektüre bestimmt, man könnte sogar sagen: abhängig. Seine Inspiration verdankte sich Vorlagenmaterial, das er 'ausschrieb' oder konterkarierte. Das ist keineswegs abschätzig gemeint: Unter allen bedeutenden Dichtern seiner

⁴ Georg Büchner, *Lenz. Studienausgabe*, hrsg. von Hubert Gersch, Stuttgart 1984, S. 74.

⁵ Vgl. Hinderer (Anm. 3), S. 174 ff.

⁶ Vgl. Thomas Michael Mayers Auseinandersetzung mit Hinderer in *Georg Büchner I/II*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold (=text und kritik, Sonderband), München 1979, S. 329 ff.

⁷ Gersch (Anm. 4), S. 74.

⁸ «Telegraph für Deutschland», Hamburg, Nr. 14, Januar 1839, S. 111.

Zeit war Büchner sicherlich derjenige, der die spätabolutistische Gesellschaft am genauesten beschrieb und kritisierte, und der Realismus seines «Woyzeck» ist keiner des Bücherwissens, sondern verdankt sich realen Lebenserfahrungen⁹.

Im Rahmen dieses Beitrags will ich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, versuchen, einige Momentaufnahmen von Büchners Litteraturrezeption festzuhalten, Entwicklungen im Prozeß der Aneignung von Dichtung durch einen Dichter, außerdem einige Fahrten aufzeigen, mit denen man dem Leser Büchner auf die Spur kommen könnte oder hätte kommen können, wäre die Geschichte nicht darüber hinweg gegangen.

2. Der Berliner Dramatiker Heiner Müller hat vor einigen Monaten, im Anschluß an eine Lesung im Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut, bündig formuliert: «Die Wirkung eines Kunstwerks besteht hauptsächlich in der Wirkung auf andere Kunstwerke»¹⁰. Bücher wirken auf andere Bücher, der Dichter ist nicht nur Autor, sondern auch Leser. Dabei gibt es anscheinend Autoren, die mehr schreiben, als lesen, und solche, die so viel lesen, daß sie kaum zum Schreiben kommen. Wieviel, fragt man sich da, liest man überhaupt im Laufe seines Lebens, durchschnittlich? Wieviel Zeit hat man potentiell zum Lesen zur Verfügung?

Arno Schmidt, einer der ganz großen Leser unter den Dichtern, ist dieser Frage im Aufsatz «Julianische Tage» einmal nachgegangen.

Setzen wir, daß man vom 5 000. Tage an leidlich mit Verstand zu lesen fähig sei; dann hätte man, bei einem green old age von 20 000, demnach rund 15 000 Lesetage zur Verfügung. Nun kommt es natürlich ebenso auf das betreffende Buch, wie auch auf die literarische Aufnahmefähigkeit an. [...] Sagen wir, durchschnittlich alle 5 Tage 1 neues Buch – dann ergibt sich der erschreckende Umstand, daß man im Laufe des Lebens nur 3 000 Bücher zu lesen vermag! Und selbst wenn man nur 3 Tage für eines benötigte, wären's immer erst arme 5 000.¹¹

⁹ Andeutende Beispiele für alltägliche Lebenserfahrungen aus der väterlichen Arztpraxis im Protokoll meines Wuppertaler Büchner-Seminars (*Wuppertaler Büchner Tage* [...], Dokumentation [...], Redaktion: Lothar Schwab, Wuppertal 1988, S. 16).

¹⁰ Vgl. «Heine-Jahrbuch» 27 (1988), S. 231; «Rheinische Post», Düsseldorf, 4. Mai 1987.

¹¹ Arno Schmidt, *Julianische Tage*, in: «Aus Julianischen Tagen», Frankfurt/Main 1979, S. 56.

Wie begründet und seriös diese Berechnung von Arno Schmidt ist, erweist eine neuere Untersuchung der UNESCO, die ebenfalls von dreitausend im Laufe eines Menschenlebens konsumierten Büchern ausgeht. Natürlich handelt es sich dabei um einen Durchschnittswert. Der Kasachstaner Bio-Bibliograph Alexander Danilow aus Alma Ata hat laut einer Meldung der sowjetischen Nachrichtenagentur TASS in 60 Jahren 24 752 Bücher gelesen, «nicht gerechnet die zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften»¹².

Nun erreichte Büchner weder das Alter dieses Kasachstaner Gelehrten noch das von Arno Schmidt angenommene «green old age» von 55 Jahren, auch nicht annähernd, sondern starb im Jünglingsalter von 23 Jahren, 4 Monaten und 2 Tagen, wurde also genau 8526 Tage alt, und dieses kurze Leben war, wie wir wissen, mit einer geradezu phänomenalen Produktivität und Aktivität auf literarischem, naturwissenschaftlichem und politischem Gebiet bereits ziemlich ausgefüllt. Ziehen wir dann sogar noch die ersten 5 000 Lebenstage ab, in denen man – so Arno Schmidt – ohne Verstand liest, bleiben für Büchner ganze 3526 Lesetage übrig. Alle 5 Tage ein neues Buch, macht 705 Bücher insgesamt. Immerhin, möchte man meinen.

Doch was sind, genauer betrachtet, 705 Bücher? 10 laufende Meter im Bücherregal, mehr nicht. Die Weltliteratur bekommt man damit noch nicht zusammen.

Und dann: Büchner war ja nicht nur Dichter. Er war von Hause aus Mediziner, Naturwissenschaftler aus Profession. Während seines Studiums galt es in erster Linie, die medizinische, zoologische und naturphilosophische Fachliteratur durchzuarbeiten. Was er denn auch mit Fleiß tat: allein in seiner Arbeit «über das Nervensystem der Barbe» sind nicht weniger als 50 Werke von 38 Wissenschaftlern zitiert, und nur der kleinste Teil davon (Untersuchungen in englischer und italienischer Sprache) aus 2. Hand¹³.

Das heißt: unter den ca. 705 möglichen Büchern war eine ganze Reihe von naturwissenschaftlichen Abhandlungen, die den Anteil der sogenannten «Schönen Literatur» entsprechend reduziert haben. Doch die Arithmetik führt uns nicht weiter, sie sagt nichts über die

¹² Nach einer Meldung der Associated Press aus Moskau, Oktober 1988.

¹³ S. Otto Döhner, *Georg Büchners Naturauffassung*, Marburg 1967, S. 72 f.

Qualität von Büchners Lektüre aus. Auch der Rückgriff auf die kindlichen Lesestoffe erweist sich, Arno Schmidts Verdikt zum Trotz, als unverzichtbar, weil Büchner sie in seinen Dichtungen wieder aktualisiert hat.

3. Beginnen wir sogar noch etwas früher, mit der prä-literarischen Phase, mit der Poesie der Kinderspiele, Abzählreime, Volkslieder, Märchen und Sagen. Mit dieser «Elementarpoesie» beginnt Büchners literarische Erziehung – vermittelt entweder durch mündliche Tradition (wobei zum Beispiel an Eltern und Großeltern, Ammen und Mägde als Vermittler zu denken ist), oder nach den populären Sammlung von Musäus, Tieck, Görres und den Brüdern Grimm¹⁴.

Mit dieser Elementarpoesie wächst Büchner auf, ihre naive Schönheit wird er später neu entdecken. Denn was liest Büchner als Jugendlicher? Die wenigen erhaltenen Jugendgedichte zeigen ganz deutlich, daß er sich an der romantisch-sentimentalen Lyrik des 18. Jahrhunderts orientiert. Allerdings darf man an die Gelegenheitsgedichte des etwa Fünfzehn- bis Siebzehnjährigen auch nicht den Maßstab autorisierter Werke anlegen: es handelt sich um reine (d.h. für die Familie bestimmte) Gebrauchsliteratur, wie sie damals in vielen bürgerlichen Haushalten, keineswegs etwa nur in der Büchner-Familie, gepflegt wurde.

Das Prosafragment über die wunderbare Rettung Schiffbrüchiger galt dem Geburtstag des Vaters¹⁵, das Gedicht «Gebadet in des Meeres blauer Fluth» war der Mutter dediziert¹⁶, und «Die Nacht» überreichte Büchner den «guten Eltern» zu Weihnachten 1828¹⁷. Über den engen Kreis der Familie drangen diese Gelegenheitsgedichte nicht hinaus, der Darmstädter Friedrich Zimmermann konnte sich jedenfalls an keinerlei Poesien seines Jugendfreundes erinnern:

¹⁴ S. vorläufig die Angaben im Marburger Katalog: *Georg Büchner. Leben, Werk, Zeit*, bearb. von Thomas Michael Mayer, S. 13. (Die Fixierung auf die Mutter ist in diesem Zusammenhang reine Spekulation).

¹⁵ Georg Büchner, *Werke und Briefe*, hrsg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München 1988, S. 9.

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 10 f.

«Gedichtet hat er, meines Wissens, damals nichts»¹⁸. Daß Büchner einmal «auf dem Feld der Dichtkunst» etwas «Außerordentliches» leisten würde, hatten er und die andern Freunde «am wenigsten» erwartet¹⁹. Sie glaubten vielmehr an eine naturwissenschaftliche Karriere. Der «Beruf zum bedeutenden Naturforscher» schien sich ihnen «schon damals entschieden angekündigt zu haben»²⁰, und was Büchner «mit Vorliebe betrieb, paßte zu diesem Vorsatz»²¹, erinnerte sich einer von ihnen.

Für leichte «Unterhaltungslektüre» blieb da keine Zeit: Büchner «mußte beim Lesen zu denken haben», so wiederum Friedrich Zimmermann²². «Naturwissenschaftliche Bücher» habe er «am Liebsten [...] gelesen», wenn es doch einmal Gedichte waren, dann «solche, welche Naturbeschreibungen enthalten, z.B. Matthison, ferner auch Schiller»²³. Diese beiden Autoren, vielleicht auch noch Edward Young mit seinen «Nachtgedanken», sind die Vorbilder für zwei Gedichte des 15- bzw. 16jährigen, aus denen ich einige Strophen zitierten möchte. Hier zunächst Auszüge aus «Die Nacht», datiert Weihnachten 1828:

DIE NACHT

Niedersinkt des Tages goldner Wagen,
Und die stille Nacht schwebt leis' herauf,
Stillt mit sanfter Hand des Herzens Klagen,
Bringt uns Ruh' im schweren Lebenslauf.

[...]

Willkommen Sterne, seyd begrüßt ihr Zeugen
Der Allmacht Gottes der die Welten lenkt,
Der unter allen Myriaden Wesen
Auch meiner voll von Lieb und Gnade denkt.

¹⁸ Ebd., S. 371 (Brief Friedrich Zimmermanns an Karl Emil Franzos vom 13. Oktober 1877).

¹⁹ Nach dem Bericht von Karl Emil Franzos in der biographischen Einleitung seiner Ausgabe *Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlass*, Frankfurt/Main 1879, S. XXIII.

²⁰ A.a.O. (Anm. 18), S. 372.

²¹ A.a.O. (Anm. 19).

²² A.a.O. (Anm. 18).

²³ A.a.O. (Anm. 19).

Ja heil'ger Gott du bist der Herr der Welten,
 Du hast den Sonnenball emporgethürmt,
 Hast den Planeten ihre Bahn bezeichnet,
 Du bist es, der das All mit Allmacht schirmt.

Unendlicher, den keine Räume fassen,
 Erhabener, den Keines Geist begreift,
 Allgütiger, den alle Welten preisen,
 Erbarmender, der Sündern Gnade beut!

Erlöse gnädig uns von allem Uebel,
 Vergieb uns liebend jede Missethat,
 Laß wandeln uns auf deines Sohnes Wege,
 Und siegen über Tod und über Grab.²⁴

Zum Vergleich nun ein «Ruinengedicht», ohne Titel, vermutlich ein Jahr später entstanden. Ich zitiere die Schlußstrophen:

[...]

Fest noch trotzen alte Strebepfeiler;
 Aufgethürmet wie zur Ewigkeit
 Stehen sie und schaun wie ernste Geister
 Nieder auf der Welt Vergänglichkeit.

Still und ruhig ist's im öden Raume
 Wie ein weites Grab streckt er sich hin;
 Wo einst kräftige Geschlechter blühten
 Nagt die Zeit jetzt, die Zerstörerin.

Durch der alten Säle düstre Hallen
 Flattert jetzt die scheue Fledermaus,
 Durch die rings zerfallnen Bogenfenster
 Streicht der Nachtwind pfeifend ein und aus.

Auf dem hohen Söller wo die Laute
 Schlagend einst die edle Jungfrau stand,
 Krächzt der Uhu seine Todtenlieder
 Klebt sein Nest der Rabe an die Wand.

Alles alles hat die Zeit verändert
 Ueberall nagt ihr gefräßger Zahn,
 Ueber Alles schwingt sie ihre Sense,
 Nichts ist was die schnelle hemmen kann.²⁵

²⁴ Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Werner R. Lehmann, Bd. 1, München 1979³, S. 187 f.

²⁵ Ebd., S. 189.

Was sich zwischen diesen beiden Texten vollzieht, ist die Abkehr vom kindlich-religiösen Daseinserlebnis und die Hindwendung zu einem (hier pubertären) Weltschmerzgefühl. In der «Nacht» offenbarte sich dem Fünfzehnjährigen noch überall ein «unendlicher», «erhabener», «allgütiger», ein «allmächt[iger] Gott» dessen «Lieb und Gnade» man versichert sein konnte.

Im Ruinengedicht des etwa 16jährigen ist von Gottes Allgegenwart nichts mehr zu spüren, seinen Platz nimmt nun Chronos, die Zeit, die «Vergänglichkeit» ein, illustriert durch ein Arsenal romantischer Versatzstücke: «Mond», «Abendnebel», «Fledermaus», «Rabe», «verwittertes Gestein», ein «bemoßter Thurm» und «zerfallene Bogenfenster». Nichts bleibt, wie es war. Besaß der Text von 1828 noch stark appellative Züge, beläßt es Büchner 1829 beim melancholischen Konstatieren des Phänomens.

Es ist kein großes literarisches Talent, das sich in diesen Jugendgedichten manifestiert, keine Spur von Originalität, alles Reminiscenz, Nachahmung. Aber noch einmal: es handelt sich um Gelegenheitslyrik. Und im Gegensatz etwa zu seinen Geschwistern, die auch später noch mit derartigen «Festgedichten» aufwarteten²⁶, setzte Büchner dieser Art von Poesie bald ein Ende. «Verse kann ich keine machen», schrieb er August Stoeber 1833 in dessen Poesiealbum²⁷, und auch sein Bruder Ludwig bescheinigte 1850: «In späterem Alter machte er niemals mehr Gedichte»²⁸. Die beiden einzigen Ausnahmen aus der späteren Zeit haben eine ganz andere Funktion: das als Flugblatt «überall [in Hessen] ausgestreut[e], allgemein in Butzbach gesungen[e]» Spottgedicht auf «Herrn du Thil mit der Eisenstirn» von 1834, zu dessen Verfasserschaft sich Büchner (im Widerspruch zu den Ermittlungen der Behörden) gegenüber seinem Freund Schulz bekannte²⁹, und «Rosetta's Lied»

²⁶ Zu Luise Büchners Gelegenheitsgedichten s. den anpreisenden Brief Ludwig Büchners an den Verleger Sauerländer vom 19. April 1878, zit. bei Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekanntem Büchner-Briefen*, Königstein 1985 (= *Büchner-Studien*, Bd. 2), S. 348.

²⁷ Zitiert ebd., S. 332.

²⁸ Ludwig Büchner (Hrsg.), *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Frankfurt/Main 1850, S. 1.

²⁹ Vgl. Fritz Bergemann (Hrsg.), *Georg Büchners sämtliche Werke und Briefe*, Leipzig 1922, S. 798-801.

aus «Leonce und Lena»³⁰, das immerhin Theodor Storm mit seinem ausgemachten «Trüffelhund-Instinkt» 1859 in einer eigentlich nur «für Frauen und Jungfrauen» bestimmten Lyrikanthologie entdeckte und in seine Sammlung von «Deutschen Liebesliedern seit Johann Christian Günther» aufnahm³¹. Als Ausdrucksmittel war die lyrische Form für Büchner spätestens 1831 obsolet geworden, er bediente sich ihrer nur noch gelegentlich in Form des (Fremd-)Zitats, etwa im Brief an Wilhelmine Jaeglé vom Frühjahr 1834³² («Die Liebe auf dem Lande» von J.M.R. Lenz), und auch dann nur als eines Verständigungsmittels.

4. Mit der Abwendung von den empfindsam-elegischen, «künstlichen» Vorbildern geht die Hinwendung zum Natürlichen, Einfachen, Ursprünglichen, zum «Realen» einher. Dieser Wandel fällt in die letzten Gymnasialjahre. (Ich betrachte jetzt ausdrücklich nur die poetische Seite dieses Interesses). Der Schulfreund Zimmermann erinnerte sich, daß Büchner «Herders 'Stimmen der Völker' und 'Des Knaben Wunderhorn' verschlang», überhaupt «alle Volkspoesie, die wir aufreiben konnten»³³. Da beide von 1829 bis 1833 zusammen waren, ist die Aussage auf diesen Zeitraum zu beziehen. Sie hat aber auch noch für 1835/36 Gültigkeit, wie der folgende Bericht von Wilhelm Schulz beweist: «Als Poesie galt ihm nur das, was entweder dem Volke unmittelbar entsprungen war, oder was von dem auch im künstlerischen Gebiete als *souverän* von ihm anerkannten Volke tatsächlich genehmigt, aufgenommen und durch seinen Mund lebendig fortgepflanzt wurde. Ganze Dichterschaaren, welche stolzen oder zierlichen Schrittes, seit *Klopstock* der neudeutschen Poesie den Takt geschlagen, [...] wogen ihm das eine Lied nicht auf: "So viel Stern' am Himmel stehen" [aus «Des Knaben Wunderhorn», II. Teil]; und alle Körner'sche, Schenkendorff'sche und Arnd[t]'sche Schlachtgesänge nicht den "Prinz Eugenius, der tapfere Ritter", oder das "Ich hatt' einen Kameraden"»³⁴. Und noch in einem seiner letzten

³⁰ A.a.O. (Anm. 24), S. 111.

³¹ A.a.O. (Anm. 26), S. 231.

³² A.a.O. (Anm. 24), S. 428.

³³ A.a.O. (Anm. 15), Bd. 2, Hamburg 1971, S. 371.

³⁴ Zit. nach Walter Grab, *Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner-*

Briefe aus Zürich bittet Büchner Wilhelmine Jaeglé, deren Besuch für Ostern geplant war: «Lernst Du bis Ostern die *Volkslieder* singen, wenn's Dich nicht angreift? Man hört hier keine Stimme; das *Volk* singt nicht, und Du weißt, wie ich die Frauenzimmer lieb habe, die in einer Soiree oder einem Concerte einige Töne todtschreien oder winseln. Ich komme dem Volk und dem Mittelalter immer näher, jeden Tag wird mir's heller – und gelt, du singst die Lieder? Ich bekomme halb das Heimweh, wenn ich mir eine Melodie summe»³⁵.

Die große Zahl von Anspielungen und Zitaten in seinen Werken belegt, welchen Respekt Büchner gegenüber der Volkspoesie empfand, welchen literarischen Rang er ihr einräumte, und für wie vollkommen er sie hielt, um bestimmten Stimmungen Ausdruck zu verleihen. Hier zunächst drei Beispiele aus Büchners Dramen, die zeigen, wie selbstverständlich die Bezugnahme auf die «Elementarpoesie» geschieht, egal, ob es sich um das Geschichtsdrama, die Komödie oder die soziale Tragödie handelt, und ganz gleich, wer hier von Märchen spricht: zwei Fanatiker der Guillotine, ein romantischer Märchenprinz, oder ein «underdog», ein Narr.

ST. JUST: Dantons und Camilles Weiber sollen Geld unter das Volk werfen, Dillon soll ausbrechen, man will die Gefangnen befreien, der Convent soll gesprengt werden.

BARRÈRE: Das sind Märchen.

ST. JUST: Wir werden sie aber mit dem Märchen in Schlaf erzählen.³⁶

LEONCE: [...] a posteriori fängt Alles an, wie ein altes Märchen: es war einmal!³⁷

NARR liegt und erzählt sich Märchen an den Fingern: Der hat die golden Kron, der Herr König. Morgen hol' ich der Frau Königin ihr Kind. Blutwurst sagt: komm Leberwurst!³⁸

Der Umgang mit «Elementarpoesie» wird von Büchner mit Virtuosität gehandhabt. Relativ selten macht er von der «geistreichen» Anspielung Gebrauch, etwa wenn im Revolutionsdrama Barrère die

Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar, Königstein 1985 (Büchner-Studien, Bd. 1), S. 67 f.

³⁵ *A.a.O.* (Anm. 24), Bd. 2, S. 463 f.

³⁶ «Danton's Tod», III/6 (ebd., Bd. 1, S. 58).

³⁷ «Leonce und Lena», I/3 (ebd., S. 116).

³⁸ «Woyzeck», vorläufige Reinschrift, 16 (ebd., S. 180).

Sage vom hörnernen Siegfried als Metapher verwendet³⁹, oder wenn im Lustspiel Prinzessin Lenas Flucht vor der Pflichtheirat mit der «Flucht der heiligen Odilia» verglichen wird⁴⁰, der Legende um jene elsässische Schutzheilige, deren Wallfahrtsort Büchner und seine Freunde von Straßburg aus zum Ziel von Wanderungen machten⁴¹. Häufiger erscheint das assoziative Zitat, bei dem ein Motiv, eine Stimmung, mittels einer Liederinlage, eines Kinderspiels oder einer Märchenerzählung aufgenommen oder weitergeführt wird. Dieser literarische Kunstgriff, schon in «Danton's Tod» erprobt, wird im «Woyzeck» mit Meisterschaft gehandhabt: hier hat jeder Vers in der dramatischen Komposition eine ganz bestimmte Aufgabe.

Der extensive Gebrauch der «Elementarpoesie» setzt ein entsprechend breites Repertoire voraus. Wir wissen durch Ludwig Büchner, daß sein Bruder Volkslieder «sammelte [...], wo er konnte», und zwar «namentlich» solche «mehr schmerzlichen Inhalts»⁴². Von den im Werk zitierten sind tatsächlich die meisten hessischen Ursprungs: etwa das «Straßenräuberlied» und «Scheiden, ach Scheiden» («Danton's Tod»)⁴³, einige andere stammen aus dem Elsaß: etwa «Maidel, mach's Fenster zue» und der Abzählvers «Der is ins Wasser gefalln» («Woyzeck»)⁴⁴.

5. Büchners Privatlektüre entwickelte sich natürlich auch durch bzw. mit Hilfe des Angebots, das die Schule bereithielt: Herodot, Virgil, Homer, Sophokles, Thukydides, Aristophanes, Xenophon, Platon, Cicero, Sallust und Livius; Florian, Le Sage, Marmontel und Molière; Tassos «Jerusalem Liberata»: Pflichtlektüre des Gymnasialisten, aus der keine Leidenschaft wurde. Der Eindruck der deut-

³⁹ «Danton's Tod», III/6 (ebd., S. 57).

⁴⁰ «Leonce und Lena», II/1 (ebd., S. 120).

⁴¹ Belegt für Pfingsten 1832, s. das Protokoll der Straßburger Studentenvereinigung «Eugenia», das Thomas Michael Mayer voraussichtlich im nächsten Band des «Büchner-Jahrbuchs» veröffentlichen wird.

⁴² A.a.O. (Anm. 28), S. 47.

⁴³ S. neuerdings das «Hessische Liederbuch», ausgewählt und eingeleitet von Hans-Jürgen Fuchs, hrsg. vom Hessendienst der Staatskanzlei [des Landes Hessen], Wiesbaden 1985 (S. 81-91: «Georg Büchner-Lieder»).

⁴⁴ S. vorläufig die Hinweise im Register der Bergemann-Ausgabe (Anm. 29), z.B. Leipzig 1952, S. 385 und 370.

schen Schulautoren war nachhaltiger: Winckelmanns «Geschichte der Kunst des Altertums», Herder, Bürgers «Gedichte» und «Münchhausen», Goethes «Werther» und «Faust», Schillers «Gedichte» und «Räuber»⁴⁵. «Bei der Verehrung Schillers hatte Büchner doch vieles gegen das Rhetorische in seinem Dichten einzuwenden», erläuterte Friedrich Zimmermann. Er erkannte eine innere Gemeinsamkeit unter den von Büchner bevorzugten Autoren: «Für die Antike und für das Seelenbezwingende in der Dichtung neuerer Zeiten hatte er die gleiche Empfänglichkeit, übrigens so, daß er sich dem einfach Menschlichen mit Vorliebe zuwandte»⁴⁶.

Als die Anregung durch das Gymnasium schwächer wurde, suchte sich Büchners «mächtig strebender Geist [...] eigne Wege. [...] Sein Geschmack war elastisch»⁴⁷, so wiederum Zimmermann: von den Brüdern Schlegel über Arnim, Brentano, E.T.A. Hoffmann («die Hauptromantiker wurden fleißig gelesen»)⁴⁸, Schubart, Jean Paul, Platen und Heine («Reisebilder») bis zu Werken der französischen Literatur, zu Calderon, Byron und Shakespeare. Was in der deutschen Poesie Goethes «Faust» ist, der «auf ihn einen so mächtigen Eindruck» macht wie sonst kein anderes Werk⁴⁹, das bedeutet insgesamt Shakespeare für Büchner: «S h a k e s p e a r e war sein Ideal, und eine gewisse Nachahmung desselben in der dramatischen Diktion ist bei ihm nicht zu verkennen» stellte schon 1850 Ludwig Büchner fest⁵⁰. Obgleich Shakespeare insgesamt Vorbildfunktion besitzt (wirklichkeitsnahes Bild der Gesellschaftstotalität) wird er, was die produktive Rezeption im Detail angeht, noch von einem deutschen Autor, der zugleich einer von Shakespeares wichtigsten Wegbereitern war, übertroffen: Ludwig Tieck. Der Einfluß der Romantiker zieht

⁴⁵ Für diese Übersicht wurden neben den Werken und Briefen Selbstzeugnisse, Erinnerungen an Büchner und die Schulprogramme des Darmstädter Gymnasiums 1825-1831 ausgewertet. Zu letzteren s. auch Gerhard Schaub, *Georg Büchner und die Schulrhetorik. Quellen und Untersuchungen zu seinen Schülerarbeiten*, Bern u. Frankfurt/Main 1975.

⁴⁶ A.a.O. (Anm. 15), S. 371.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ A.a.O. (Anm. 28), S. 18. Hier sind in erster Linie *Hamlet*, *Maß für Maß*, *Macbeth*, *Julius Caesar* und die Heinrichdramen zu nennen, aber auch *Der Kaufmann von Venedig*.

sich durch Büchners gesamtes Schaffen; Tieck ist Ideensteinbruch, Bilderreservoir, Zitatfundgrube, und zwar vom «William Lovell» bis zur «Vogelscheuche». Die Germanistik ist Büchners enger Beziehung zu Tieck inzwischen auf die Spur gekommen, doch stehen echte Resultate noch aus⁵¹. Begnügen wir uns solange mit der nicht ganz ungegründeten Behauptung von Peter Hacks, Büchner bestehe «zu sieben Achteln seines Wesens aus Ludwig Tieck; er stiehlt von ihm und atmet mit ihm»⁵².

6. Die vor mir bis jetzt genannten Lektüre-Beispiele fallen hauptsächlich in Büchners Darmstädter Zeit. In Gießen, erinnerte sich ein Schul- und Universitätsfreund, las Büchner den «Werther», «Hamlet», Sternes «Tristram Shandy» und Jean Pauls «Romane»⁵³, wahrscheinlich den «Hesperus», der im «Hessischen Landboten» kryptisch zitiert wird⁵⁴, und den «Titan», aus dem die Figur des Dr. SpheX in gewisser Weise Vorbild wurde für den Doktor im «Woyzeck»⁵⁵. In Straßburg, wohin er als Medizinstudent Ende 1831 und dann als politischer Flüchtling im März 1835 kam, lernte er natürlich vor allem die moderne französische Literatur kennen. Während Büchner im Frühsommer 1835 zwei Dramen Victor Hugos für die bis dahin noch von Gutzkow betreute Hugo-Ausgabe im Sauerländer-Verlag übersetzte, schrieb er Gutzkow, er wisse kaum, «wie er sich durch Hugo durchnagen» solle, Hugo gäbe nur «aufspannende Situationen». Alfred de Musset «zog ihn an», er gäbe

⁵¹ S. vorläufig aus neuerer Zeit Maurice B. Benn, *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*, Cambridge u.a. 1976 (= *Anglica Germanica Series 2*), *passim*; Hinderer (Anm. 3), Register; Katalog Marburg (Anm. 14), S. 237; Gerhard Schaub (Hrsg.), *Georg Büchner. Lenz. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1987, S. 40 ff.; *Werke und Briefe* (Anm. 15), S. 547.

⁵² Brief vom 12. Januar 1986.

⁵³ Vgl. Verfasser, *Erinnerung an einen «außerordentlichen Menschen». Zwei unbekanntere Rezensionen von Büchners Jugendfreund Georg Zimmermann*, in: «Georg Büchner Jahrbuch» 5 (1985), S. 330-346, hier S. 336.

⁵⁴ S. Gerhard Schaub, *Georg Büchner/Friedrich Ludwig Weidig: «Der Hessische Landbote». Texte, Materialien, Kommentar*, München u.a. 1976, S. 80 f. u. 89; Paul Requadt, *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert*, München 1974, S. 114-116.

⁵⁵ Ebd., S. 117 f. und Verf., *Schiffbruch und Lebensplan. Büchners Vaterbeziehung im Prozeß der Literarisierung*, in: Burghard Dedner/Günter Oesterle (Hrsg.), *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987*, Frankfurt/Main 1990, S. 37-52.

«Charaktere, wenn auch ausgeschnitze»⁵⁶.

Offenbar im Anschluß an diese Äußerungen hatte Gutzkow seinen Schützling aufgefordert, «Kritiken über die neu erscheinenden französischen Werke» für sein «Literaturblatt» zum «Phönix» zu schreiben. Die Rezensionen würden «gut bezahlt», teilte Büchner am 20. April 1835 nicht ohne Stolz seiner Familie in Darmstadt mit.⁵⁷ 14 Tage später präzisierte er: «Ich konnte es nicht abschlagen, ich gebe mich ja doch in meinen freien Stunden mit Lectüre ab, und wenn ich dann manchmal die Feder in die Hand nehme und schreibe über das Gelesene etwas nieder, so ist dieß keine so große Mühe und nimmt wenig Zeit weg».⁵⁸ Zweierlei ist hier festzuhalten: eine bestimmte Kenntnis von Alfred de Musset – die sich in Form umfangreicher Zitate und Reminiszenzen in «Leonce und Lena» widerspiegelt –, und eine Andeutung über Büchners Leseverhalten, das offenbar ein Lesen mit dem Bleistift war. Wahrscheinlich hielt Büchner seine Lektürenotizen in jenem «Tagebuch» fest, das Büchners Freunde nach seinem Tod im Nachlaß fanden und von dem wir wissen, daß es «reiche Geistesschätze» enthielt⁵⁹. Dieses Tagebuch ist bis heute verschollen, und es besteht kaum noch Hoffnung, auf diese bequeme Weise Aufschluß über den Leser Büchner erhalten zu können. Der Weg über den Autor führt also nicht weiter. Wie steht es mit den Bibliotheken und ihren Archiven, den alten Katalogen und Ausleihjournalen?

Für die Vorgeschichte von «Danton's Tod» haben sich die alten Ausleihtagebücher der Darmstädter Bibliothek ja bereits als ergiebig erwiesen. 1921 hatte sie eine Germanistikdoktorandin noch auswerten können, ehe sie im Feuersturm des 2. Weltkriegs vernichtet wurden. Durch Anna Jaspers' Nachforschungen lassen sich immerhin 8 Ausleihen Büchners nachweisen: vom 1.-5. Oktober 1834 Thiers' «Geschichte der französischen Revolution», vom 9.-12. Oktober Tennemanns «Geschichte der Philosophie», vom 13.-15. Oktober

⁵⁶ A.a.O. (Anm. 15), S. 402. Zur Musset-Rezeption s. vorläufig Hinderer (Anm. 3), S. 131 ff.; Katalog Marburg (Anm. 15), S. 237.

⁵⁷ A.a.O. (Anm. 24), Bd. 2, S. 437.

⁵⁸ Ebd., S. 438 f.

⁵⁹ Caroline Schulz, zitiert nach *Werke und Briefe* (Anm. 15), S. 392; desgl. Wilhelm Schulz (ebd., S. 395).

André Cheniers «Œuvres anciennes», vom 16.-19. Oktober Mercier, «Tableau de Paris», vom 1.-5. November Rousseau, «Politische Schriften», vom 17.-19. Dezember die «Galerie historique de Contemporains» und Merciers «Nouveau Paris», vom 20.-24. Dezember die Memoiren der Madame Roland und am 12. Januar die Erinnerungen des Marquis de Ferrières⁶⁰.

Durch diese Dokumente ist man nicht nur weiteren Quellen zu «Danton's Tod» auf die Spur gekommen, durch die angegebenen Daten läßt sich auch die Entstehungszeit für das Drama etwas präziser bestimmen als durch Büchners eigene stilisierende Angabe im Brief an Gutzkow vom Februar 1835, er habe sein Stück «in höchstens fünf Wochen» geschrieben⁶¹. Wären solche Ausleihbücher auch in Straßburg noch vorhanden, einige Quellenfragen zu «Leonce und Lena», vielleicht auch zu Büchners legendärem «Aretino»-Drama⁶², würden sich mit Sicherheit leichter lösen lassen. Wobei die Stadtbibliothek von Straßburg mit ihren damals 140.000 Bänden nur einen – wenn auch den größten – Teil des Lektüreangebots bereithielt, Privatbibliotheken kommen ebenfalls in Frage. So besaß etwa Büchners Hauswirt, der Pfarrer und Gelegenheitsdichter Johann Jakob Jaeglé, eine rund tausendbändige Bibliothek in 7 Sprachen, mit Büchern aus 4 Jahrhunderten, darunter einen Erasmus von 1517, aber auch die zeitgenössische schöne Literatur; nicht einen einzigen Romantiker, aber dafür Bürger, Gellert, Herder, Lessing, Jean Paul, Schiller, Wieland, Shakespeare und Walter Scott⁶³. Ebenfalls in Straßburg gab es einen von Büchner frequentierten studentischen Leseverein, das theologische «Casino» seines Großonkels Edouard Reuss, in dessen von mir unlängst aufgefundenem handschriftlichen Bestandsverzeichnis u.a. mehrere Werke zur fran-

⁶⁰ Dazu jüngst Herbert Wender (Anm. 2), S. 16 ff.

⁶¹ A.a.O. (Anm. 24), Bd. 2, S. 435.

⁶² Vgl. meinen Beitrag zum Katalog der Darmstädter Büchner-Ausstellung: *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler*, Basel und Frankfurt/Main 1987, S. 353-355.

⁶³ Ebd., S. 125 und E. Theodor Voss, *Arkadien in Büchners Leonce und Lena*, in: *Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen*, hrsg. von Burghard Dedner, Frankfurt/Main 1987, S. 350, Anm. 297 a. Im Verzeichnis von Jaeglés Bibliothek fehlen außerdem auffälligerweise Büchners Lieblingsautoren Goethe und Jean Paul.

zösischen Revolutionsgeschichte sowie etwa 80 Titel Dichtung aufgeführt sind – beispielsweise Börnes «Briefe aus Paris», Voltaire, Dumas, aber auch Jung-Stilling⁶⁴.

Leider sind diese Verzeichnisse von Privatbibliotheken keine Alternativen zu denen der Stadtbibliotheken, deren Verzeichnisse noch ergiebiger wären, sie sind vielmehr die einzigen Reliquien aus Büchners Zeit. Der weitere Rückgriff auf Ausleihbücher ist heute weder in Straßburg, noch in Gießen, noch in Zürich möglich. In Straßburg (Stadtbibliothek) sind diese Unterlagen beim preußischen Bombardement im Jahre 1870 verbrannt, in Gießen (Universitätsbibliothek) ist der betreffende Band verschollen (für den Zeitraum von 1801-1825 und 1839-1846 sind Ausleihbücher vorhanden)⁶⁵, in Zürich (Zentralbibliothek) beginnt das erste überlieferte Ausleihbuch im November 1837, 9 Monate nach Büchners Tod⁶⁶. Zu Zürich wäre noch zu sagen, daß Büchner wahrscheinlich Mitglied (wie sein Freund Schulz)⁶⁷ oder wenigstens Gast der dortigen privaten «Museums-Gesellschaft» war, einem bürgerlichen Leseverein auf Abonnentenbasis. Die frühen Ausleihbücher – angesichts der vielen prominenten Emigranten, die hier verkehrten, muß es sich dabei um wahre Autographenschatzgruben handeln – sind verschwunden. Inventare gibt es dagegen bereits für 1836 und 1837, allerdings verzeichnen sie nur Zeitungen und Zeitschriften. Ein Bücherkatalog wurde erst später erstellt⁶⁸. Im Verzeichnis der vom 1. Mai 1850 bis 30. April 1851 «angeschafften Bücher, welche ausgeliehen werden», tauchen dann sogar die «Nachgelassenen Schriften» von Georg Büchner auf, die sein Bruder Ludwig 1850 in

⁶⁴ Nachweise demnächst in der vor mir vorbereiteten umfangreichen Büchner-Biographie, die bei Metzler in Stuttgart erscheint.

⁶⁵ Freundliche Mitteilung von Archivinspektor Thorsten Dette, Universität Gießen, Universitätsarchiv, vom 2. August 1988.

⁶⁶ S. den Ausstellungskatalog von Jean-Pierre Bodmer und Martin Germann, *Kantonsbibliothek Zürich 1835-1915*, Zürich 1985, S. 77 f.

⁶⁷ Vgl. *Dritter Jahres-Bericht der Museum-Gesellschaft in Zürich. 1836. Vorgetragen [...] von Pestalozzi-Hirzel*, Zürich 1837, S. 23 sowie daran anknüpfend Walter Grab, *Dr. Wilhelm Schulz aus Darmstadt. Wegefahrte von Georg Büchner und Inspirator von Karl Marx*, Frankfurt/Main u. a. 1987, S. 167.

⁶⁸ Freundliche Hinweise von Fides Schneebeil-Kaufmann, Bibliothekarin der Museum-Gesellschaft in Zürich.

Frankfurt herausgab⁶⁹ – es ist, wie sich auch daran bestätigt, allemal leichter, dem Dichter Büchner auf die Spur zu kommen, als dem Leser Büchner.

JAN-CHRISTOPH HAUSCHILD

⁶⁹ S. *Siebzebenter Jahres-Bericht der Museum-Gesellschaft in Zürich. 1850. Vorgetragen [...] von Pestalozzi-Hofmeister, Zürich 1851, S. 40.*

“ICH VERLANGE IN ALLEM – LEBEN,
MÖGLICHKEIT DES DASEINS ...”
LA CONCEZIONE DELL'ARTE
IN BÜCHNER E IN LENZ

A Roger Bauer

ODER BÜCHNER, der in Zürich starb
100 Jahre vor deiner Geburt
Alt 23, aus Mangel an Hoffnung

Heiner Müller

Lenz, dich friert an dieser Welt!
Und du weißt es und dir graut.
Gott hat dich zu arm bekleidet
Mit der staubgebornen Haut.
Und der Mensch am Menschen leidet.

Peter Huchel

Il tanto discusso e così diversamente interpretato dialogo sull'arte che incontriamo verso la metà della novella *Lenz* di Georg Büchner¹ prende l'avvio, com'è noto, dal deciso e polemico rifiuto del protago-

¹ Cfr. per un'esauriente analisi della *Sekundärliteratur* sulla novella ed in particolare sul *Kunstgespräch* J. Thorn-Prikker, «*Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft*». Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners 'Lenz', in: AA.VV., *Georg Büchner III*, hrsg. von H.L. Arnold, München 1981, pp. 180-194 e specificamente p. 188 e s. (= text + kritik. Sonderband).

nista di accettare, o anche solo di giustificare, un'estetica idealistica: «Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete; die idealistische Periode fing damals an, Kaufmann war ein Anhänger davon, Lenz widersprach heftig»². Anacronismi a parte – uno dei maggiori esponenti dello Sturm und Drang da un lato, Schiller, Kant e forse riflessi del pensiero hegeliano dall'altro (ma in Büchner la contrapposizione idealismo/realismo non va certo intesa storicamente, bensì come antinomia sovratemporale) –, Lenz si scaglia contro i poeti cosiddetti idealistici perché essi vogliono trasfigurare («verklären») la realtà e scarabocchiare qualcosa di meglio («was Besseres klecksen») di quanto loro già non offra il mondo così come è stato creato. Per questo egli chiama la loro arte, ricorrendo ad una formulazione pressoché identica a quella precedentemente usata da Büchner in una lettera ai genitori per condannare l'egoismo classista ed aristocratico di molti uomini³, «die schmäglichste Verachtung der menschlichen Natur», dal momento che essa disdegna o comunque non accoglie nelle proprie istanze *ciò che è* e rappresenta invece o tende costantemente a canonizzare *ciò che dovrebbe essere*. Così i personaggi degli «Idealdichter» diventano per Lenz niente di più che marionette di legno («Holzpuppen») le quali, prive come sono di vita, possono al massimo e nel migliore dei casi trasmetterci appena una «bloße Empfindung des Schönen». Ma

² Cfr. G. Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, hrsg. von W.R. Lehmann, vol. 1 (Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte), Hamburg 1967, p. 86. Data la brevità del testo in esame e per comodità di lettura le successive citazioni dal *Kunstgespräch* e anche più in generale dalla novella stessa saranno date di seguito indicando di volta in volta la pagina corrispondente entro parentesi quadra.

³ Da Gießen, nel febbraio del 1834, l'autore del *Dantons Tod*, allora studente in quella università, aveva infatti così scritto, tra l'altro, alla famiglia a Darmstadt: «Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes in Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmuth gegen Hochmuth, Spott gegen Spott», cfr. il vol. 2 (Vermischte Schriften und Briefe), 1971, dell'edizione di Lehmann, cit., p. 423. Ed è proprio dal confronto delle due famose frasi e dalla loro non certo casuale coincidenza di contenuto e di forma espressiva che Mayer ha potuto affermare nella sua fondamentale interpretazione dell'estetica büchneriana, a nostro avviso con piena legittimità, che «Idealismus in der Ästhetik wird von Büchner verstanden als gesellschaftlicher Aristokratismus» (v. il saggio *Georg Büchners ästhetische Anschauungen* del 1955 ora in: H. Mayer, *Georg Büchners und seine Zeit*, Frankfurt/Main 1972, p. 427 [= Suhrkamp Taschenbuch 58]).

restano sempre astratte nella loro bellezza, freddamente schematiche e soprattutto sterili, tanto che l'osservatore, non riscontrando modelli o corrispondenze nella natura, si sente «dabei sehr todt».

Asse portante delle esposizioni del *Kunstgespräch*, che nei loro riferimenti alla realtà e alle premesse etico-sociali della sua rappresentazione ci richiamano alla memoria, come sostiene giustamente Buck, alcune raccomandazioni estetiche e alcuni principi d'arte drammatica di un Diderot e di un Louis-Sébastien Mercier, ma anche il programma anticlassicistico e politicamente impegnato di un Victor Hugo⁴, è

⁴ Th. Buch, «Man muß die Menschheit lieben». Zum ästhetischen Programm Georg Büchners, in: AA.VV., *Georg Büchner III*; cit., p. 24 e s. e p. 27. Nell'*Essai sur la peinture* (1765) di Diderot - un autore che non compare per la verità né nelle opere né nelle lettere di Büchner, ma che questi aveva sicuramente letto a Strasburgo nell'originale o forse, come suppone Thomas Michael Mayer, nella traduzione goethiana dello stesso saggio, cfr. Th.M. Mayer, *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*; in: AA.VV., *Georg Büchner I/II*, hrsg. von H.L. Arnold, München 1979, p. 391 (= text + kritik. Sonderband) - si legge ad esempio: «Demain, allez à la guinguette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie». Cfr. Diderot, *Oeuvres*. Edition établie et annotée par André Billy, Paris 1951, p. 1117 (= Bibliothèque de la Pléiade). Mentre Mercier, che troviamo tra le *dramatis personae* del *Dantons Tod*, postula, come Büchner, un'unità di principi estetici ed etico-sociali quando afferma nel suo importante scritto teorico *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773): «Il est donc temps de peindre les détails [...] Le Drame peut donc être tout à la fois un tableau intéressant, parce que toute les conditions humaines viendront y figurer; un tableau moral [...], un tableau du ridicule, - un tableau riant, [...] enfin un tableau du siècle». Cit. da M. Lioure, *Le Drame*, Paris 1963, p. 140. Quanto infine ad Hugo, di cui Büchner nel 1835 tradusse, com'è noto, due drammi, la *Lucrece Borgia* e la *Marie Tudor*, sono indubbiamente interessanti, nel nostro contesto, le seguenti affermazioni tratte dalla *Préface de 'Cromwell'* (1827): «Dans le drame, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité [...] L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre [...] Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature [...] Le drame est un miroir où se réfléchit la nature [...], un miroir de concentration». Cfr. M. Lioure, *op. cit.*, p. 151. «In seinem ästhetischen Konzept» - scrive in proposito Buck - «verfocht er [Hugo] als Erneuerer des Geschichtsdramas systematisch die Prinzipien eines Dramas der offenen Form und der Naturwahrheit. Zudem galt er als Wortführer im Kampf gegen die klassizistisch-idealistische Kunstübung und damit als Gegner konventioneller Ästhetik. Wie Büchner plädierte er überdies für eine Kunst des moralisch-politischen Engagements. Sicher ist das mehr als eine bloß romantische Parallelerscheinung (Hans-Jürgen Schings) [...] Eher spricht manches für die Annahme, Büchner habe in Victor Hugo den zwar künstlerisch weniger überzeugenden, programmatisch jedoch brauchbaren Weggefährten im Nachbarland gesehen, mit dem sich durchaus paktieren ließ. Die spätere politische Entwicklung Hugos, vor allem auch sein Eintreten für die *Geringsten* (man denke an *Les*

il «Gefühl», del tutto assente nelle opere degli idealisti ed innalzato per contro da Lenz addirittura ad unico criterio di poesia. Ciò che Lenz postula in netta antitesi con gli «Idealdichter» e riassume sinteticamente nel concetto di «fühlen», è in primo luogo la capacità dell'arte di provocare nell'animo sollecitazioni ed affetti, di risvegliare *vita, possibilità di esistenza* nell'oggetto trattato. E questa forza dinamica non può giungere all'arte da una realtà arbitraria, puramente individuale e soggettiva, trasfigurata secondo differenti punti di vista estetici ed anche morali, ma unicamente dalla realtà vissuta, collettiva della nostra esperienza terrena: «Ich verlange in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen» [86]. Non è, ovviamente, che Lenz richieda qui una semplice mimesi, una passiva accettazione, imposta all'artista, del mondo esterno. Egli si pone infatti, come già in precedenza a proposito del processo di trasfigurazione, anche contro ogni imitazione indifferente della *Außenwelt*, quando afferma che «Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon» [ivi], giacché la loro rappresentazione risulta in egual misura inefficace ed inautentica come quella a tendenza idealizzante. «Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten giebt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich» [88]. Lenz esige piuttosto per l'arte la configurazione di quella forza vitale che, nascosta in ogni immagine e «in fast allen Menschen gleich» [87], si manifesta ed impera nella natura come legge primigenia e come «unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert» [ivi]. Compito del poeta sarà dunque di rendere trasparente e magari di spezzare l'involucro più o meno spesso («die Hülle mehr oder weniger dicht») [ivi] di questa «Gefühlsader», affinché sia possibile «die Gestalten

Misérables), haben die Richtigkeit der Entscheidung Büchners bestätigt", *op. cit.*, p. 27. Ma si vedano ancora, sul rapporto Büchner/Hugo, la nota di R. Bauer, *Georg Büchner, traducteur de Victor Hugo*, in: «Études Germaniques» 3 (1987), pp. 329-336; e il paragrafo *Die Hugo-Übersetzungen*, in: J.-Ch. Hauschild, *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekanntenen Büchner-Briefen*, Königstein/Ts. 1985, pp. 200-204 (=Büchner-Studien, vol. 2).

aus sich heraustreten lassen» [ivi] in tutta la loro affascinante pienezza e molteplicità. Egli deve saper cogliere e liberare ciò che si cela nella realtà ed in essa apparentemente si esaurisce, per attribuire al finito una vita nuova, autonoma nell'assoluto dell'arte; e sotto lo stesso aspetto sotto cui la realtà si offre compiere l'atto creativo che ne è condizione e mistero. Ma per riuscirci è necessario, secondo Lenz, assumere un atteggiamento di dedizione e di amore nei confronti dell'umanità intera la cui vera bellezza non dipende da valori e da norme mutevoli nel tempo e nello spazio, bensì dal grado di intensità nella natura di quell'energia dinamico-organica cui dianzi si accennava: «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich seyn, erst dann kann man sie verstehen» [ivi]. Le concezioni estetiche del *Kunstgespräch* si basano sull'accettazione di un'idea di bellezza che si trasforma sì, incessantemente, nelle sue sempre diverse espressioni, ma che garantisce ugualmente – come si legge in un'altra pagina della novella [85 e s.], là dove Lenz espone a Oberlin le sue teorie sul «senso elementare» e sulle forme superiori e inferiori⁵ – la «unaussprechliche Harmonie» dell'insieme. È quest'idea che bisogna lasciar trasparire nell'arte: raffigurando appunto la vita nella sua totale autosufficienza senza sottometterla a particolari finalità e falsarla con egoistiche prevenzioni.

* * *

Dobbiamo chiederci, a questo punto, se i pensieri ed i giudizi qui espressi dal protagonista corrispondono sostanzialmente a quelli del

⁵ Per un'analisi approfondita non solo di questa importante pagina del Lenz, ma anche dello stesso *dialogo sull'arte* (che qui non possiamo esaminare, dati i limiti e il carattere del presente lavoro, in tutta la sua ampia gamma di implicazioni interne ed esterne al testo) e più in generale degli altri punti problematici della novella büchneriana, ci permettiamo di rimandare ai relativi paragrafi del nostro saggio *La novella 'Lenz' di Georg Büchner*, Bologna 1973, ed in particolare alle pp. 47 e ss. Sulla 'funzione strutturale' del *Kunstgespräch* inteso come parte organica dell'opera e sulla *Textkritik* delle varie edizioni del Lenz si vedano invece i contributi di P.K. Jansen, *The Structural Function of the 'Kunstgespräch' in Büchner's 'Lenz'*, in: «Monatshefte» 67 (1975), pp. 145-165; e di H. Gersch, *Georg Büchner: Lenz. Textkritik. Editions-kritik. Kritische Edition. Diskussionsvorlage für das «Internationale Georg Büchner Symposium»* (Darmstadt 25.-28. Juni 1981). Als Manuskript vervielfältigt, Münster 1981.

suo autore. Una prima constatazione è che il rifiuto dell'idealismo, che proprio perché anacronistico in riferimento a Lenz rimanda con evidenza tanto maggiore allo stesso Büchner, non emerge solo nella disputa letteraria con Kaufmann, ma viene confermato anche da altri passi dell'opera e dell'epistolario del drammaturgo assiano. Questi se pur non frequenti momenti di confessione e di teorizzazione – per l'esattezza due: la scena *Ein Zimmer. Danton. Camille. Lucile* dal secondo atto del *Dantons Tod* e la fondamentale lettera del 28 luglio 1835 dove l'esule commenta da Strasburgo alla famiglia, con la consueta schiettezza, il dramma nel frattempo apparso – sono infatti tutti caratterizzati da una forte opposizione ad ogni forma di riproduzione «in hölzernen Copien» e ai tentativi mistificanti dei «sogenannten Idealdichter». Nelle affermazioni polemiche di Camille, che non sembrano svolgere per altro nel contesto, come è stato notato, una funzione essenziale o comunque a carattere più strettamente scenico-drammatico⁶, né possono risultare troppo credibili sulla bocca di un cittadino francese del 1794, la critica è rivolta a quelle tendenze artistiche idealizzanti di moda che si basano esclusivamente, o quasi, su un certo sentimentalismo deteriore e su premesse e propositi etico-concettuali: «Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Acte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheirathet oder sich todtschießt – ein Ideal!»⁷. A tali parole corrisponde nella succitata lettera ai genitori il rifiuto dei «sogenannten Idealdichter [...] die fast nichts als Mario-

⁶ Cfr. H. Mayer, *op. cit.*, p. 414. Anche L. Zagari parla in proposito di una scena «decisamente lontana dal centro dell'azione» che «rompe con assoluta indifferenza la coerenza drammatica» e «che oltre tutto tratta di un argomento (la poesia come avvicinamento alla 'Wirklichkeit') che è da considerare anacronistico rispetto all'ambiente culturale della Rivoluzione e che in ogni modo risulta contraddittorio rispetto al personaggio di Camille, che lo stesso Büchner ci presenta nelle vesti di un grecizzante esaltatore della vitalità e non certo della 'erbärmliche Wirklichkeit'» (*Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino 1965, p. 73). In ciò d'accordo con G. Dolfini, che già qualche anno prima aveva rilevato come il «lungo *excursus* nel campo dell'estetica affidato a Desmoulins nella terza scena par più espressione dell'urgenza delle teorie artistiche dell'autore che non un elemento compositivo coerentemente elaborato nella costruzione dell'opera, anche se ovviamente i temi enunciati possono inquadarsi senza eccessiva violenza nell'ideologia di parte dantoniana» (*Il teatro di Georg Büchner*, Milano 1961, p. 45).

⁷ *Sämtliche Werke und Briefe* cit., vol. 1, p. 37.

netten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Thun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt»⁸ ed il rifiuto più generale di tutte quelle intenzioni che conducono lontano dall'essere concreto, dalle esperienze terrene, dai fatti e dagli avvenimenti storici. «Der Dichter ist kein Lehrer der Moral» e la sua «höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben [sic], so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*»⁹; così egli deve rendere ad esempio gli uomini della Rivoluzione «wie sie waren, blutig, liederlich, energisch und cynisch»¹⁰, perché il mondo va raffigurato «wie sie ist» e non «wie sie sein solle». Anche in questi passi dell'epistolario le «Marionetten» senza vita degli idealisti, che non ci consentono di «mitempfinden», costituiscono uno degli argomenti principali del rifiuto, così come del resto, e in fondo con analoga motivazione, la tecnica pittorica fin troppo verista di un David «der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in dießen Bösewichtern»¹¹ non viene accettata nel *Dantons Tod* essendo essa un esempio paradigmatico di un «Realismus ohne Humanismus» (Buck), dell'indifferenza inammissibile di un artista di fronte all'oggetto-uomo. Quelle portano oltre la realtà, questa non è in grado di recepirla nei suoi aspetti più autentici e preziosi per mancanza d'amore ed eccesso di «naturalistica freddezza»¹²: il disprezzo della «Gefühlsader» propria di ogni essere umano, e quindi della fondamentale forza dinamico-organica insita ed operante in tutti i fenomeni terreni, è il comune rimprovero che Büchner muove sia contro l'idealismo sia con-

⁸ *Ivi*, vol. 2, p. 444.

⁹ *Ivi*, rispettz. p. 444 e p. 443.

¹⁰ Lettera alla famiglia da Strasburgo del 5 maggio 1835, *ivi*, p. 438.

¹¹ *Ivi*, vol. 1, p. 37. Secondo H. Mayer proprio per questo suo disprezzo della natura umana anche il pittore David si rende colpevole agli occhi di Büchner, sebbene imitando fedelmente la realtà, di un «ästhetischer Aristokratismus» (*op. cit.*, p. 429); giacché - come osserva altrove giustamente lo stesso critico - «Ein Element der Gesinnung ist gefordert im Verhältnis von Künstler und Natur. Das Realismusproblem wird verknüpft mit dem Humanismusproblem» (*ivi*, p. 418).

¹² Zagari, *op. cit.*, p. 75.

tro una pretesa arte realistica che si limiti al solo momento ricettivo e ad una rappresentazione puramente fotografica. Così la giustificazione del rifiuto di differenti orientamenti e modi espressivi ci conduce a ciò che l'autore considera il vero e principale interesse del suo riflettere e agire: la vita, l'esistenza, la natura.

La concezione büchneriana della natura, come essa viene magistralmente sintetizzata già all'inizio della famosa lezione inaugurale *Ueber Schädelnerven* tenuta nel novembre 1836 all'Università di Zurigo davanti al corpo accademico della Philosophische Fakultät, si basa su un punto di vista radicalmente antiteleologico¹³. Il giovanissimo aspirante alla nomina di docente di anatomia comparata si oppone infatti a spiegare gli avvenimenti naturali con l'ausilio del concetto di fine e ne sottolinea invece l'autonomia e l'autosufficienza nell'ambito di una legge superiore: «Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeußerungen sich unmittelbar *selbst genug* [laddove per Schiller «nur in dem All ihrer Erscheinungen drückt sie einen selbständigen großen Charakter aus», n.d.a.]¹⁴. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die *philosophische* nennen will. Alles, was für *jene* Zweck ist, wird für *diese* Wirkung. Wo die teleologische Schule mit ihrer Antwort fertig ist, fängt die Frage für die philosophische an»¹⁵. Contrariamente alla finalità e all'armo-

¹³ Si vedano, su questo specifico punto, le interessanti osservazioni di B. Görlich e A. Lehr, *Materialismus und Subjektivität in den Schriften Georg Büchners*, in: AA.VV., *Georg Büchner III* cit., pp. 47 e ss.

¹⁴ Cfr. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: F. Schiller, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von H.G. Göpfert, vol. 2, München 1966, p. 598.

¹⁵ *Sämtliche Werke und Briefe* cit., vol. 2, p. 292. Per H. Mayer la dissonanza tra una tale concezione 'conservatrice' della natura, influenzata a suo parere da Goethe, Oken, Geoffroy de Saint-Hilaire e dalla *Naturphilosophie* contemporanea, e la visione che Büchner ha, come politico e rivoluzionario, della società, è profonda e del resto la prima, sempre secondo il parere di questo studioso, non ha mai inciso in modo rilevante sulla seconda: «In der Gesellschaft sieht Büchner nur den Einzelmenschen und seinen Schmerz, nur Chaos und Unordnung; vor ihr verspürt er die Revolte des Hasses und des Mitleids. In der Natur aber spürt er Ordnung, Plan und Harmonie. Hier sieht und sucht er die Bindung, die er im Bereiche der Gesellschaft nicht kennt und (verächtlich oder resigniert) verlacht» (*op. cit.*, p. 379). Di diverso avviso si dichiara invece Zagari cui

nia prestabilita della natura accettate dalla «teleologische Schule» per la quale il Tutto è il principio d'origine delle parti, Büchner concepisce il mondo fenomenico come un infinito concatenarsi di effetti («Wirkungen») necessariamente armonico nelle sue manifestazioni «die sich natürlich nicht gegenseitig zerstören»: «[...] das ganze körperliche Dasein des Individuums [...]» – così egli scrive chiarendo vieppiù il proprio pensiero – «wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt. Alles, Form und Stoff, ist für sie an dies Gesetz gebunden»¹⁶. La funzione attiva di una *legge fondamentale* e l'idea di un'*esistenza non finalizzata*, ma che è scopo a se stessa, «um seiner selbst willen», sono certo i punti maggiormente rilevanti di queste affermazioni. Essi trovano una loro precisa corrispondenza nella concezione büchneriana dell'arte, e cioè nella critica ad una copia soltanto fedele, e quindi esterna, della realtà e ad una poesia sottomessa a particolari norme estetiche o comunque condizionata da pregiudizi e da ideali di diversa provenienza. Le osservazioni fatte da Lenz nel *Kunstgespräch* della novella, che si orientano, come s'è visto, nella stessa direzione, vanno dunque intese per Büchner in senso assolutamente programmatico. Perché, per citare la bella definizione che Buck ci ha proposto, «die Büchner'schen Texte sind durchweg zu verstehen als poetische Demonstrationen. Der Verfechter einer Verbindung von Ästhetik und Humanismus objektivierte seine Sicht der Wirklichkeit, um so zu ihrer Veränderung beizutragen. Mittels der Kommunikationsstruktur gelangte er zu seinem dialektischen Realismus, zu einer künstlerischen Form der Diskussion über die Wirklichkeit. Eindeutig ist Büchners Ziel also in der literarischen Umsetzung eines gesellschaftlichen Anspruchs zu suchen»¹⁷.

Ma accanto a questo momento che chiameremmo 'negativo' nel rifiuto di certe inclinazioni artistiche e che ci è stato confermato dai passi sopra riportati non mancano nel *Lenz*, ovviamente, richieste co-

«non sembra che in simili formulazioni si debba avvertire un limite della posizione complessiva di Büchner e tanto meno una scarsa coerenza rispetto alle posizioni del politico e del drammaturgo» (*op. cit.*, p. 102).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Th. Buck, *op. cit.*, p. 24.

struttive che non possono essere fraintese. E anche tali postulati valgono nella loro sostanza per l'autore del *Dantons Tod*, rappresentando essi, sia pure in forma contratta, nient'altro che sviluppi conseguenti del suo esercizio critico. Il cui nocciolo era, sappiamo, l'«Alles, was ist» in tutta la forza della sua realtà; così come sempre l'«Alles, was ist» costituisce la base, il presupposto ineliminabile dell'esigenza büchneriana di una restituzione della vita nell'arte, di una riproduzione autentica dell'esistenza terrena. Solo che ora i termini del problema appaiono più chiari e meglio definiti. Büchner sceglie il concetto di «Gefühl» per indicare con molta fermezza ciò che egli vuole si intenda per «Wirklichkeit». È questo *Gefühl*, la percezione e al tempo stesso la consapevolezza di questo ritmico e ciclico alternarsi del nascere e del morire, del divenire e del dissolversi, che bisogna saper accogliere dalla natura e poi configurare nell'arte. Un esempio assai convincente di tale percezione creativa ci viene offerto nel quadro delle due ragazze sedute sulla pietra; è un'apparizione, osserva Lenz, che non può essere trattenuta né tantomeno fissata, la «schöne Gruppe war zerstört» [87] già al loro alzarsi, ma solo per trasformarsi in un'immagine nuova. Analogamente in ogni opera d'arte il *Gefühl* diventa il criterio per stabilire se e in che misura l'artista abbia rispettato il postulato in questione. Se questo si è realizzato, allora anche il volto più insignificante è in grado di trasmetterci, testualmente, «einen tiefen Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen» [87], dal momento che Büchner colloca la realtà nel suo dinamismo creativo al di sopra di ideali soltanto astrattamente ipotizzati. E quando il protagonista della novella pronuncia le belle parole «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen», il *Gefühl* assurge addirittura ad organo supremo del *Dichter* nel suo rapporto con l'oggetto. Caratteristica specifica ed irrinunciabile dell'artista è dunque, secondo Büchner, la sua sensibilità, la sua capacità di comprensione e di partecipazione d'amore. Solo con questi mezzi, e non altrimenti, egli può scoprire nella natura la «Gefühlsader» nascosta e riconoscere in essa il giusto ed il vero.

Il concetto di *Gefühl* rende trasparente anche ciò che Büchner in ultima analisi considera l'interesse primario della propria istanza realistica, un'istanza il cui accento non cade certo soltanto sulla restituzione passivamente esatta o sull'osservazione ravvicinata e dettagliata

del mondo circostante, «nicht auf Wirklichkeitstreue», – ha ben riassunto un critico – «sondern auf Wirklichkeitskraft»¹⁸; la vita, e che ha per di più sempre in lui un carattere squisitamente «kämpferisch-plebejisch»¹⁹. Le osservazioni lenziane nel *Kunstgespräch* si basano sul principio unitario di una bellezza infinita. In Büchner, e più precisamente nelle già citate argomentazioni sulla natura di *Ueber Schädelnerven*, un tale principio viene ripreso e riaffermato come legge archetipa «des ganzen körperlichen Daseins des Individuums». Ma Lenz non si riferisce soltanto al regno naturale, egli accetta un principio di forma dinamica anche per l'intera struttura organizzativa della «menschliche Natur» [87]. Ora, riguardo all'idea di una fondamentale legge estetica nella sfera umana, non possediamo di Büchner alcuna diretta osservazione. Ci sembra quindi necessario chiederci fino a che punto il Lenz della novella postuli qui in nome del drammaturgo assiano un *principio dell'Uno-Tutto*. Un problema, questo, che preferiamo lasciare per il momento aperto per rivolgere piuttosto la nostra attenzione alla concezione dell'arte espressa dall'autore del *Hofmeister* e dei *Soldaten* e all'importanza dell'influsso che lo stesso ha esercitato su Büchner durante la stesura della disputa con Kaufmann. Solo dopo una tale indagine preliminare, che pur si limiterà per ragioni di spazio ai passi di maggior interesse e più utilmente confrontabili rinunciando così di proposito alla pretesa di essere esaustiva, tenteremo di dare una risposta alla domanda dianzi formulata.

¹⁸ Cfr. H. Fellmann, *Georg Büchners 'Lenz'*. Sonderdruck aus «Jahrbuch der Witttheit zu Bremen», vol. VII (1963), p. 95.

¹⁹ «Diese Forderung» – ha ben precisato Šmulovič – «wird durch die lebensnotwendigen Interessen der unteren Volksschichten, der einfachen Leute, erzeugt, denn Büchner meint, daß gerade sie Hauptdarstellungsgegenstand in der Kunst sein müssen. [...] Die ästhetischen Ansichten Büchners sind von dem gleichen revolutionären Optimismus und von der gleichen Liebe zu den einfachen Leuten getragen wie seine politischen Ansichten. Das Schöne – das ist die geistige Verfassung der einfachen Leute, und um dies zu sehen, muß man nur *Aug und Ohren dafür haben*. Wenn man diese Position Büchners mit seinen Äußerungen über die idealistische Kunst vergleicht, wird offensichtlich, daß der Begriff der Schönheit für ihn vor allem ein sozialer Begriff ist», cfr. M. Šmulovič, *Georg Büchners Weltanschauung und ästhetische Ansichten*, in: AA.VV., *Georg Büchner III* cit., p. 209 e s.

* * *

Già nelle pagine iniziali delle *Anmerkungen übers Theater* di Lenz – certamente lo scritto più originale e capriccioso nella letteratura tedesca non soltanto settecentesca che si occupi di teoria della poesia e di riflessione estetica sul teatro in genere, ma al tempo stesso il tentativo della prima, audace giustificazione poetologica di una nuova forma del dramma, la *tragicommedia*, che avrà, com'è noto, un notevolissimo sviluppo nei periodi successivi fino ai nostri giorni (basti pensare, tanto per fare un unico esempio di rilievo, alle *pièces* e a certi saggi di Dürrenmatt) – si incontra una frase che conduce subito nel vivo della questione, ne tocca anzi senza inutili giri di parole il punto nevralgico: «Was sie [die Dichtkunst, n.d.a.] nun so reizend mache, daß zu allen Zeiten – scheint meinem Bedünken nach nichts anders als die Nachahmung der Natur, das heißt aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören *et cetera* [...]»²⁰. Lenz fa risalire questa «imitazione della natura» come fonte di poesia ad un istinto primordiale e fon-

²⁰ J.M.R. Lenz, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von F. Blei, vol. 1, München und Leipzig 1909, p. 226. Tutte le altre citazioni dalle *Anmerkungen übers Theater* saranno indicate di seguito nel nostro testo con il relativo numero di pagina entro parentesi tonda. Per una *Sekundärliteratur* specifica su questa fondamentale opera teorica di Lenz si vedano, tra gli altri lavori, l'ormai invecchiato, ma sempre utile saggio di Th. Friedrich, *Die 'Anmerkungen übers Theater' des Dichters J.M.R. Lenz*, in: «Probefahrten», hrsg. von A. Köster, vol. 13, Leipzig 1908; H. Lorenz, *Die 'Anmerkungen übers Theater' als Programmschrift des Dramatikers Lenz*, in: «Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald» 19 (1970), pp. 121-138; F. Martini, *Die Einbeit der Konzeption in J.M.R. Lenz' 'Anmerkungen übers Theater'*, in: «Revue d'Allemagne» III, 1 (1971), pp. 267-292; H.A. Pausch, *Zur Widersprüchlichkeit in der Lenzschen 'Dramaturgie'. Eine Untersuchung der 'Anmerkungen übers Theater'*, in: «Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft» 17 (1971), pp. 97-108; B. Duncan, *A 'Cool Medium' as Social Corrective. J.M.R. Lenz's Concept of Comedy*, in: «Colloquia Germanica» 3/4 (1975), pp. 232-245; il capitolo *Der Shakespeare-Komplex* nel volumetto di C. Hohoff, *Jakob Michael Reinhold Lenz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg 1977, pp. 40-48 (= Rowohlt's Monographien 259); R. Bauer, *Die Komödientheorie von Jakob Michael Reinhold Lenz, die älteren Plautus-Kommentare und das Problem der 'dritten' Gattung*, in: *Aspekte der Goethezeit*, hrsg. von S.A. Corngold u.a., Göttingen 1977, pp. 13-37; e anche le due ottime dissertazioni (sia pure non limitate al tema in questione, ma a carattere più generale) dello stesso Lorenz, *Die ästhetischen Anschauungen des Dramatikers J.M.R. Lenz. Eine Untersuchung zur Tradition des Realismus in der deutschen Dramenliteratur*, Greifswald 1968 e di R.A. Weiss, *The Attitudes of J.M.R. Lenz toward the Ancient Classics*, New York 1968.

damentale dell'uomo («Grundtrieb») e lo giustifica con l'autorità di una citazione aristotelica: «Denn es ist dem Menschen von Kindesbeinen an eigen, nachzuahmen; und in diesem Stück liegt sein Unterscheidungszeichen von den Tieren. Der Mensch ist ein Tier, das vorzüglich geschickt ist, nachzuahmen»²¹. Ma, caratteristico per il suo modo di procedere, egli non si accontenta di trovare conforto alla propria tesi nel grande filosofo greco, e si richiama ancora di più alla assoluta genuinità della comune vita quotidiana nella quale «ein geschickter Nachahmer: ein guter Komödiant [heißt]», osando addirittura affermare «daß, tierische Befriedigungen ausgenommen, es für die menschliche Natur kein einzig Vergnügen gibt, wo nicht Nachahmung mit zum Grunde läge – die Nachahmung der Gottheit mit eingerechnet [...]» (232). L'integrazione lenziana, come vedremo in seguito, sposta di per sé la prospettiva del discorso dal semplice riferimento all'impulso mimetico al 'come' dell'imitazione nell'arte. Già riportando il passo aristotelico Lenz limita con un commento ironico questa generale tendenza umana («denn was würde sonst aus den Affen werden!») e cerca di definirla come dote squisitamente poetica mettendola in rapporto con la divinità: «Denn – und auf dieses Denn sind Sie vielleicht schon ungeduldig – das Vermögen nachzuahmen, ist nicht das, was bei allen Tieren schon im Ansatz – nicht Mechanik – nicht Echo – nicht was es, um Odem zu sparen, bei unseren Poeten. Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber, mit ihrer Erlaubnis, nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln, und der Schöpfer sieht auf ihn hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen, und seinem Beispiel gemäß eine

²¹ Il passo originale di Aristotele – che riportiamo nella traduzione di M. Valgimigli – suona così: «L'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione», cfr. Aristotele, *Poetica*, IV, a cura di M. Valgimigli, Bari 1964⁴, p. 66. Sull'imitazione della natura come principio conduttore dell'opera lenziana rimandiamo all'eccellente lavoro di B. Titel, *'Nachahmung der Natur' als Prinzip dramatischer Gestaltung bei J.M.R. Lenz*, Diss. Frankfurt/Main 1961.

kleine Welt erhalten» (230). Dall'imitazione innata ed accertata in ogni singolo individuo si stacca così, per sublimarsi in un suo compito autonomo, quella poetica come mimesi del Creatore universale. Il *Dichter* porta nel suo petto la scintilla divina del *creator mundi*, egli è il «piccolo Dio», come l'ha chiamato Lenz, comunque in grado, rispetto all'altro, al Dio unico ed eterno, «seine Schöpfung im Kleinen zu schaffen» (227).

Questa particolare *imitazione creativa* rappresenta, sappiamo, per lo Sturm und Drang, insieme alla capacità di contemplazione intellettuale, uno dei principali requisiti del nuovo concetto di *genio*. E solo il poeta è in tal senso *Genie*, dal momento che solo la poesia, intesa sempre come *Dichtung*, ha, rispetto ad ogni altra manifestazione della natura umana, il vantaggio di riunire in sé e di unificare in forma compiuta le due fonti suddette. Nelle *Anmerkungen übers Theater* l'assai differente *Geniebegriff* della più giovane generazione artistica viene desunto dalla contrapposizione al concetto tradizionale di *genio conoscitivo*. Geni nel vecchio significato del vocabolo sono per Lenz quegli individui «die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden», tanto che ogni immagine si radica loro spontaneamente nell'animo «mit allen seinen Verhältnissen, Licht, Schatten, Kolorit dazu» (229 e s.). Ciò vuol dire, in altri termini, che essi possiedono in straordinaria misura una disposizione innata alla contemplazione intellettuale, a rendersi cioè «anschaulich und gegenwärtig» la conoscenza e a cogliere sempre e subito il Tutto nei suoi aspetti più genuini e caratterizzanti. Per la verità Lenz esige questo dono naturale anche per il poeta e vede addirittura nella contemplazione intellettuale, come sopra si accennava, «die zweite Quelle der Poesie», ma, egli precisa poco dopo, «eine Erkenntnis kann vollkommen gegenwärtig und anschaulich sein – und ist deswegen doch noch nicht poetisch» (229). Soltanto quando all'*Erkenntnis* si aggiunge ciò che l'autore sintetizza con «Begeisterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen, oder lieber gar nicht» e noi abbiamo messo in evidenza come *imitazione creativa* di Dio, sono soddisfatte tutte le esigenze che concorrono alla formulazione del nuovo concetto poetico di *genio*: «Den Gegenstand zurückspiegeln, das ist der Knoten,

die *nota diacritica* des poetischen Genies [...]». È interessante notare come nel *Geniebegriff* ora prospettato, siano compresi anche elementi razionali. Certo rimane decisiva la fondamentale esperienza della *Geniebewegung*, che cioè esclusivamente nel sentimento l'uomo entri in contatto con quello che May ha ben definito come «innersten göttlichen Weltgrund»²² e dia i suoi frutti l'azione di una forza superiore che eleva la poesia ad una vera e propria «Sprache der Götter» (226); ma anche la ragione vi ha una parte di rilievo. E Lenz ne riconosce infatti la funzione importante ed indispensabile come compensazione alla sfrenata passionalità, al tumulto interiore, al bisogno spasmodico dell'anima «das All zu erfassen» (228) quando egli la chiama, sia pure dalla sua personalissima prospettiva, il «Bleiklumpen [...] der wie die Pendeln an der Uhr, sie [die Seele, n.d.a.] durch seine niederziehende Kraft in beständiger Bewegung erhält» (229).

È da questo *Grunderlebnis* dello Sturm und Drang che ci sembra derivare, su un'ideale linea di coerenza e di continuità ed in ultima analisi, se si guarda alla sua sostanza, anche indipendentemente dagli inevitabili mutamenti nella mentalità e nel gusto intercorsi tra le due situazioni storiche, il *Gefühl* come valore-guida dell'estetica büchneriana, come organo del *Dichter* e criterio assoluto nell'arte. Con la differenza che all'autore del *Woyzeck* non sta affatto a cuore stabilire quel contatto con una potenza divina o trascendente cui ambiscono invece nella loro sete di infinito e di genialità i poeti della *Geniezeit*, bensì rintracciare ed esaltare la forza originaria e dinamica nascosta nella realtà del creato. Lenz, tuttavia, si avvicina non poco al pensiero di Büchner proprio per il fatto che in lui il concetto così tipicamente stürmeriano e così *zeitbedingt* di genio sembra essere sottoposto ad un

²² Cfr. K. May, *Beitrag zur Phänomenologie des Dramas im Sturm und Drang*, in: «Germanisch-Romanische Monatsschrift» XVIII (1930), p. 265. Il contributo è ora ristampato in K. May, *Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1957, pp. 42 e ss. Va altresì notato come Lenz si scagli espressamente contro quegli «Hypochondristen» che se la prendono con la ragione ed attribuisca piuttosto al *Verstand* il ruolo di un amico fidato («amicus certus in re incerta, denn was für ein Wetterhahn ist unsere Seele?» che «ein Kunststück des Schöpfers [ist], all unsere Erkenntnis festzuhalten, bis sie anschaulich geworden ist». Cfr. *Anmerkungen übers Theater* cit., p. 229). Anche qui l'autore cerca di collegare il vecchio al nuovo nell'intento apprezzabile di superare la consueta e non obbiettiva opposizione al razionalismo allora in voga tra le giovani avanguardie intellettuali.

cauto, ma sicuro processo di verifica e di trasformazione grazie agli evidenti influssi di una certa filosofia illuministica. Se in un punto del suo saggio anch'egli parla del primo impulso ad imitare un «unendlich freihandelndes Wesen» per la dimostrazione della cui esistenza «wir eine Welt hie, da um uns sehen», questa è in fondo, secondo noi, solo una premessa che porta ad una assai più significativa ammissione: «da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unserer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen [...]» (227) e di conseguenza ad un ridimensionamento concreto dell'arbitrio umano nell'atto della configurazione creativa. In virtù di una tale limitazione della libertà di espressione del singolo nell'arte vale anche e soprattutto per Lenz, più che per molti altri suoi contemporanei, quanto afferma Büchner attraverso il protagonista della novella, e cioè che «unser einziges Bestreben soll seyn, ihm [Gott, n.d.a.] ein wenig nachzuschaffen» [86]. Ma già nell'accettazione stessa della mimesi come fonte di poesia, sebbene essa si riferisca ad un libero Dio-Creatore, è implicitamente inclusa, e proprio attraverso questo riferimento, una limitazione. L'attività mimetica del poeta non esclude forse per sua natura una totale libertà creativa? Con ciò non si vuole menomamente ridurre, si badi, né tantomeno negare, l'impeto prometeico che si è impadronito di Lenz al pari di numerosi altri spiriti della sua generazione. Solo che la consapevolezza rassegnata della propria individualità imperfetta, come emerge chiarissima dalla frase prima citata, porta anche necessariamente con sé il convincimento amaro dell'impossibilità di una sua realizzazione²³. *Le cose che esistono* («die Dinge, die da sind») determinano dunque sostanzialmente i confini della creazione poetica; con altre parole: la natura, verso la cui imitazione, s'è detto, ogni artista deve orientare la propria opera. Ciò che in un

²³ La rassegnazione che pervade questo passo delle *Anmerkungen übers Theater* autorizzerebbe senz'altro a parlare con Kindermann di un anelito all'infinito nel nostro poeta, cfr. H. Kindermann, *J.M.R. Lenz und die deutsche Romantik*, Wien und Leipzig 1925, p. 115 e s. Ma noi concordiamo piuttosto con Heinrichsdorff, che respinge una tale tesi in quanto a suo giudizio Lenz sarebbe stato assai più interessato ad una lotta contro la prevalenza «dieses Dranges ins Grenzenlose als einer wirklichkeitsfeindlichen Macht», cfr. P. Heinrichsdorff, *J.M.R. Lenzens religiöse Haltung*, Berlin 1932, p. 121 (= Germanische Studien, Heft 117).

primo tempo può apparire come una limitazione, risulta essere invece nelle *Anmerkungen übers Theater* un'esigenza positiva. Sempre di nuovo Lenz richiede in questo suo bizzarro scritto «Puls von Natur» (241) che deve battere nella mano del poeta, «Atem der Natur» (243) che deve rianimare la poesia. Lo spettacolo teatrale deve essere innanzi tutto «Gemälde der Natur», e non un quadro astratto o comunque ricostruito nell'anima del suo autore. Perché Lenz apprezza «den Charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den Idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist» (235). E nello Sturm und Drang – per citare da una bella pagina del saggio di Zagari su Büchner – «la scoperta del 'caratteristico' (come fattore nazionale, individuale, caleidoscopico e insieme necessario) ha un significato ben preciso: lo 'Stürmer' non cerca più, come ben chiarisce Lenz, di sovrapporre alle vicende individuali degli eroi drammatici l'affermazione di generali leggi psicologiche di cui quelle vicende siano solo casi particolari, singole verifiche. Al contrario, egli aspira a immergersi nell'intimità caratteristica e irripetibile del momento individuale per scoprire polemicamente nel suo interno la vera necessità naturale e creativa. Alla base, cioè, del concetto stürmeriano di arte caratteristica c'è una carica polemica che porta a scostare, a eliminare tutto ciò che è avventizio e posticcio per rappresentare il centro attivo delle cose, e c'è la fede nel genio che tale miracolo di penetrazione saprà compiere»²⁴. Alle concezioni estetiche della tradizione viene contrapposto così un nuovo rapporto con la natura, all'arte idealistica la nuova poesia che si basa sulla *contemplazione intellettuale* della realtà fenomenica²⁵.

²⁴ *Op. cit.*, p. 89. Sulla deformazione che il principio del *caratteristico* subirà in Büchner da un punto di vista ideologico e stilistico si vedano, sempre nel lavoro di Zagari, le pp. 89-91 e il successivo capitolo *Le categorie drammatiche*.

²⁵ Questo ordinamento contraddittorio è, come già abbiamo potuto rilevare nel processo di definizione del concetto di genio, uno dei più evidenti principi strutturali delle *Anmerkungen übers Theater*, trovando le osservazioni lenziane la loro origine proprio in una assai soggettiva e a volte confusa (ma sempre vivacissima) *Auseinandersetzung* criti-

Ma nell'assalto contro i canoni del teatro classicistico si evidenzia, a nostro avviso, anche un altro parallelo con l'autore del *Dantons Tod*. Nelle asserzioni büchneriane prevale infatti, in larga misura sulle pur notevoli scelte programmatiche, l'elemento puramente negativo. Come già gli *Stürmer*, anche Büchner si è venuto conquistando il proprio credo estetico grazie ad un coerente atteggiamento di opposizione e con Lenz in particolare, s'è visto, egli si incontra nel rifiuto radicale di ogni arte idealizzante. La concordanza giunge, tanto per riportare un solo esempio e per di più curioso, sin all'uso dello stesso termine *Marionette* o *Puppe* per definire le figure di quei poeti contro i quali essi combattono²⁶. Con una tale immagine Lenz e Büchner sottopongono al loro scherno feroce il meccanico, il monotono, l'artificioso e l'innaturale di certi esercizi artistici. E i tratti salienti della critica büchneriana – anche per limitarsi al solo *Kunstgespräch* della novella – sono a ben guardare già tutti delineati con chiarezza in Lenz quando questi mette in guardia contro una natura deviante «die uns auf krumme Wege führt, die Supernatur [...], die schöne Natur, die das Ding besser verstehen will, als Gott und alle seine Propheten, die Kunst [...] (wie das Wort heutzutage mißbraucht wird) [...]», come si legge nell'ultima parte delle sue *Stimmen des Laien auf dem letzten theologischen*

ca e con le norme classiche della *Poetica* di Aristotele e, al tempo stesso, con le interpretazioni ed i travisamenti degli aristotelici francesi. Da ciò deriva anche, inevitabilmente, la mancanza di una netta linea di separazione tra il filosofo greco e i suoi moderni epigoni transalpini, giacché per Lenz contano soprattutto gli elementi che l'uno e gli altri hanno pur sempre in comune e che vanno in ogni caso respinti.

²⁶ Nel dialogo sull'arte del Lenz il protagonista afferma: «Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen» [87]. Analogamente il suo modello storico, l'autore del *Hofmeister* e dei *Soldaten*, scrive contro Aristotele: «es ist die Rede von Charakteren, die sich ihre Begebenheiten erschaffen, [...] nicht von Bildern, von Marionettenpuppen – von Menschen», cfr. *Anmerkungen übers Theater* cit., p. 236. E la caratterizzazione dell'*eroe* del teatro classicistico francese come «Marionettenpuppe, die er [l'autore, n.d.a.] herhüpfen und mit dem Kopf nicken läßt, [...]». Nur in einen willkürlichen Tanz komponiert, den sie alle, eins nach dem andern, abtanzen und hernach sich gehorsamst empfehlen» dataci qualche pagina più avanti (*ivi*, p. 245) non è dissimile da quella büchneriana nel *Dantons Tod*: «Schnitz Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhangen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bey jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Consequenz!» (Zweiter Akt. Ein Zimmer. Danton. Camille. Lucile). Cfr. *Sämtliche Werke und Briefe* cit., vol. 1, p. 37. Sul ricorrente motivo della marionetta in Büchner si vedano le interessanti precisazioni di Zagari, *op. cit.*, p. 57 e ss.

*Reichstage im Jahre 1773*²⁷. In tal caso anche Viëtor parla, riferendosi al dialogo tra Lenz e Kaufmann, di una parafrasi della citazione sul «Karikaturmaler» tratta dalle *Anmerkungen übers Theater*²⁸, per altro senza con ciò voler minimamente ridurre la distanza che di fatto esiste tra i due pur così affini scrittori. Büchner traduce anzi l'affermazione lenziana «in die Sprache seines entschiedeneren Denkens und gibt Grundsätze seines gegen-idealistischen Radikalismus»²⁹ proprio quando argomenta dal punto di vista della sua concezione dell'indipendenza dell'arte e giunge, sappiamo, ad un reciso rifiuto di qualunque assioma e di qualunque pregiudizio. Da questo orientamento per così dire obbligato e definitivo della sua *Weltanschauung* è indubbiamente difficile poter instaurare collegamenti con Lenz: Büchner trova piuttosto in lui le prime tracce, le premesse ideologiche di ciò che egli in seguito riprenderà e porterà ad un conseguente e ancor più coraggioso sviluppo. Il procedimento di una *traduzione*, cui accennava sopra il critico tedesco, è di per sé, ci pare, un'immagine assai calzante per il rapporto tra questi due grandi drammaturghi. Ma è altrettanto vero che nonostante la diversità delle situazioni sociali e storico-letterarie – una diversità, ci si consenta la precisazione, che non può non essere valutata nel suo giusto valore pur in presenza di un'opera, qual è quella dell'autore assiano, sotto molti aspetti assolutamente eccezionale ed *unzeitgemäß* – si scoprono anche palesi analogie tra Büchner e Lenz (e lo Sturm und Drang in genere) se ci si rifà sempre, nell'analisi, al più lontano nucleo ispiratore di una comune volontà artistica: la lotta per l'affermazione della vita, la legittimazione della natura dell'uomo, la ferma opposizione ad ogni sistema fabbricato, come già si era efficacemente espresso il principe Tandì in *Der neue Menoza*, «auf der Studierstube [...], ohne es der Welt anzupassen»³⁰, nel confronto attento e responsabile del poeta con i grandi temi del tempo e della realtà terrena.

Certo non è solo nel momento negativo, bensì anche nella *pars construens* della sua critica, laddove egli esige attraverso il protagoni-

²⁷ Cfr. J.M.R. Lenz, *Gesammelte Schriften* cit., vol. 4, p. 183.

²⁸ K. Viëtor, *Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft*, Bern 1949, p. 166.

²⁹ *Ivi*, p. 167.

³⁰ *Der neue Menoza oder Geschichte des Kumbanischen Prinzen Tandì. Eine Komödie* (1774), II,6 in: J.M.R. Lenz, *Gesammelte Schriften* cit., vol. 2, p. 276.

sta della novella «in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins» [86], che Büchner può ancora una volta richiamarsi, e non per caso, all'autore delle *Anmerkungen übers Theater* ed in particolare alla sua tesi che la natura, ed unicamente essa, «bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlung und Begebenheiten in der Welt» (244) e garantisce con l'apporto dell'arte la configurazione della pienezza vitale nella parte e nel Tutto, e cioè non il semplice «Handwerk» (244) ma la vera poesia. Natura, in senso lenziano, è la realtà concreta, l'insieme «aller der Dinge, die wir um uns sehen, hören *et cetera*, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen [...]» (226). Di fronte allo svuotamento e allo svilimento del concetto di *Wirklichkeit* che Lenz crede di poter attribuire, in blocco, ai sistemi estetici del passato, la sua reazione è polemica, perché essa nasce e si sostanzia invece, principalmente, dall'adesione totale ed incondizionata all'esperienza sensibile. Ma una tale accettazione delle cose come queste sono e si manifestano, come oggetto della contemplazione intellettuale e dell'imitazione, richiede ovviamente un esame del processo poetico assai dissimile da quello della libertà senza limiti dell'artista. Lenz parla infatti al riguardo di una *Rückspiegelung*, di un rispecchiamento³¹. Solo attraverso la capacità rispecchiante («unekte, immer gleich glänzende, rückspiegelnde [il corsivo è nostro, n.d.a.], sie mag im Totengräberbusen forschen oder unterm Reifrock der Königin») (234) possiamo cogliere la vita in tutte le sue componenti statiche e dinamiche; solo essa lascia «die Natur Baumeisterin sein» (243) anziché obbligare il poeta a costruirsi da sé inutili ed instabili edifici. Natura come principio creativo e strutturale non signi-

³¹ Si noti che il termine in questione richiama tra l'altro, al di là della sua ottica borghese e settecentesca, anche il noto concetto lukácsiano di «rispecchiamento» (*Widerspiegelung*), circoscritto però nel filosofo ungherese alla categoria del *tipico* e del *particolare*, attraverso il quale, come ha ben sintetizzato Chiarini – noi ci limitiamo qui soltanto ad un accenno –, si opera la saldatura tra i due momenti fondamentali (e già «nodi teoretici» dell'idealismo oggettivo di Hegel) della «rappresentazione artistica della realtà come configurazione *totale* della medesima» e della «connessa e parallela concezione dell'artista come luogo ideale che riassume in maniera esemplare la capacità di fornire codesta rappresentazione [...]». Cfr. P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari 1970, p. 54. Lukács espone il proprio pensiero sull'arte come «rispecchiamento della realtà oggettiva» alla luce del materialismo dialettico in *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma 1957, alle pp. 116-269.

fica però affatto, come sostiene Kindermann, «ungezwungene, schöpferische Auswirkungsmöglichkeit der freien Dichterpersönlichkeit»³²; al contrario, così intesa essa postula piuttosto la necessaria e costante inclusione dell'essere fenomenico in tutta la sua graduata materialità, diventa termine di riferimento obiettivo, tira, e non allenta, le briglie alla fantasia dell'artista. «Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt [...]. Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*» (230). Ora, che qui si tratti di un punto di vista non determinato da un ideale *a priori* bensì dalla società e dall'esistenza quotidiana, ce lo conferma, ad utile commento di questo importante passo delle *Anmerkungen übers Theater*, una lettera scritta a Sophie von la Roche da Strasburgo probabilmente nel luglio 1775 nella quale Lenz ha parole di entusiasmo per «das große Geheimniß, sich in viele Gesichtspunkte zu stellen, und jeden Menschen mit seinen eigenen Augen ansehen zu können»³³. Ciò a cui Lenz aspira e che gli sembra assolutamente indispensabile per la formazione di un autentico poeta è la comprensione del singolo nella sua unicità e nelle sue caratteristiche irripetibili; e non si può negare che in questa pretesa dell'autore livone venga esattamente anticipato quell'imperativo etico già altrove posto in rilievo: «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen» [87] con il quale poi il protagonista della novella riassume e definirà l'atteggiamento del *Dichter* di fronte al mondo. Büchner sottolinea l'imparzialità del rapporto che il poeta istituisce con i propri oggetti e che gli consente di scoprire il loro volto nascosto; su un problema sostanzialmente identico cade l'accento anche nella citazione epistolare lenziana secondo cui soltanto l'individuale contiene in sé il vero. Il poeta prende posizione: egli riconosce «anschauend wie Gott [...] was ihnen [den Menschen, n.d.a.] Kummer, was ihnen Freude scheint, und folglich ist»³⁴ – «und dann *muß er so verbinden*».

Un altro motivo di interesse nella concezione che Lenz ha dell'arte e dei suoi riflessi politici sulla società sono, sempre a questo proposi-

³² *Op. cit.*, p. 118.

³³ Cfr. *Briefe von und an J.M.R. Lenz*, gesammelt und hrsg. von K. Freye und W. Stammer, vol. 1, Leipzig 1918, p. 115.

³⁴ *Ivi.*

to, le affermazioni, certo per l'epoca audacemente democratiche e non limitate alle sue sole *pièces* teatrali, che «die untern Stände mit den obern gleich gelten die *pedites* wie die *equites* ehrenwürdig sind. Findt sich niemand in meinen Stücken wieder so bedaure ich Oel und Mühe –»³⁵ e che «Überhaupt wird meine Bemühung dahin gehen, die Stände darzustellen, wie sie sind [...]»³⁶. Norme, influssi, interventi esterni devono essere respinti perché condizionano a vari livelli ed in differente grado l'opera di chi crea – anche se, tuttavia, il rifiuto lenziano della «schöne Natur» (come l'autore stesso, sappiamo, ha chiamato quella che è invece la «verfehlte Natur», ogni arte ingannevole e deviante) si rivela a sua volta chiaramente ed inevitabilmente *zeitgemäß* e *zeitbedingt* quando, sempre nella già ricordata missiva alla signora von La Roche, si legge di un «sich jemals ganz in den Gesichtskreis dieser Armen herabniedrigen»³⁷ (il riferimento è ai prosaischesten Menschen unter der Sonne» del *Hofmeister* e dei *Soldaten*) che mal si concilia con la precisa formulazione büchneriana nella novella: «es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man die [die Menschheit, n.d.a.] verstehen» [87]. Ma la diversità della *costellazione sociale* in Lenz e in Büchner – per usare un'espressione di Mayer per altro in sé accettabile, anche se non sempre valida – ci sembra qui francamente di importanza secondaria. Ciò che più conta è il comune impegno, l'affinità innegabile dei due scrittori, il fatto che il primo, trasferendo il «Standpunkt» del poeta nel singolo uomo, si avvicina nella sostanza proprio a quella *Bereitschaft* di comprensione, d'aiuto e di amore che il secondo nutre verso il suo prossimo. Se di diversità si deve parlare, questa va piuttosto ricercata nella dipendenza di Lenz dal suo carattere *schwärmerisch*, dalla sua volontà prometeica, dal suo concetto di genio o, se si preferisce, nella misura in cui egli, proclamando la sottomissione alla realtà come necessità obiettiva, non vuole già sancire, bensì si sforza di reprimere in sé l'impulso soggettivo³⁸. In un altro passo delle *Anmerkungen übers*

³⁵ Lenz an Gotter, Strasb. den 10ten May 1775, *ivi*, p. 105.

³⁶ Lenz an Sophie von La Roche (Straßburg, Juli 1775), *ivi*, p. 115. Sulla concezione lenziana della «ständische Ordnung» cfr. B. Titel, *op. cit.*, p. 60 e ss.

³⁷ *Ivi*.

³⁸ Solo a H. Mayer infatti, il quale ritiene che «Büchner dichterisches Schaffen den Maßstäben unpolitischer, rein formal oder kunstpsychologisch urteilender Beurteilung

Theater Lenz parafrasa la capacità di prendere posizione con il «Blick der Gottheit in die Welt, den die Alten nicht haben konnten, und wir zu unserer Schande nicht haben wollen» (236) ed istituisce così di nuovo la relazione *Dichter/Gott*, poeta/Dio. È vero però che egli considera il *Dichter* un imitatore di Dio soltanto nell'atto di creare come corrisponde alla natura, e non arbitrariamente secondo le sue personali inclinazioni, «wie es ihm gefällt». Una tale capacità è dunque strettamente connessa a quella *rispecchiante* («rückspiegelnde»), al punto che nel testo entrambe sono spesso appaiate o nella stessa frase o nella stessa immagine, come ad esempio allorché il discorso cade sulla mano sicura del poeta drammatico «in der Puls von Natur schlägt, vom göttlichen Genius geführt» (241) o sull'«Atem der Natur und Funke des Genies» (243) nella sublimazione dell'arte. Una conferma ancora che a Lenz sta sommamente a cuore adattare l'interpretazione della somiglianza divina dell'artista, il primato del genio, alla sua sofferta istanza realistica.

völlig entgleitet», *op. cit.*, p. 147, sembra essenziale e decisivo questo «Unterschied zwischen der Gesellschaftskonstellation, die zur Entstehung der *Soldaten* – und jener, die zum *Woyzeck* führen sollte», *ivi*, p. 427. Quanto poi al concetto di *Standpunkt*, esso basta da solo a dimostrare, ci sembra, come sia inesatto voler presentare Lenz all'insegna di un freddo e rozzo naturalismo, sia pure *ante litteram* e oltre tutto negato dallo stesso autore in una pagina delle sue *Anmerkungen übers Theater* che abbiamo già avuto occasione di citare: «Die Idee der Schönheit muß bei unsern Dichtern ihr ganzes Wesen durchdrungen haben – denn fort mit dem rohen Nachahmer, der nie an diesem Strahl sich gewärmet hat, auf Thespis Karre [...]» (235). Anche l'opera del poeta baltico non ha di mira una semplice ed esatta copia della realtà; e non è certo un caso, ma anzi è assai significativo, che nella *Rezension des neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt* egli definisca come suo «einmal unumstößlich angenommenen Grundsatz für theatralische Darstellung, zu dem Gewöhnlichen, ich möcht'es die treffende Aehnlichkeit heißen, eine Verstärkung, eine Erhöhung hinzuzutun, die uns die Alltagscharaktere im gemeinen Leben auf dem Theater anzüglich, interessant machen kann». *Gesammelte Schriften* cit., vol. 2, p. 331. Kayser parla in tal senso del diritto dell'artista «von seinem 'realen' Aspekt aus die 'Wirklichkeit' zu steigern und zu übertreiben» per aggiungere subito dopo che Lenz e Büchner hanno fatto, di tale diritto, «kräftig Gebrauch», come mostrano in tutta evidenza le loro caricature. Cfr. W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1961², p. 96. E il drammaturgo assiano, ancor meno del suo predecessore, può essere legittimamente considerato un naturalista, interpretazione per la quale pare invece propendere Viëtor quando scrive che Büchner avrebbe sviluppato da Lenz «eine naturalische Schönheitslehre» e lo avrebbe eletto a «Kronzeuge dafür, daß sein künstlerischer Naturalismus, der in der damaligen Zeit so revolutionär erschien, im Grunde eine alte Wahrheit war», *op. cit.*, p. 166.

Da quanto s'è detto si può desumere che due sono per Lenz le componenti della poesia. A fissare il concetto di *Dichter* concorrono sia il dono della *contemplazione intellettuale* che il dono della *mimesi*, inteso questo come attitudine spontanea del sentimento umano in grado di trasformare il poeta in un genio simile a Dio e quello come elemento razionale che ha il compito di frenare la sua *Einbildungskraft* e di evitare che essa degeneri in esaltazione ed in compiacimenti solipsistici. Al pari dell'intelletto che pone dei limiti al desiderio d'infinito dell'anima, la natura riduce qui nella sua concretezza fenomenica lo slancio verso una libertà assoluta. E se già in precedenza Lenz aveva tentato di giungere ad una sintesi unitaria, ciò si ripete e vale ora a maggior ragione nel momento stesso in cui egli esige per la sua teoria del *rispecchiamento* («Rückspiegelung») un punto di vista conforme alle cose che esistono («den Dingen, die da sind») e che solo il genio, «anschauend wie Gott», saprà rendere operante. Alla base dei due concetti complementari di *Dichter* e di *Dichtung* vi è, di volta in volta, la stessa tensione creatasi tra quelle forze che Lenz sente di dover unire e comporre in una superiore armonia: sentimento e intelletto, immaginazione ed esperienza – sotto la guida di una volontà realizzatrice e, ovviamente, sull'esempio sicuro della *Wirklichkeit*, della realtà terrena. Perché la poesia, in ultima analisi, *deve* misurarsi con questa realtà. Non «Dampf, der veriraucht, sobald er an die Luft kommt» (247) ha da essere il «Residuum» (*ivi*) dello spettacolo teatrale, così che si possa poi commentare con indifferenza e distacco: «es ist doch nur eine Komödie» (*ivi*). È la verosimiglianza di una *pièce* che va garantita se la si vuole considerare «schön» (*ivi*); e la bellezza della poesia si fonda proprio sulla sua «Wahrscheinlichkeit» (*ivi*) e sul suo confronto con la vita. Ciò che si manifesta nella natura ed è «possibile e vero» diventa per Lenz, come del resto per il protagonista della novella, l'unico, legittimo criterio negli orientamenti dell'arte: un lavoro sulla scena – egli afferma ancora nella già menzionata lettera a Gotter del 10 maggio 1775 – sarà infatti «gut gerathen [...] wenn sich nächst an die Natur hält und doch Herz und Auge fesselt»³⁹. Neugier auf ei-

³⁹ Si confronti questa osservazione lenziana con il noto passo della novella: «Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten giebt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich» [88].

nen Grad der Leidenschaft zu treiben weiß und doch durch Befriedigung derselben mich nicht unlustig macht, weil ich sie möglich und wahr finde»⁴⁰. La poesia *deve* sempre avere origine dalla realtà e ad essa ricondurre.

Lo stesso principio segue Lenz quando nella *Rezension des neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt* chiama la commedia «Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird kann das Gemälde nicht lachend werden»⁴¹ e prende le mosse, nelle varie opere da lui scritte per il teatro, dal mondo reale nella sua globalità e molteplicità, si presenti questo sotto forma di natura, di vita quotidiana, di società costituita o magari di «Volksgeschmack der Vorzeit und unsers Vaterlandes [...], der noch heutzutage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird» (252) e decide di quelle «Hauptempfindungen» nel genere comico e tragico che l'autore nuovamente e polemicamente definisce, in senso antiaristotelico, alla fine delle sue *Anmerkungen übers Theater*⁴². Ora bisogna convenire che Lenz, proprio grazie ad un tale manifesto proposito di riconoscere e di accettare il significato e le conseguenze della giusta limitazione che le cose esistenti, «die Dinge, die da sind», esercitano sull'uomo e sulla fantasia creativa dell'artista, conferisce alla sua poetica, per i tempi, un tono innegabile di disinvolta modernità e viene altresì a collocarsi in uno spazio del tutto atipico rispetto alle più affermate teorie letterarie ed estetico-filosofiche del Settecento tedesco in genere e dello Sturm und Drang in particolare. Egli tende ad opporsi, sia pure senza poterli completamente sopprimere nemmeno in sé, al bisogno prometeico di libertà assoluta e all'accentuato soggettivismo del *Dichter* a favore dell'obiettività e della 'coralità' dell'ordine universale, le linee per così dire direttrici e qualificanti cui la poesia deve attenersi ed il poeta sapersi sottomettere. In questa realistica *Kunstauffassung* di Lenz, che differisce non poco dalle altre concezioni tradizionali coeve, risiede primieramente a nostro avviso la sua affinità spirituale ed elettiva con Büchner. E se la critica più attenta ha già messo a suffi-

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 105.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 334.

⁴² «Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten» (252).

cienza in luce la vicinanza dello scrittore assiano alla gioventù rivoluzionaria della *Geniebewegung*, al suo atteggiamento di rifiuto, al suo radicalismo programmatico, alle sue lotte, ai suoi valori-guida *Natur* e *Gefühl* e ai suoi postulati nel rapporto tra la vita e l'arte (ma si pensi anche, e il problema merita di certo un discorso tutto per sé, al comune entusiasmo per Shakespeare) – ciò vale, ed in misura tanto più rilevante, anche nel caso specifico di Lenz, giacché numerosi e significativi sono i legami, ora sotterranei ora scoperti, e abbiamo cercato di indicarli, che uniscono l'autore del *Dantons Tod* alla lezione anticipatrice del grande drammaturgo baltico. Essi nascono appunto da quell'indipendenza, da quel distacco, da quell'isolamento che Lenz ha voluto, o è stato costretto, a mantenere, analogamente a Büchner, di fronte a certa mentalità filisteica, ai costumi, ai gusti e ai pregiudizi dei suoi contemporanei; ma anche dalla difesa di una scelta, di un impegno, contro il fascino pericoloso del *Geniebegriff*⁴³. Il suo «Schwanken zwischen Widerspiegelungslehre und subjektivistischem Genieprimat» contrapposto al büchneriano «völliger Verzicht auf Lizenzen und Eigenwilligkeiten des Poeten»⁴⁴ non costituisce dunque affatto un segno di debolezza od un elemento di antitesi, bensì il risultato di un tentativo forse prematuro, forse disorganico, forse ambizioso e pur sempre consapevole e serio, di superare l'unilateralità e le antinomie profonde di una determinata epoca storica. L'importante è che l'arte

⁴³ Anche per Buck «die Parallelen zu Büchner sind zahlreich. Trotzdem bleiben gewichtige Unterschiede. Einmal hat Lenz seine Ansichten nicht zu einem kohärenten poetologischen System zusammengefaßt. Bei Büchner geschah das, wie gesagt, ebenfalls nur beiläufig. Statt dessen gibt sein Werkzusammenhang hinreichende Aufschlüsse. Ausschlaggebend bleibt: die Dramaturgie ist bei ihm schärfer, konsequenter, mit einem Wort – prinzipieller. Darüber hinaus überlagern sich im Falle von Lenz die erwähnten Ansätze mit Erziehungsidealen der *Aufklärung* sowie mit den Geniegedanken der *Stürmer und Dränger*. Anders Büchner; Wirklichkeitsideale waren niemals seine Sache. Mit liberaler Emanzipation wollte er nicht zu tun haben. Dementsprechend ging er zielstrebig auf die Entlarvung des Bürgerlichen wie des Aristokratismus aus. Sein Verfahren ist das einer radikalen Wirklichkeitskritik. Damit läßt er Lenz auch wiederum weit zurück» (*op. cit.*, p. 26).

⁴⁴ Così sintetizza H. Mayer, giudicando – secondo noi a torto – solo negativamente una tale «esitazione», il «Gegensatz zwischen Büchner und Lenz in den ästhetischen Grundanschauungen», *op. cit.*, p. 426. Contro l'interpretazione di Mayer cfr. E. Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*, Berlin und Weimar 1968, pp. 62 e ss.

nell'opera di Lenz e di Büchner resti, come ben ha concluso Mayer, «stets als solche konfrontiert mit den deutschen Zuständen. Kunst ist für beide gleichbedeutend mit Gesellschaftskritik. Dadurch unterscheidet sie sich von aller idealistischen Verklärung der Misere ebenso wie vom – achselzuckenden – Determinismus der Naturalisten. [...] Der Weg von Lenz zu Büchner führt weiter zu Brecht⁴⁵. [...] Will es [...] nicht scheinen, als enthalte das Gesamtwerk von Lenz, wenn man es in seiner Entwicklung versteht, nämlich als Auseinandersetzung mit den Antinomien damaliger deutscher Gesellschaft, im Keim bereits die Ansätze zu einer Kritik, die in umfassender Form erst durch Brecht geleistet werden konnte? [...] Dieser so elend gescheiterte, nach Vollkommenheit für sich und für die Gesellschaft strebende Schriftsteller hat einmal eine große Möglichkeit bedeutet»⁴⁶.

* * *

La nostra necessariamente breve e solo parziale analisi delle *Anmerkungen übers Theater* ha mostrato che nell'estetica lenziana sono contenuti, e non *in nuce*, bensì ad un grado di matura riflessione, elementi essenziali del *Kunstgespräch*: il richiamo all'essere percepibile e concreto come riferimento per l'arte, la critica ad una poesia idealistica, l'esigenza di riprodurre la vita nell'atto creativo, la comprensione infine e la conseguente configurazione, libera e partecipe, dei diversi oggetti trattati. La concezione dell'arte che l'autore del *Hofmeister* e dei *Soldaten* ci ha proposto nel suo fondamentale scritto teoretico viene però modificata nella novella nella misura in cui Büchner, operando una scelta, fa discutere Lenz assai più dal punto di vista della sua forte istanza realistica che non da quello della sua sempre latente inclinazione ad una *Schwärmerei* sentimentale ed inquieta, tributo allo

⁴⁵ Ed è proprio ad un confronto tra questi due ultimi drammaturghi che W. Hinck ha dedicato il suo breve, ma illuminante contributo *Büchner und Brecht*, in: AA.VV., *Georg Büchner III*, cit., pp. 236-246, cui rimandiamo per un'approfondita analisi del tema.

⁴⁶ Cfr. H. Mayer, *Lenz oder die Alternative*, in: J.M.R. Lenz, *Werke und Schriften*, hrsg. von B. Titel und H. Haug, Stuttgart 1967, vol. 2, p. 826 e s.

spirito del tempo; e nella misura in cui questi l'ha tradotta, per ripetere una formulazione di Viëtor che già conosciamo, «in die Sprache seines entschiedeneren Denkens» e la trasforma così in un'esposizione concisa della propria analogia ma più 'politica' *Kunstauffassung*⁴⁷. La figura di Lenz rappresenta dunque nel dialogo con Kaufmann tanto il personaggio storico cui l'opera si ispira quanto il drammaturgo assiano: un poeta espone qui attraverso un modello del passato, a lui vicino e *wahlverwandt*, le linee essenziali e programmatiche della sua dottrina della conoscenza sensibile e della sua teoria filosofica del bello.

In questa concordanza, tuttavia, il contributo di Lenz non si limita al ruolo di «teste principale»⁴⁸. Büchner trova in lui non solo una conferma, ma assai di più, e cioè uno stimolo a procedere in una ben determinata direzione e con ben determinati principi. Un primo impulso nasce senza dubbio dal fatto che Lenz ha scritto, sia pure in modo disorganico, e talvolta persino illogico, l'unica *estetica* veramente originale e costruttiva dello Sturm und Drang. Anche ciò, nel quadro di una più ampia e più complessa *Wahlverwandtschaft* artistica, deve aver indotto Büchner alla stesura del *Kunstgespräch* e ad esprimere in esso pensieri ed esigenze personali. Un esempio dell'efficacia

⁴⁷ H. Mayer parla invece in proposito soltanto di un'«attribuzione» («Man spürt, wie der spätere Dichter der Woyzeck-Welt seine Gesellschaftsprobleme und Kunstanschauungen der Lenz-Gestalt unterzuschieben sucht», *op. cit.*, p. 427), ma ci sembra non aver tenuto in giusta considerazione il fatto che proprio per l'accertata concordanza di elementi e tratti fondamentali tra i due autori Büchner può rimandare a Lenz con piena legittimità. Quanto poi alla connotazione politica e democratica della *Kunstauffassung* del drammaturgo assiano, Buck sostiene a ragione che «die politischen und die ästhetischen Orientierungen konvergieren bei Büchner. Der am meisten adäquate Ausdruck für sein innovierendes Kunstprogramm wäre mithin eigentlich der eines *sozialen* oder *humanistischen* Realismus. Leider sind das im heutigen Sprachgebrauch längst geronnene Formeln. Überdies schwingt im Hintergrund der ideologisch fixierte und deswegen so gut wie ganz korrumpierte Begriff des *sozialistischen* Realismus mit. Für die künstlerische Verfahrensart Büchners ist all das nicht verwendbar. Immerhin kann festgehalten werden: das von dem jungen hessischen Schriftsteller in nur zwei Jahren entwickelte ästhetische Orientierungssystem ist angemessen nur zu begreifen als eine kopernikanische Wende in der Kunsttradition. Büchner hat nämlich mit der originellen Kombination mimetischer und sozialer Belange eine Methode etabliert, die wegen des ganz neuen Stellenwerts der Kommunikationsstruktur erst in der Folgezeit allmählich in ihrer Bedeutung ausgemacht werden konnte» (*op. cit.*, p. 20 e s.).

⁴⁸ Il termine «Kronzeuge» è, come sappiamo, di Viëtor (*op. cit.*, p. 166).

dell'influsso lenziano sono, e l'abbiamo già messo altrove nel dovuto rilievo, il significato e la funzione, nell'autore del *Woyzeck*, del concetto di *Gefühl*, che possiede qualità e capacità davvero molto simili a quelle di cui l'aveva provvisto Lenz nelle sue argomentazioni. Mutuando un tale concetto come valore-guida per la sua concezione estetica Büchner conferisce ai propri postulati, rispetto alle restanti asserzioni del *Gesamtwerk*, una diversa trasparenza ed un più coerente impegno. E riesce altresì a sottolineare con la consueta franchezza come dal rifiuto sia di una trasfigurazione idealizzante che di una copia solo naturalistica della realtà emerga poi in fondo non l'indifferente distacco, bensì un amore ancora più intenso, totale, per la vita nella pienezza e nella forza del suo continuo divenire. Ma chiaro e netto è l'influsso del poeta baltico anche nella – secondo alcuni critici – prospettata necessità, che pur in Büchner non assurge a ferma credenza, di un *principio dell'Uno-Tutto*. In una lettera all'attuario Salzmann, da Landau, dell'ottobre 1772 il giovane Lenz chiama «die Schönheit [...] die einzige Idee [...] auf die ich alle andern zu reduzieren suche» e così prosegue: « – diese allein kann mein Herz mit Liebe gegen Gott (die Schönheit *in abstracto*) und gegen alles was geschaffen (die Schönheit *in concreto*) füllen »⁴⁹. Da qui von Wiese e Mayer derivano le loro rispettive interpretazioni di una «von Gott selbst durchdrungene Welt» e di una filosofia tra «Atheismus aus Enttäuschung und Pantheismus, der wieder an idealistische Tradition anknüpft» nell'opera büchneriana⁵⁰. Ora, che il principio unitario annunciato nel *dialogo sull'arte* non sia «gleichzusetzen mit Gott» l'ha già dimostrato Fellmann, e ci sembra con convincente lucidità⁵¹. L'irrilevanza che per Büchner ha «der liebe Gott» e la non coincidenza di questi in lui con il *Weltgesetz* sono palesi. Ma a ben riflettere neanche all'autore delle *Anmerkungen übers Theater* Mayer rende tutto sommato giustizia con la sua affermazione: «Nicht mehr, wie bei Lenz, wandelt sich die Liebe zum Menschen, ohne die Lenz als Künstler nicht schaffen zu können glaubt, zur amor dei, zur Liebe zu Gott, vom Geschaffenen

⁴⁹ Cfr. *Briefe von und an J.M.R. Lenz* cit., vol. 1, p. 58.

⁵⁰ B. von Wiese, *Georg Büchner-Lenz*, in: B. von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, vol. 2, Düsseldorf 1968, p. 109; H. Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit* cit., p. 302.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 100.

('der Schönheit in concreto' nach Lenzens Wort) zum Schöpfer ('der Schönheit in abstracto'). Büchners Weg führte weiter»⁵². Quando Lenz parla dell'idea di bellezza egli intende infatti il principio di una totalità universale regolata però da un'armonia immanente, avvicinandosi così in questa sua consapevole *Diesseitigkeit* alla legge primigenia che Büchner ha formulato per l'essere fenomenico⁵³. Se questo *Ur-gesetz* altro non rappresenta se non il manifestarsi della forza vitale dell'esistenza, in qualunque forma essa si organizzi e sviluppi, ciò vale anche in Büchner per la sfera umana. Proprio nel dolore infatti - come egli di solito configura nella sua opera il *Dasein* terreno e come ben ha scritto un critico - «ist Natur, und auch in solcher Natur ist eine höhere Schönheit, jenseits einer Scheidung von Schön und Häßlich»⁵⁴. Ma nel momento in cui Lenz nel *Kunstgespräch* accetta con il presupposto dell'unità nel molteplice una «heile Welt»⁵⁵ e la concretizza sotto i nostri occhi nella plastica descrizione dei due quadri olandesi, la sua *Weltanschauung* si differenzia sostanzialmente ed inevitabilmente da quella büchneriana, dato che essa nega, con il *Leiden*⁵⁶, l'esperienza primaria di tutte le creature. L'ambivalenza della riflessione del drammaturgo assiano sulla comune condizione esistenziale dell'uomo non permette del resto di ipotizzare in lui una fede nell'*All-Einheits-Prinzip* né meno che mai una tesi di rinuncia nichilista; anche se per la verità il dissidio dei suoi personaggi col mondo e la sofferenza che ne risulta e lo caratterizza hanno per sempre scon-

⁵² *Op. cit.*, p. 306.

⁵³ Lo stesso studio di Heinrichsdorff sull'atteggiamento religioso di Lenz (v. nota 23) è giunto del resto alla conclusione che nell'opera dello scrittore livone è sempre l'uomo, e non Dio, ad occupare il punto centrale della riflessione e della *Gestaltung* estetica.

⁵⁴ Cfr. K. May, *Büchner-Woyzeck*, in: *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von B. von Wiese, vol. 2, Düsseldorf 1964, p. 99.

⁵⁵ La definizione in B. von Wiese, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁶ W. Hinderer ritiene che nella novella si giunga addirittura ad una «Radikalisierung der Leiddarstellung» e ad una «Leiderfahrung» essenzialmente negativa, cfr. il suo saggio *Pathos oder Passion. Die Leiddarstellung in Büchners 'Lenz'*, in: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer*. Hrsg. von A. von Bormann, Tübingen 1976, p. 492. A questa tesi si oppone invece H. Anz, che insiste piuttosto su una «Heilung des Leidens» e su una «Positivität des Leidens», formulazioni che ci appaiono però francamente estranee al pensiero rivoluzionario büchneriano, cfr. «Leiden sei all mein Gewinnst». *Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner*, in: «Text und Kontext» 3 (1976), rispettz. p. 61 e p. 62.

volto, ed in certi momenti addirittura annullato, l'equilibrio prestabilito e spontaneo del regno naturale.

Se nella novella, in stretto rapporto con le proprie convinzioni, Büchner fa tuttavia di Lenz l'annunciatore solitario ed insieme il sostenitore energetico di una simile *Kunstauffassung*, non è tanto per mostrarlo «'berauscht' [...] von dem 'Enthusiasmus absoluten Wissens'»⁵⁷ quanto piuttosto per poter trarre anch'egli conforto – come lo stesso protagonista della novella si è espresso con felice ma abusata metafora in un noto e già prima citato passo delle sue *Anmerkungen über Theater* – dal suo raggio esaltante e vivificatore: «Die Idee der Schönheit muß bei unsern Dichtern ihr ganzes Wesen durchdrungen haben – denn fort mit dem rohen Nachahmer, der nie an diesem Strahl sich gewärmet hat, auf Thespis Karre – aber sie muß nie ihre Hand führen oder zurückhalten, oder der Dichter wird – was er will, Witzling, Pillenversilberer, Bettwärmer, Brustzuckerbäcker, nur nicht Darsteller, Dichter, Schöpfer –» (236 e s.). Perché assai più dei difetti, delle ingenuità e delle eventuali debolezze che peraltro facilmente si riscontrano nei testi di Lenz, sono certo gli spunti ed i richiami positivi in essi contenuti – temi, stile, tecniche di composizione, strutture, linguaggio, caratterizzazioni tipologiche, attualità dei problemi trattati, concezione sociale e democratica dell'arte, polemica anti-idealistica, realismo ecc. – ad aver reso stimolante e fecondo il rapporto tra Büchner ed un 'modello' a lui così elettivamente affine. E solo sotto questo aspetto l'autore del *Hofmeister* e dei *Soldaten* ha con il suo pensiero estetico, ma anche e soprattutto con l'esempio concreto di alcune sue *Komödien*, prodotto i migliori frutti per la geniale creazione drammatica büchneriana⁵⁸.

ROBERTO RIZZO

⁵⁷ Cfr. H. Fellmann, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁸ Scrive in proposito la Braemer: «Die Frage [...], warum er [Büchner, n.d.a.] sich besonders auf Lenz konzentrierte, beantwortet sich aus dessen plebejischer Position, womit keineswegs nur seine Herkunft gemeint ist, sondern seine ästhetische Position als 'Naturpoet', die ihn plebejische Gestalten und deren Konflikte bevorzugen ließ. So weit nun Büchners Realismus den Milieurealismus Lenz' überragt, so fand Büchner doch gerade bei Lenz die 'stummen Personen', denen ihr Dichter nur dadurch die Zunge lösen konnte, daß er sie in der Verstrickung aller ihrer Leiden zur Darstellung brachte. Die rebellischen Tendenzen des Sturm und Drang mußten Büchner gerade in dieser Form passiver Opposition gemäßer erscheinen als in der Form heroischer Aktivität [...]'» (*op. cit.*, p. 65).

PAROLE DISGREGAZIONE E CODIFICAZIONE VERBALE DEL VUOTO

Un titolo che si esaurisce in un solo vocabolo – che è poi quello più generale con cui è possibile indicare, appunto, tutti i vocaboli in quanto tali – richiede un chiarimento, anche se già il sottotitolo fa intendere in che direzione esso possa venir cercato. Tanto più il chiarimento sarà opportuno dato che questo titolo introduce uno studio su Georg Büchner, autore il cui teatro è presente alla nostra memoria poetica anche per la radicale condanna della parola, che viene contestata non solo come strumento di una fisiologica comunicazione fra gli esseri umani ma anche come veicolo di auto-illuminazione dei nodi esistenziali. Né, del resto, questo tema sarebbe stato considerato importante o anche solo proponibile in ciascuna delle così complesse fasi della fortuna critica del suo teatro dal '45 a oggi. Anzi, per mettere a fuoco le intenzioni della presente impostazione, nulla può riuscire più efficace che chiedersi in quali fasi un simile tema sarebbe stato avvertito come congruo, in quali come fuorviante. La prima fase degli studi su Büchner nell'ultimo dopoguerra è dominata da indagini di stampo esistenzialistico, concentrate sui margini di contatto fra Büchner e le esperienze del nichilismo ottocentesco. In questo ambito la parola, o meglio l'impotenza della parola di fronte all'Ineffabile rappresentava un tema non solo possibile, ma quasi d'obbligo. Gli studi di impostazione marxista che ai primi si intrecciano cronologicamente per poi soppiantarli concentrarono l'indagine sulle implicazioni ideologico-rivoluzionarie dei testi e sulle anticipazioni premarxiste del pensiero di

Büchner e relegarono lo studio delle tematiche e delle strutture legate alla parola fra il materiale suscettibile di confermare *ex abundantia* il rifiuto della cultura borghese da parte del giovane rivoluzionario. Il filone di critica ideologica, più o meno influenzato da Adorno, non sembrò dapprima poter fare molto di più che dare una forma più aggiornata a tali studi e solo gradualmente arrivò poi a sviluppare tesi radicalmente nuove, nel cui ambito le ricerche sul linguaggio finirono col rivelarsi centrali. L'analisi delle parole dei «Vornehme» e di quelle degli «Arme» permetteva infatti di mostrare in atto le virtualità più negative della dialettica sia di una falsa *Aufklärung* sia di quella che si potrebbe definire l'*Anti-Aufklärung*. Le tendenze odierne della critica sembrano di nuovo poco propizie a tematiche come quelle qui proposte con l'etichetta 'parole'. Prevalente infatti sembra oggi l'interesse per scavi sempre nuovi nella cultura, soprattutto ideologico-politica, di Büchner, dalla cui collocazione sempre più serrata nel dialogo e nel tessuto culturali dell'epoca ci si ripromette una ridefinizione della dimensione autenticamente contestatrice di Büchner e della sua polarità fra rivoluzione e disperazione.

Se allora qui riproponiamo in termini così drastici il tema della parola nel teatro di Büchner, ciò avviene sì nella consapevolezza di ciò che ognuna delle tendenze tratteggiate ha dato come premessa perché una simile analisi eviti ogni sfocata genericità ma anche nel convincimento che solo affrontando ancora una volta di petto l'argomento si può arricchire la risposta a quella che – nel caso di Büchner come di qualsiasi altro autore di testi che chiedono di essere letti come proiezioni artistiche – rimane comunque la domanda centrale: come funzionano, che cosa fa funzionare questi testi alla lettura (o alla rappresentazione teatrale)? Impostata così la domanda, la legittimità del tema proposto non può non risultare evidente. Basta aprire uno qualunque di questi testi per vedere quanto la parola e le parole vi siano centrali. Forse questa centralità non si esaurisce nella problematica dell'ineffabilità, né in quella dell'incomunicabilità sociale ed esistenziale e anzi possiamo anticipare che la meta della nostra indagine è proprio l'integrazione e la sostanziale correzione di tali interpretazioni. Sta però comunque di fatto che la forza disgregante della parola e insieme la coazione continua alla codificazione verbale sono al centro delle pagine del teatro di Büchner e che per affrontare questi temi l'autore ha

potenziato al massimo, fino all'exasperazione, all'esplosione e al conseguente svuotamento, la portata, lo spessore, l'epifanica novità, l'usurata senescenza della parola, quella dei suoi personaggi e quelle delle strutture drammatiche in cui ha creato spazio per le loro parole e per i loro silenzi.

Il senso funzionale di una tale presenza può chiarirsi ulteriormente se la si considera non come un semplice dato di fatto primario, ma come un risvolto, peculiare ma non casuale o occasionale, nell'ambito delle spinte e contropinte che costituiscono quella *langue* culturale e di gusto al cui interno anche la *parole* più novatrice del singolo autore e del singolo testo si muove, certo secondo logiche sue proprie.

Nell'epoca romantica la parola era stata al centro della riflessione poetologica e spesso anche filosofica nonché della prassi artistica. I poli intorno a cui ci si muoveva erano la parola come etichetta convenzionale o come illuminazione creatrice o addirittura divina. Fra queste due possibilità estreme si apriva poi una grande ricchezza di possibilità intermedie o di tentate soluzioni alternative: la parola che non riesce a liberarsi dall'opacità magmatica del vissuto o che conserva un felice collegamento con le linfe delle radici profonde della naturalità pre-segnata; la parola come avventuroso viaggio di scoperta, come arabescato gioco di approssimazioni manieristiche a un nucleo che deve rimanere ineffabile, come estenuazione melodica di ogni gravezza di significati limitati, come cifra in cui il messaggio cifrato si perde, si deve perdere sempre più in un gioco *ad infinitum* di rimandi che finiscono col trasformarsi, nei loro percorsi tortuosi, nella vera meta.

Poi, quanto più ci si allontanò dalle fasi più intense della prima e della seconda generazione romantiche, tanto più la costruzione di testi in parole rientrò nell'alveo di quel normale sforzo di codificazione verbale che è presente in ogni operazione letteraria ma che non implica di per sé che venga sempre in primo piano la problematicità tematica e strutturante del processo di verbalizzazione in quanto tale. Da allora si può dire, certo con la sommarietà propria di simili affermazioni generali, che la parola rimase, per gli scrittori tedeschi fino alle soglie del decadentismo e del simbolismo, elemento sì essenziale ma non particolarmente problematico, così come non lo è il pur indispensabile assorbimento di ossigeno quando l'aria è aperta e non partico-

larmente inquinata. Solo per tre autori ci sembra si debba fare un'eccezione. Non a caso essi si collocano nel momento in cui le ondate romantiche si stanno definitivamente esaurendo, alla soglia d'accesso a mondi di cui non era ancora dato discernere con chiarezza i contorni. Ci riferiamo alla tarda fase produttiva di Clemens Brentano da un lato e di Heinrich Heine dall'altro e appunto alla brevissima parabola creativa di Georg Büchner.

Per Brentano, tornato alla fede cattolica, proprio l'avventura romantica della parola appare perversa per l'ambizione di una creazione luciferina che si risolve *naturaliter* in menzogna o miraggio. Condannare l'ispirazione soggettiva e soggettivistica significò per questo Brentano respingere la facile via dell'espressione e scandagliare i trami dell'emblematica barocca e dell'ermetismo oracolare come sollecitazione a ridestare l'uomo alla Parola divina e intanto come scoperta, effettiva anche se forse non voluta, della parola poetica umana come travagliato percorso di suggestioni al margine fra seduzione e redenzione.

Heine, il grandissimo artista della parola, tanto grande da rendere comprensibili le riserve avanzate, non dal solo Karl Kraus, sulle conseguenze nefaste di tale abilità, arrivò gradualmente a consumare in sé la fede nella capacità della parola di creare, grazie alla propria emancipazione, anche il mondo nuovo dell'emancipazione individuale e sociale. Nelle fasi estreme della sua produzione la mai intermessa costruzione di nuovi mondi di parole, tanto più proliferanti quanto più avvertiti come frutti drogati di un gioco di Fata Morgana, trasformò il suo lasciarsi andare all'invenzione linguistica nel segno modernissimo di una resa al silenzio realizzata attraverso l'esibizione dello stesso strumento della proliferazione mito-poetica in quanto lanterna magica.

Al centro, non solo da un punto di vista cronologico, fra Brentano (la cui crisi religiosa e scelta iper-reazionaria si colloca alla fine degli anni Dieci) e Heine (la cui crisi poetologica, sorta sulla crisi dell'attendibilità di un umanesimo progressista, si addensa alla fine degli anni Quaranta), Büchner (attivo come autore teatrale intorno alla metà degli anni Trenta del secolo scorso) perviene anch'egli, per strade tutte sue, a un tipo di impostazione del discorso letterario e drammatico in cui sta in primo piano la difficoltà sempre più radicale di un rapporto fisiologico con la parola.

Non è certo un caso se i tre scrittori più grandi dell'epoca – senza alcuna influenza reciproca, partendo da premesse e giungendo a risultati incomparabili fra loro – non solo hanno tutti avvertito l'incedersi della codificazione linguistica come modulo di convivenza interumana e di comunicazione poetica, ma proprio di questa consapevolezza hanno fatto il punto di partenza per lo scandaglio di vie nuove e nuovissime. Più che avvertire il margine antropologico di afasia connesso con l'apparente onnivervalità del vivere umano, i tre scrittori si sono mossi sul ciglio di un indebolimento storico delle funzioni della parola. Tale indebolimento si presentava a ciascuno di loro in forme diverse, ma sempre come il risvolto di un patologico sfrenamento, non più funzionale, delle sue capacità di farsi strumento di codificazione, dominio e chiarificazione del reale umano.

Nel caso di Büchner è di interesse primario mostrare in qual modo si innestino gli uni sugli altri gli interessi tematici e i moduli di verbalizzazione artistica di quei temi. Nel mondo scenico di Büchner tre sono le discrasie che deformano l'umanità di tutti i personaggi. La prima è l'abuso tracotante della parola come strumento di potere, anzi di oppressione sociale che si realizza come rete verbale in cui catturare inestricabilmente gli sfruttati (unica, parziale eccezione il Capitano che è allo stesso tempo vittima della tela di ragno delle parole cui affida la soddisfazione della propria libidine di sopraffazione). La seconda discrasia è data dalla vacuità di una proliferazione linguistica a vuoto in cui il personaggio (in genere un intellettuale isolato o comunque ormai emarginato dal mondo dell'azione) si serra da solo come in un bozzolo di miraggi o in un labirinto di echi che sono la propria voce ingannevole rinviata dall'esterno (fa eccezione l'incredibile limpidezza con cui la mondana Marion riesce a rendere verbalmente, con potenza mimetica e autointerpretativa, l'ondata oceanica del misticismo nichilistico cui dà luogo la dissoluzione pansessualista della personalità). Infine il lettore è posto a confronto con l'afasia degli sfruttati, privati della possibilità stessa di elaborare in un proprio linguaggio non dico le condizioni della ribellione ma neanche la loro *condition humaine* e sociale (unica, decisiva eccezione Woyzeck, su cui dovremo naturalmente tornare).

In un teatro come quello di Büchner, tutto plasticamente realizzato in figure marionettistiche che si muovono legate ai fili di un anoni-

mo «*Muß*» ma che non rivelano alcun collegamento ombelicale con la soggettività dell'autore, i personaggi sembrano muoversi con l'assoluta spontaneità della necessità esistenziale e sociale nell'una o nell'altra delle sfere linguistiche che abbiamo tratteggiato. Ben diversa è però la situazione in cui si muove l'artista Büchner. A lui è dato raggiungere questa cristallina evidenza solo affrontando momento per momento un problema pregiudiziale: come arrivare lui, in quanto autore, nel processo di elaborazione drammatica, e cioè prima di tutto linguistica, a superare analoghi ingorghi del mondo in cui i suoi personaggi soffrono, agiscono, prevaricano nella parola e attraverso la parola.

Proprio perché scienziato, politico, uomo estremamente esposto nella propria vicenda esistenziale (pur con più di una goccia di distacco nell'amministrazione di se stesso, il che lo rese affascinante per alcuni e in qualche misura sgradevole per altri), ma mai scrittore per scelta radicale, Büchner sperimentò più di molti contemporanei il rischio di veder infrangersi la sua sete di espressione immediatamente sorgiva contro lo scoglio di codici linguistici ingannevoli nella loro immediata disponibilità, dovuta in realtà all'essere pre-confezionati. La via d'uscita non fu la ricerca velleitaria di un linguaggio nuovo per forza. La menzogna del linguaggio letterario convenzionale si rivelò fin dall'inizio al giovanissimo Büchner come un caso particolare della più generale falsità sociale di tutti i codici linguistici del mondo in cui si muoveva. Usare spericolatamente quei codici era il modo più diretto per smascherarne dall'interno la potenza sociale e la menzogna. Tutte le forme di codificazione linguistica letteraria divennero così strumenti che, portati all'estremo, potevano servire a far affiorare dall'interno la patologica arroganza del loro presentarsi come canali di limpida comunicazione e rappresentazione. La minaccia di un linguaggio artistico pre-esistente, opaco rispetto alla novità e soprattutto all'inesorabile acutezza dello sguardo drammaturgico di Büchner, fu trasformata in strumento principe di questo nuovo taglio artistico. Non si trattava di elaborare un reticolo rappresentativo da calare dall'alto sulla menzogna, l'oppressione e il dolore dell'uomo e degli uomini per illuminarli nella loro miseria e nella loro arroganza, per predicarne l'inaccettabilità o per lamentarne l'insuperabilità. La codificazione verbale del drammaturgo Büchner adempie alla funzione che agli occhi dell'autore era propria di ogni costruzione lettera-

ria, e cioè di rivoluzionare le irrigidite stratificazioni dei mondi della convivenza sociale e individuale, facendole emergere alla luce evidentissima e spietata del loro stesso auto-presentarsi, del loro configurarsi come auto-costruzione miserabile, ingannevole, meschina, sopraffattrice.

La poetica drammatica di Büchner si può ricondurre tutta all'unica frase: «Ex ore tuo te iudico». Lasciare spazio alla voce dell'uomo e alle voci dell'uomo significò creare un enorme laboratorio di mimesi allo stato puro. Essa per la sua stessa possibilità di sfrenarsi senza alcun condizionamento imposto dall'autore, si trasforma in iperrealismo: è l'agitarsi incomposto dei brandelli di un'auto-presentazione che si rivelano, proprio nella loro superficie verbale, arroganti o inconcludenti, opachi o abbacinanti frammenti di un armamentario di nuda sopravvivenza o di nuda sopraffazione o di nuda autoipnosi. La realtà composita che occupa con la sua voce tutta la scena è il disvelamento dell'artificialità di una supercostruzione che per paura, libidine di potere, libidine di auto-conservazione gli uomini si pongono a schermo. Così essi credono di poter camuffare il minaccioso affiorare dell'evidenza di una realtà sottostante. Ma quella sovra-costruzione li ha privati di ogni articolazione significativa che non sia l'urgenza preumana di una forza che in noi mente, fornicava, uccide. In definitiva proprio l'afasia, l'inganno, il miraggio sono le uniche forme di realtà articolata in cui ci imbattiamo in questo mondo teatrale e la loro menzogna è l'unica verità con cui siamo costretti a fare i conti. Sicché il drammaturgo Büchner nella costruzione dei suoi organismi drammatici segue, senza bisogno di troppe riflessioni poetologiche, una tecnica adeguata alla natura di tale 'verità'. Riprende i modi che gli si presentano come codificati dalla tradizione: il grande dramma politico basato sulla contrapposizione diretta fra i due grandi portatori di opposti valori e cariche vitali, contrapposizione che risulta però incastrata nel dispiegarsi - inteso come esemplare - delle disordinate forze collettive in gioco (Shakespeare ma anche Schiller); la grande commedia shakespeariana nella rilettura letteratissima e capricciosamente arabesca offerta da Brentano, da Tieck e da De Musset; lo spaccato di vita pullulante sulla scorza esterna del mondo in un disordine caleidoscopico di frammenti che sono, come s'è già detto, opachi ed abbaglianti allo stesso tempo. Queste forme codificate e *reçues* vengono ri-

prese in blocco da Büchner come modi semplicemente dati, meccanismi di cristallizzazione drammatica che basta rimettere in moto perché dal loro stesso interno emerga la mancanza di senso che è propria del loro disinvolto dispiegarsi. La citazione perpetua e disorganica di queste possibilità espressive si risolve in un grandioso processo di mimesi demistificatrice. Il lettore o spettatore si trova di fronte a una realizzazione, o piuttosto ripetizione iperrealistica, di questi moduli, dal cui dispiegarsi sfrenato emerge la loro incapacità di serrare entro le proprie maglie, di velare entro la propria codificazione retorica l'urgere di strati reali incodificabili: la forza storica che usa come marionette i piccoli grandi uomini che credono di poterle mettere le proprie briglie; il volatilizzarsi, in residui arabeschi di fumo, della borghese coscienza infelice ma anche l'utopia di una miracolosa liberazione dall'impegno di una qualunque organizzazione di vita; l'inanità dolente e grottesca di un'umanità elementare che aspira almeno ad organizzare la propria desolata e subalterna presenza vitale in un *habitat* in qualche modo umano e che resta stritolata nella morsa di questa aspirazione irrinunciabile ma irrealizzabile. Quest'arte della 'citazione' come fermentare, fino all'esplosione e all'autodissolvimento, dei modi in cui arrivare a dire in parole drammatiche le forze dell'uomo si estende dalle grandi strutture fino ai più minuti particolari dell'organizzazione drammatica e alle singole frasi poste in bocca ai diversi personaggi. Tutto ciò che viene detto sulla scena è citazione, sia da parte dell'autore che usa spezzoni di seconda mano tratti da altri scrittori, da documenti storici, politici, processuali, sia da parte dei personaggi che tentano continuamente di calare il magma delle loro urgenze esistenziali, culturali, sociali, in calchi preesistenti che soffocano, stravolgono il senso iniziale e con ciò stesso lo fanno riemergere in lontananza, sfigurato, irrigidito e più che mai minaccioso nella sua non domata primitività incodificabile. Nelle punte estreme di questa grandiosa opera di potenziamento della codificazione linguistica fino alla sua esplosione o al suo svuotamento, affiora improvvisamente la possibilità di fare di questa rete di codificazioni linguistiche il rinvio, ormai assurdo ma proprio perciò tanto più dotato di incandescente evidenza, a un mondo libero della servitù dei linguaggi, ormai perso o ancora non proponibile ma non perciò meno antropologicamente sostanziale.

L'esempio più radicale e più famoso, almeno da quando Paul Cèlan ha attirato l'attenzione su di esso, è il «Vive le roi!» con cui Lucile, la vedova di Camille Desmoulins, chiude, in una dissonanza lacerante, il dramma di Büchner sulla rivoluzione francese. Questa battuta è, a doppio titolo, una citazione: del personaggio (che usa a scopi suoi, come diremo, inauditi, la parola d'ordine monarchica davanti alla Guardia Nazionale che Lucile costringe con ciò ad arrestarla, a portarla sulla ghigliottina e per questa via a liberarla della vita divenutale odiosa dopo l'esecuzione del marito) e dell'autore (che, come quasi sempre, non ha bisogno di inventare né situazioni né parole ma le riprende dalle fonti straniandole al contesto originario e con ciò ribaltandone la codificazione linguistica e drammatica, riportandone cioè indietro il corso fino al dimenticato momento sorgivo).

In questo dramma post-rivoluzionario sui meccanismi della rivoluzione Büchner aveva mostrato *in re* l'opposta ma analoga impotenza delle elaborazioni comportamentali, concettuali e verbali dei contrapposti gruppi rivoluzionari. E' da un lato l'impotenza dei giacobini che avrebbe ben presto portato al fallimento i fautori della rivoluzione permanente intesa come asservimento degli uomini all'astrazione di un ascetismo castratore. Ed è dall'altro lato l'impotenza dei girondini che già nel corso dell'azione drammatica fa fallire i fautori di un'immediata applicazione delle implicazioni emancipatorie e sensualistiche, frutto prematuro della parziale rivoluzione compiuta. Certo questi ultimi, proprio perché più vicini alla negatività assoluta, sfiorano anche più da vicino l'assoluto della negatività. Il proliferante processo di elaborazione concettual-metaforica della loro sconfitta (nelle meditazioni d'incubo di Danton, nei 'concertati' alla *Conciergerie*) li porta al margine di un delirante nichilismo materialistico in cui il Nulla divora e insieme perpetuamente rigenera la fenomenologia impazzita dell'agire e della coscienza umana. Nei loro deliri di parole e di metafore essi arrivano a costeggiare - ma senza riconoscerlo - il nuovo continente in cui si nasconde l'atroce verità della storia, tragicomica epifania e meta insieme dell'intera costruzione drammatica. Gli uomini di Danton, proprio nell'elaborare tutta una mitologia verbale sul proprio ruolo nella politica e nell'esistenza, si limitano in apparenza ad accozzare luccicanti gettoni la cui funzione reale, da essi non sospettata, è poi di indurli a compiere di buon grado le mosse (atti, at-

teggiami, dichiarazioni) necessarie perché il grande meccanismo rivoluzionario (incapace ma soprattutto non bisognoso di giustificazioni umanamente attendibili) possa mettersi e mantenersi in movimento. L'unica realtà antropologica è la vacuità dei *cliché* verbali in cui si avvolgono lo stoico Robespierre, i dantoniani epicurei, il popolo bestialmente succube delle parole d'ordine più disparate: la disgregazione dei contenuti che gli uomini si illudono di racchiudere in questi *cliché* appare come il grottesco, ultimo residuo consistente dell'impotente presenza di uomini-automi sul palcoscenico della Storia.

La battuta di Lucile conferma e insieme ribalta questa esibizione-condanna della pullulante vanità, congenita al tentativo di elaborare l'anonima forza storica in parole umane, ridotte necessariamente a *cliché*. Lucile usa il *cliché* della fede monarchica appunto come gettone, con l'allucinatoria sicurezza che esso farà scattare meccanicamente la reazione che a lei è necessaria per il fine più privato che si possa immaginare, il suicidio. Che questo dramma sulla e della rivoluzione come atroce ma necessaria forza anonima si concluda col trionfo di un momento supremamente privato ed esistenziale, costituisce già un finale di grande coerenza tragica e grottesca insieme. Che questo trionfo si realizzi nella sonnambolica capacità di rifunzionalizzare in chiave esistenziale il deperimento della lingua politica a *cliché* fa di questo trionfo assai più che non la superficiale rivincita di un'autenticità esistenziale: del resto è noto che quest'ultima fu sempre per Büchner al più luce sparente di orientamento remoto e mai possesso di un qualche anti-valore. Solo perché Lucile si è autoesclusa dalla vita reale a lei è dato - e solo per un attimo, che è quello del volontario arresto della vita stessa -, entrare nella logica disumanizzante dell'unica realtà umana, fino a farne ribalenare dall'interno l'originaria autenticità: essa però non può più essere punto di partenza per un nuovo corso umano ma solo punto d'arrivo di un percorso necessariamente suicida e omicida. La chiave dell'umanità vera è ormai soltanto nel portare alle estreme conseguenze - e con ciò all'assurdo - la disumanizzazione della comunicazione interumana.

Ancora più coerente, e oltranzistico, è il gesto fondamentale che è alla base della commedia. In *Leonce und Lena* il mondo rappresentato e il mondo della rappresentazione sono fatti ormai solo di parole. Ra-

gnatele di parole libresche quelle di cui fanno uso i personaggi (i rappresentanti e le vittime del potere, i portatori di una sedicente alternativa), quelle che *sono* l'unica realtà dei personaggi, del loro collocarsi in un orizzonte d'azione tutto libresco. Il loro vagare, accostarsi, allontanarsi, il loro sostare in posa mimano appena il collegamento con un intreccio di situazioni umane che servono al più da cornice a gesti in sostanza gratuiti perché azioni, reazioni, connessioni sono presentate in partenza come prive di qualunque consistenza umana: si tratta di repliche giocate di situazioni libresche.

Le letture che interpretano il testo come satira politica o ideologica, o anche come parodia o magari *divertissement* sui cliché dell'*Entfremdung*, dell'*unglückliches Bewußtsein* o del *Weltschmerz* scambiano le premesse (indubbiamente presenti come lontani presupposti di quel gesto fondamentale) con ciò che Büchner ne ha saputo trarre. Prendere troppo sul serio quei presupposti significa fra l'altro esporre a luce impietosa quei residui passivi, a volte quasi disinvoltamente goliardici, che costituiscono al più le scorie di un processo artistico ben più impegnativo.

Il punto è semmai di mettere in valore lo sfuocato gioco di proiezioni immaginarie che su quegli elementi tematici e su quei procedimenti figurativi, così scontati da essere semplici cliché, si scatena come iperverbalizzazione dello scontato. L'effetto non è comico o satirico né propriamente grottesco e neanche di un disimpegnato e calligrafico predecadentismo. Esso scaturisce essenzialmente dal rigore consequenziario con cui il testo risulta giocato come *tourbillon* di piroette mimate da figurine incapaci di slacciarsi dal loro zoccolo di cartapesta.

La commedia è il trionfo della parola privata in partenza di ogni referenzialità, di ogni potenzialità di incidere. La parola trionfa sulla realtà morta, non perché più viva, ma anzi perché di essa più radicalmente morta. Non incontrando attrito, essa gira in folle. L'unico attrito (e perciò l'unico movimento che nel testo effettivamente si produca) sorge quando questa situazione si autotematizza. I giochi di parole, le battute a effetto, i sofismi gratuiti, le tautologie e i paradossi (non sempre originali e non tutti di buonissima lega) sono non tanto gli elementi di superficie di un gioco rispetto al quale essi risultino solo strumentali, ma piuttosto i materiali per la costruzione di aggressivi

monumenti della propria posa, sfuggenti a ogni presa, proposti come colonne d'Ercole di ogni atteggiarsi umano. Quello che si dipana è il gioco geometrico di volute che danno luogo a bizzarri accostamenti di situazioni-*cliché*. Il regno della tautologia come linguaggio di un potere che, per essere miniaturizzato e ridotto al registro della più inverosimile buffoneria, non per questo è meno soffocante e oppressivo, celebra il suo trionfo quando attribuisce alla parola del sovrano il potere di esorcizzare dal nulla una reale cerimonia nuziale in assenza degli sposi. Il paradossale risultato è che il matrimonio si celebra poi in effetti e anzi corona così perfettamente l'onnipotenza di un potere contento della propria natura meramente verbale da indurre il re Peter a considerare felicemente compiuta la propria opera di regnante, ad abdicare e a dedicarsi in esclusiva all'operazione del «denken» slegato da ogni oggetto o programma.

Il regno della coscienza infelice ha già consumato tutte le sue tragedie e ha imparato a convivere a proprio agio con la sua impotenza. Essa è infatti in grado di viverla come perpetua proiezione, dapprima, della sua staticità e, successivamente, della sua evasione, come ruoli consapevolmente applicati, quasi maschere da commedia dell'arte, al proprio volto di cui è ormai cancellato ogni tratto e ogni espressione individuale. Il culmine della fase della staticità è perciò la grande scena con Rosetta, in cui l'addio a un amore *fané* è occasione per proiettare sullo schermo della grazia stilizzata e malinconica il proprio ruolo verbale di *dandy blasé* per *overdose* di *Weltschmerz*, ruolo che si consuma tutto nella proliferazione di metafore desemantizzate e sottoposte al gioco di una loro ri-semantizzazione incontrollata:

LEONCE. Gib Acht! Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigesetzt. Sieh zu den Fenstern meiner Augen hinein. Siehst du, wie schön tot das arme Ding ist? Siehst du die zwei weißen Rosen auf seinen Wangen und die zwei roten auf seiner Brust? Stoß mich nicht, daß ihm kein Ärmchen abbricht, es wäre schade. Ich muß meinen Kopf gerade auf den Schultern tragen, wie die Totenfrau einen Kindersarg.

ROSETTA. *scherzend*. Narr!

LEONCE. Rosetta! Rosetta macht ihm eine Fratze. Gott sei Dank! Hält sich die Augen zu.

ROSETTA. *erschrocken*. Leonce, sieh mich an.

LEONCE. Um keinen Preis!

ROSETTA. Nur einen Blick!

LEONCE. Keinen! Weinst du? Um ein klein wenig, und meine liebe Liebe käme

wieder auf die Welt. Ich bin froh, daß ich sie begraben habe. Ich behalte den Eindruck.

ROSETTA. *entfernt sich traurig und langsam, sie singt im Abgeh.*

Ich bin eine arme Waise,

Ich fürchte mich ganz allein.

Ach lieber Gram -

Willst du nicht kommen mit mir heim? (I, 3).

L'estenuazione dei motivi romantici dà luogo a un sadismo verbale nel tono di un filtratissimo rococò che si pone come autofondazione di un mondo fatto di merlettature metaforiche in cui il distacco di Leonce, la sublimazione della sua umanità in gesti verbali ma anche la stessa umanità di Rosetta, questa stilizzata Ofelia da commedia filtrata attraverso De Musset, hanno solo ormai la consistenza non di proiezioni dell'immaginario ma di proiezioni immaginarie.

Analogo è il discorso da fare per le avventure d'evasione di Leonce e per il suo incontro con Lena, principessa anch'essa in incognito. Lo scatenarsi di una prospettiva di vita alternativa ha l'autonomia di un elastico che, sottoposto a tensione, sembra potersi allungare verso spazi sempre nuovi ma che è fin dall'inizio destinato, all'allentarsi della tensione, a tornare alle dimensioni e alla collocazione iniziali. La grande avventura della selva shakespeariana come *locus* della libertà disimpegnata, animata dai bislacchi arabeschi dello *humour*, è insieme il tracciato di un ineludibile ritorno. Il percorso di Leonce (col controcanto di Valerio) si intreccia in evanescenti spirali con quello di Lena (col controcanto della Governante). La coscienza infelice si proietta verso Lena, verso il grembo dell'innocenza edenica, che a sua volta si smarrisce in segni delicatissimamente *kitschig*, diversa variante di un rococò floreale, non più sadico ma semmai masochistico («Ja die Pflanzen legen ihre Fiederblättchen zum Schlaf zusammen und die Sonnenstrahlen wiegen sich an den Grashalmen wie müde Libellen», II, 1; «Aber, liebe Mutter, du weißt, man hätte mich eigentlich in eine Scherbe setzen sollen. Ich brauche Tau und Nachtluft wie die Blumen», II, 2). L'innocenza edenica non possiede ormai più la forza redentrica di permeare di sé un mondo caduto. La sua forza residua è ormai solo quella che le consente di proiettarsi, in immagini verbali, sullo schermo di un mondo convenzionalmente oscuro di vuoto, in quanto null'altro più che immagine stilizzata di se stessa. Da una lontananza ormai umanamente inafferrabile essa sopravvive solo come

residua forza di merlettatura verbale della propria immagine aggraziatamente costruita in quanto trasparenza edenica di una malinconia non meno stilizzata («Morgen ist aller Duft und Glanz von mir gestreift. Bin ich denn wie die arme, hilflose Quelle, die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muß?», I, 4).

La linea figurativa e verbale della coscienza infelice e quella dell'innocenza edenica sparente sono destinate, nella geometria arabescata della commedia, ad incontrarsi in quanto rispecchiamento di immagini che solo in quanto specchiate e specchiantisi affiorano dal nulla:

LEONCE. Steh auf in deinem weißen Kleide und wandle hinter der Leiche durch die Nacht und singe ihr das (Totenlied).

LENA. Wer spricht da?

LEONCE. Ein Traum.

LENA. Träume sind selig.

LEONCE. So träume dich selig und laß mich dein seliger Traum sein.

LENA. Der Tod ist der seligste Traum.

LEONCE. So laß mich dein Todesengel sein. Laß meine Lippen sich gleich seinen Schwingen auf deine Augen senken. *Er küßt sie.* Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht, daß die Natur das Leben haßt und sich in den Tod verliebt.

LENA. Nein, laß mich. *Sie springt auf und entfernt sich rasch.* (II, 4)

La linea di Valerio si incrocia anch'essa con la linea di Leonce, replicando in uno tutte le varianti del *topos*, Sancho, Leporello, Mefistofele e soprattutto il *clown* da commedia shakespeariana. Essenziale è il modo in cui sul suo ruolo si rifrange il vuoto del ruolo di Leonce: la mancanza di un nodo d'intreccio o di carattere nel supposto protagonista conferisce al perpetuo canto amebeo del servo e del padrone l'esemplarità gratuita di una parata d'esibizioni la cui transitività si esaurisce nella proposizione di tutte le possibili varianti topiche. Il culmine si raggiunge quando l'usurpazione topica della funzione di demiurgo da parte del servo arriva ad esaurirsi nel pezzo di bravura di Valerio nel pre-finale. A quel punto Valerio riconduce nelle sue mani tutti i fili dell'azione e dei destini in uno scatenato gioco verbale che fa caprioleggiare in apparente disordine i rappresentanti del mondo reale e quelli, mascherati, del mondo alternativo: essi ricadranno in definitiva ben saldi sui loro piedi, stabili e vacui come se il gioco non fosse mai avvenuto. Il ritorno dei principi erranti alla corte, e cioè alla normalità, viene esibito nel discorso da prestidigitatore di Valerio

(III,3) come un gioco di mascheramenti e smascheramenti così fitto e imperscrutabile che alla fine non si nota che esso contrabbanda come suprema trasgressione il puro e semplice ritorno alla norma. Le parole di Valerio fanno buffonescamente passare gli automi per surrogati equivalenti agli sposi assenti alla cerimonia nuziale organizzata a vuoto da re Peter. Ed essi alla fine si rivelano esseri umani, per altro di così evanescente umanità da essere, in quanto tali, piuttosto surrogati degli automi. Il grande gioco cartaceo della contraffazione verbale della trasgressione, gabellata per evasione, dà sì luogo al ritorno alla norma e alla realtà. La riduzione di tutto a mero gioco di proiezioni verbali non è però in sostanza altro che l'evaporare trasgressivo di ogni deviazione, ma anche di ogni forma, di ogni utopia ma anche di ogni realtà.

Sicché è coerente il modo in cui si articola il gran finale, lo sdoppiato discorso della corona in cui, contro ogni *concinntas* strutturale, si perpetua la struttura amebica della commedia. Il nuovo re Leonce e il suo nuovo primo ministro Valerio enunciano l'utopia partenopea della «kommode Religion» (una delle più grandi realizzazioni artistiche del *topos* tedesco dell'Italia come paese del dolce far niente). La tecnica oratoria del fuoco d'artificio animato dai razzi del *cliché* è identica a quella con cui, nel corso di tutta l'azione teatrale, avevamo assistito allo svuotarsi del mondo della realtà, di quello della norma ma anche di quello della trasgressione e del *Weltschmerz* e della noia. Il grande rifiuto utopico del progetto, della gerarchia, della prestazione abbassa a teatro pulcinellesco queste sacre categorie della realtà istituzionalizzata dell'oppressione. Ma la proclamazione della *verkehrte Welt* avviene esibendo, in un irresistibile *divertissement* imparzialmente annichilente, il carattere pulcinellesco delle parole-*cliché* cui si riduce anche il mondo alternativo. Che conserva un'unica, ma decisiva, superiorità: esse raggiungono *in extremis* quell'ultima forma di verità che è l'attirare clamorosamente l'attenzione sulle pezze colorate che celano, o sottolineano, la sua nudità.

Una scena, la seconda, del terzo atto della commedia offriva, in un sintesi fulminante (per altro, anche in questo caso, Büchner non inventa ma riprende e varia una trovata altrui, questa volta di Tieck), uno spaccato grottesco del rapporto delle classi subalterne («*Bauern*

im Sonntagsputz, Tannenzweige haltend»!) col mondo perfettamente, anche se follemente, funzionante dei detentori del potere e del linguaggio, in occasione della burattinesca festa di nozze dell'assente coppia principesca:

SCHULMEISTER. ... Könnnt ihr noch eure Lektion? He! Vi!
 DIE BAUERN. Vi!
 SCHULMEISTER. Vat.
 DIE BAUERN. Vat!
 SCHULMEISTER. Vivat!
 DIE BAUERN. Vivat!
 SCHULMEISTER. So Herr Landrat. Sie sehen wie die Intelligenz im Steigen ist. Bedenken Sie es ist Latein.

L'oppressione pseudo-filantropica dei funzionari del potere innesta a forza il proprio linguaggio sul mutismo dei poveri che è frutto per l'appunto di tale processo di acculturazione.

Questo paesaggio di deserti linguistici umani e sociali illuminato per un attimo dall'alto, nella commedia, rivela nel *Woyzeck*, illuminato con insistenza e a distanza zero, tutte le pieghe della sua desolazione, incredibilmente varia pur nella terrificante uniformità dei condizionamenti.

Le prime due *pièces* vivono del lussurreggiare di una verbalità che, dispiegandosi nel suo proliferare incontrollato, finisce col ridurre all'assurdo la sua pretesa di porsi come surrogato di una presa ormai impossibile sul «Muß» del reale. Questa tematica veniva presentata da Büchner come una malattia che ha ormai preso possesso integrale dell'immaginario di una classe di intellettuali impotenti, sia quelli che credono di guidare la rivoluzione sia quelli che vivono gli estremi scampoli della restaurativa coscienza infelice. I due testi possono perciò limitarsi a dar voce, in un conseguente, consequenziario procedimento iperrealistico, all'uso patologico che del linguaggio fanno quegli intellettuali che in ciò stesso riducono all'assurdo sé e il proprio mondo. Il *Woyzeck* invece si organizza come testo intorno all'uso che il linguaggio fa dei subalterni. La loro vita quotidiana tende al mutismo. Essi risultano non disporre di un linguaggio proprio. Come cani, come scimmie o cavalli sapienti essi hanno appreso il linguaggio dell'ammaestratore, del padrone: linguaggio come comando. Una radicale spaccatura disloca i personaggi in due gruppi contrapposti, le vittimi

me e i funzionari del sistema del potere. La spaccatura riguarda i modi opposti in cui i due gruppi reagiscono a quell'unica, soffocante presenza del linguaggio del potere (i detentori del potere non sono presenti, neanche implicitamente, nell'orizzonte del dramma). I funzionari (il Dottore, il Capitano) sono immersi nella legge disumanizzante di questo linguaggio e, credendo di farne uso, ne sperimentano a ogni istante la mortale disumanità: il Dottore, senza remore perduto nell'ininterrotta allucinazione di un mondo fatto solo di sadiche dialettizzazioni dell'astratto; il Capitano, macchina di sordida sopraffazione, frutto dell'angoscia grottesca di chi si deve aggrappare al salvagente della perpetua riduzione dell'esperienza del mondo a un'enorme impalcatura tautologica: solo per questa via egli può sperare in un riparo dalla novità della vita che, come egli dice una volta di Woyzeck, irrompe minacciosa come una lama di rasoio che passi a precipizio per la pubblica strada.

Gran parte della scena è però occupata dalle vittime del potere e dalla gamma assai varia di cieche reazioni a quell'assurdo che è il vivere all'interno di un mondo in cui è a loro negato il diritto e quasi la stessa possibilità di articolare in un proprio linguaggio una propria scala di valori. La varietà di tali reazioni è l'articolarsi stesso del dramma. I personaggi di margine si muovono al confine del mutismo. Il mutismo radicale dell'Idiota, del Bambino, il semi-mutismo di Andres (la loro capacità di verbalizzazione sembra esaurirsi in sillabe, canzoncine memorizzate, balbettamenti) punteggia lo svolgimento frammentato dell'azione drammatica non tanto come pausa all'interno di un discorso musicale, quanto come affiorare di elementari vibrazioni, sorde a ogni possibilità di articolazione d'immagini o di significati, presenze, ora opache ora intensissime, ma non atti linguistici. A loro, creature marginali nel mondo degli emarginati, è dato un tale non-linguaggio di vibrazioni elementari che non raggiungono neanche il livello di presagi, di intuizioni, perché stanno al di qua di ogni capacità di elaborazione di un fondo oscuro di sollecitazioni non raccolte. Marie e Woyzeck hanno perduto questo stato di elementare trasparenza e, a livelli diversi, si dibattono nel tentativo di elaborare in un proprio discorso un discorso altrui, anzi oppressivo, che pure costituisce l'unico linguaggio di cui essi dispongano e che li colloca per intanto al livello più basso della rigidissima scala gerarchica sociale degli es-

seri, al di sotto degli animali sapienti: Woyzeck cavia, Marie bestia da monta «zum Forftpflanzen von Kürassierregimenter und zur Zucht von Tambourmajors» come dice [3] appunto il Tamburo maggiore. Del resto Marie aveva, fin dal primo incontro, proiettato in metafore non meno bestiali l'attrazione sessuale scatenatasi in lei alla vista di questo meschino rappresentante del potere («Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw» [2]; «Über die Brust wie ein Rind und ein Bart wie ein Löw [6]). La drasticità realistica che dà voce agli abissi dell'animalità più elementare viene subito ad incrociarsi con i condizionamenti socio-culturali dell'immaginario in cui quegli istinti cercano di farsi figura.

Marie sa proiettare la sua sete elementare di pienezza di vita almeno sessuale solo in un processo di appropriazione deformante dei contenuti e delle forme dell'immaginario ricevuto. È un processo che assume le forme più varie: dal confronto con l'immagine stereotipa delle «großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ küssen, ich bin nur ein arm Weibsbild» [4], al ricorso alle formule superstiziose: «Still Bub, die Auge zu, das Schlafengelchen! wie's an der Wand läuft, sie blinkt mit dem Glas die Auge zu oder es sieht dir hinein, daß du blind wirst»: dal ricorso, fra lo sfuggente e lo sfrontato, a formule sentenziali generiche per cavarsela di fronte all'interrogatorio di Woyzeck geloso: «Dieweil der Tag lang und die Welt alt ist, könn viel Mensche an ein Platz stehen, einer nach dem andern» [7], all'abbandono all'iterazione magico-stordente della vertigine del ballo e della prossima rovina: «MARIE im Vorbeitanzen. Immer zu, immer zu», fino all'inane, estremo tentativo di scongiurare l'incombere della morte violenta cercando rifugio nella formula della quotidianità sempre uguale degli impegni domestici:

WOYZECK. Weißt du auch wie lang es noch sein wird?

MARIE. Ich muß fort das Nachtessen richten [20].

Nella scena *Kammer* [16], infine, Marie ricorre ai due grandi passi evangelici dell'adultera e degli unguenti della peccatrice: perché solo proiettandosi nell'identificazione con le figure rassicuranti delle peccatrici perdonate essa può sperare di dare luce di vita e di significato a quell'«Alles tot» che è il muto incombere dell'esistenziale experien-

za dell'istinto e della sua via senza uscita («*Schlägt sich auf die Brust. Alles tot! Heiland, Heiland ich möchte dir die Füße salben*»).

Marie non conosce altra via per proiettare in un discorso umanamente articolato la cecità della propria miseria e dei propri istinti. Se alla seduzione del Tamburo maggiore [6] aveva resistito con la laconica violenza di una bestia feroce (secondo le parole del conquistatore sconcertato «*Wild Tier*». E poi: «*Sieht dir der Teufel aus den Augen?*»), quando Marie subito dopo e senza alcuna mediazione si lascia andare, ciò avviene con l'ancor più laconico abbandono a formule che negano ogni ambizione di affermare il proprio diritto a una qualche individuale novità della passione o comunque dell'istinto: «*Meintwegen. Es ist Alles eins*».

La patologia di Woyzeck sta nel rigore stesso con cui egli vive fino in fondo la sua condizione socio-esistenziale ai confini dell'umano e insieme viene a cozzare contro quei confini. Il suo è un mondo di sottomissione, di sfruttamento, di passivo adeguamento ai segnali che gli vengono dalla gerarchia di cui occupa un gradino così basso, dalla sfera dei suoi bisogni, dei suoi istinti, della sua socialità elementare. Immerso come è in questo mondo, Woyzeck è però preda anche di un bisogno radicale ulteriore. In lui è insopprimibile anche l'istinto di trasformare la propria presenza di semplice contenitore di una vita da cui viene vissuto, in segni di cui possa appropriarsi, che diano un senso in cui egli possa riconoscersi. Dal pieno della sua passività, ignara ancora di ogni prospettiva di rivoluzione o anche di ribellione, Woyzeck compie il suo folle tentativo di reinventare la vita e il mondo come rete di significati. Il mondo sociale in cui vive appare privo di progetto, contento che ogni parola e ogni atto abbiano il riscontro dell'aderenza tautologica alle sue prescrizioni più disumanizzanti e Woyzeck tenta di trasformare ogni affioramento d'esperienza, di parola, d'immagine, d'impulso in presagio di un possibile significato. Il suo vocabolario è quello subalterno dell'uomo subalterno: sono i relitti della cultura ecclesiastica (soprattutto dell'*Apocalissi*), di quella della polemica politica trivializzata (i massoni), sono i frammenti del mondo degli istinti e di quello dell'ubbidienza. Woyzeck accoglie tutte queste presenze residue e le loro sollecitazioni, o cercando di restituire alle codificazioni più sbiadite o più manipolate e manipolanti la forza primigenia di presagi di rivelazione o forzando il magma delle

sue cieche esperienze a illuminarsi nella rispondenza tra fatto e significato. Fin le rosse labbra della sua Marie che l'ha ingannato dovrebbero trasformarsi in linguaggio di verità, cessando di essere così innocentemente rosse e coprendosi di pustole che siano parola veridica di tradimento. I colori (come il rosso delle labbra, quello della luna, del vino, del sangue), i ritmi delle cose (come l'«immer zu» della danza peccaminosa di Marie e l'«immer zu» del suo *raptus* di gelosia omicida) si collegano nell'allucinazione di una catena metaforico-analogica coatta. L'affiorare di queste voci dalla cecità dell'istinto crea il corto circuito di un processo di fulminanti identificazioni fra i più disparati ambiti d'esperienza. L'identificazione nella metafora si fa insieme allucinata interpretazione del reale e cieco comandamento d'azione. Il filosofare di Woyzeck suscita la perplessa ironia del Dottore, ma esso è segno di questo inadeguato tentativo di farsi faticosamente strada fra gli sterpeti dell'esperienza. Woyzeck non conosce altra via per tentare di ricondurli a una formulabilità che dia loro senso, magari il senso stralunato di un'insuperabile codificazione di subalternità (il ricordo va soprattutto alle famose frasi sui poveri che non possono avere una morale o che, se mai andranno in cielo, vi andranno solo per ribadirvi il loro mestiere di servi, buoni al più per aiutare a fare i tuoni). L'angoscia di Woyzeck è quella di chi non riesce a decifrare il carattere di messaggio della propria esperienza. La sua vita è una perpetua rincorsa per afferrare la coincidenza sfuggente fra le manifestazioni del reale opprimente e il senso profondo del loro manifestarsi come presagi. L'atto, anche il più atroce, dovrebbe consentire finalmente a Woyzeck di conciliare il messaggio che gli viene dalle parole in cui i presagi si sono cristallizzati e la corrente torbida che rischia di travolgerlo, refrattaria come essa è a ogni significato umanamente dominabile.

In tutto il corso del dramma Woyzeck, coi suoi testardi ma vani tentativi di rielaborazione allucinatoriamente autonoma, si era trovato a sbattere contro il muro di gomma del mondo esterno e del ribadimento tautologico di un discorso a lui estraneo. Il Capitano gli contrappone la più ridicola applicazione del principio di identità («Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht Er» [5]). Il Dottore spazza via l'auto-difesa di Woyzeck che «hat auf die Straße gepißt» contro i patti del suo contratto 'scientifico' da cavia e che fa appello alla «Na-

tur» e addirittura alla «doppelte(n) Natur». Al Dottore basta infatti ribadire tautologicamente la definizione (kantiana? fichtiana?) della natura libera dell'uomo («Die Natur! Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit» [8]). Anche al di fuori del mondo dei funzionari del sistema, Woyzeck va a sbattere contro il muro della tautologia irridente oppostagli dalla sua Marie («Man kann viel sehn, wenn man zwei Auge hat und man nicht blind ist und die Sonn scheint» [7]). Persino l'uccisione di Marie, questa catastrofe del suo allucinato tentativo di inventare un senso, un'abitabilità umana del mondo disumano di cui è parte, persino quest'ultimo atto non modifica in nulla il discorso che nel mondo prevale. Per il mondo è anche troppo facile annullare l'atroce novità della catastrofe di Woyzeck riducendola con compiaciuto sadismo a manifestazione particolarmente riuscita di una categoria sempre uguale a se stessa: «GERICHTSDIENER. Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen tun kann, wir haben schon lange so kein gehabt» [26]. La parola, quella che rimane, è la pietra sepolcrale sulla possibilità anche solo di vivere la catastrofe come fatto nuovo che laceri le maglie di una codificazione etico-linguistica divenuta impermeabile alla vita.

Se è relativamente facile individuare la fenomenologia della parola nei singoli personaggi del dramma, ogni ricostruzione della logica della verbalità nel dramma è condannata a rimanere in certa misura opinabile. Opinabili sono infatti condannati a restare in ultima istanza i tentativi, non a caso innumerevoli, di ricostruire criticamente il testo della *pièce*. La stessa difficoltà vale per qualunque tipo di ricostruzione. Non possiamo nasconderci però che proprio il taglio qui seguito appare più esposto di altri al pericolo dell'arbitrio. È evidente infatti che la parola di un artista non è veramente ricostruibile se non nel gioco di rifrazioni e condizionamenti fra 'parola' e 'parola' che può risultare solo da una considerazione multipla dello snodarsi complessivo del discorso. Ciò vale in particolare per il superamento del carattere vettoriale della costruzione drammatica e cioè per quella 'forma aperta' che, nella ricezione teatrale, ha fatto del *Woyzeck* uno dei capostipiti del teatro moderno.

Pure alcune considerazioni sembra si possano attendibilmente avanzare a integrazione di quanto fin qui osservato. Indubbiamente

Büchner venne gradualmente modificando la messa a foco del tema e, con esso, degli strumenti drammaturgici idonei a favorire il passaggio da un'impostazione più immediatamente mimetico-polemica a uno scavo più radicale negli abissi dell'umanità alienata. In questione non è però tanto il tipo di finale (suicidio o processo?) o la persistenza o meno di un'intelaiatura, di una 'trama', al di sotto del clamoroso frammentismo nella successione delle scene. A noi sembra evidente che nei manoscritti il filo d'Arianna di uno svolgimento d'azione non va mai del tutto perduto, e con ciò la possibilità per l'autore di conservare un dominio prospettico oggettivante, pur in una ricostruzione drammatica condotta, apparentemente, a distanza zero. Comunque sia di ciò, a noi sembra decisivo l'uso che l'autore ha fatto di quello che altrove abbiamo chiamato il suo 'situazionismo'. L'isolamento di singole, per lo più brevissime situazioni drammatiche gli consente di creare una tensione quasi insostenibile fra tre dimensioni serrate a forza nello stesso contenitore drammatico: 1) il carattere concluso in se stesso, non transitivo ('epico', si sarebbe detto vent'anni fa) di ogni singolo quadro, il che dà soprattutto spazio all'affioramento di figure fissate in singoli 'gesti' (verbali e non verbali) che si impongono per la loro allucinante bidimensionalità, priva di rinvii a spessori, costanze, sottostrutture che in qualsiasi modo servano da solido supporto coerente e unificante; 2) la violenza conflittuale che fa del quadro epico un'esplosione priva di sbocchi e proprio perciò tanto più catastrofica; 3) l'inesorabile consequenziarietà di un concatenamento che, nel manifestarsi del «Muß», conferisce al testo la sua paradossale unità di prospettive.

L'ingrinarsi delle tre dimensioni viene assicurato dall'autore sviluppando in maniera sistematica una tecnica che già si era affacciata nel *Dantons Tod* (soprattutto nel monologo di Marion). Ci riferiamo alla disarticolazione dell'azione drammatica in 'stazioni' (per continuare qui ad applicare al *Woyzeck* la terminologia medievale divenuta canonica per tutto il filone espressionista e per quello brechtiano del teatro novecentesco) o addirittura in 'situazioni' che affiorano accenti dalla tenebra del non rappresentato, una disarticolazione che giunge in un numero non trascurabile di casi a conseguenze così estreme da far apparire quasi reciso il filo del collegamento col *plot* del dramma. Si tratta di scene non a caso rimaste particolarmente im-

prese nella memoria dei lettori: le due scene del baraccone col discorso sul cavallo sapiente («Budens Volk»; «Das Innere der Bude»), la scena del Barbiere con la famosa 'predica' grottesca sulla natura dell'uomo («Ein Wirtshaus»), la cosiddetta 'antifiaba' del bambino sulla luna e nel sole («Margreth mit Mädchen vor der Haustür») (tutte nel primo gruppo di scene), la nuova scena del baraccone («Öffentlicher Platz. Budens Lichter») col nuovo discorso sul cavallo astronomico e gli uccellini delle isole Canaglie, la nuova predica sulla teleologia della creazione («Handwerksburschen») nel secondo gruppo di scene (ripresa in parte nell'ultimo gruppo). Si tratta, come si vede, di scene pertinenti a livelli diversi di elaborazione del testo ed è necessario resistere all'anche troppo facile tentazione di inserirle tutte in un'ideale redazione definitiva che l'autore in realtà non ha mai scritto (ma che certo aveva in testa, quando il tifo gli impedì di portare a termine il suo dramma nuovissimo sì, ma pur sempre, tendenzialmente, *opus conclusum*, sia pure in forma aperta). Se alla tentazione è necessario resistere, non meno necessario è chiedersi che cosa la renda quasi irresistibile, anche per chi in partenza non si ponga di fronte ai frammenti büchneriani con violentatrici intenzioni di appropriazione o di forzatura del normale circolo ermeneutico fra testo e lettore. La risposta può portare a meglio illuminare la natura di queste scene e le modalità funzionali con cui il testo (i testi) del *Woyzeck* appaiono tendenzialmente costruiti come farsi parola di un mondo drammatico incentrato intorno allo squilibrio fra afasia, lalia e iperverbalizzazione. Proprie di queste scene sono due costanti: la scarsa o nessuna pertinenza rispetto alla *fabula*, che in nessun modo contribuiscono a sospingere verso nuovi sviluppi o ad arricchire di nuovi involuppi; il carattere di fondazione e proiezione, in sistemi compatti di immagini, delle articolazioni allucinate, grottesche, nichilistiche del senso (o cioè poi del non-senso) del mondo vissuto dai personaggi del dramma. Le due costanti, pur contraddittorie, ricevono consistenza dall'attrito che l'una esercita sull'altra. Esse sono il divenir parola assoluta - cioè slegata dall'occasione della *fabula* - delle categorie d'esperienza e d'immaginario che urgono nelle profondità sociali, psichiche, antropologiche dei personaggi e che in loro sono condannate all'afasia, alla lalia o all'iperverbalizzazione. A differenza che in Brecht (cui verrebbe spontaneamente da pensare), non si tratta dell'emergere estraniante di una

prospettiva critica distaccata e superiore. Al contrario: la prospettiva è quella stessa della verbalità conativa dei personaggi, la proiezione si realizza sulla base di quello stesso materiale d'immaginario e di quegli stessi procedimenti caotici, grotteschi, allucinati di aggregazione. La scansione unificante del testo non risulta da un suo inserimento in una superiore effabilità delle essenze. Il rovello dell'elaborazione in sistemi di parole radicalmente sfasati, e in questo senso 'tragicomici', viene in queste scene però assolutizzato. In tal modo esso viene a costituire la ritornante conferma e consacrazione (sull'intero orizzonte socio-antropologico, politico ed esistenziale del dramma) della puntuale impotenza dei suoi eroi-antieroi. Essi altro non possono se non erigere corrosi argini di parole non epifaniche contro l'incalzare dell'unica epifania ancora possibile, quella di un «Muß» che agli uomini è imposto e che gli uomini sanno vivere solo come arma di oppressione o di cieca sopravvivenza.

LUCIANO ZAGARI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le citazioni sono tratte da G. Büchner, *Werke und Briefe*, a cura di W.R. Lehmann, München 1980 (i numeri fra parentesi quadra corrispondono alla numerazione delle scene nella *Lese- und Bühnenfassung* del *Woyzeck*).

Per la definizione di 'situazionismo' di cui è parola nel testo, cfr., dell'autore, *Segni apocalittici e critica delle ideologie nel 'Woyzeck' di Büchner*, in «AION - Studi Tedeschi» XIX (1976), 2, pp. 121-237.

«WOYZECK»: L'ELEMENTO POPOLARE COME MASCHERA

1. Determinare con precisione il significato e la funzione dei diversi canti popolari inseriti da Büchner nel *Woyzeck* non è agevole. Forse egli si accostò a questa metodologia di lavoro condottovi dal desiderio di trovare un più diretto accesso a quei contrassegni oggettivi che stanno alla base del concetto di *Volkstum e volkstümlich*, e di cui abbisognava per rendere credibile il personaggio sulla scia dei suoi entusiasmi rivoluzionari. La trasformazione del materiale e la funzione scenica, che ne derivano, testimoniano in prima istanza l'impegno didattico dell'autore. Inoltre lo sforzo di riunire in un mosaico esemplificativo canto, fiaba, detti e credenze popolari ha fatto sì che quest'opera venisse da più parti segnalata come anticipazione del teatro antiaristotelico diffuso negli anni dell'Espressionismo e dalla drammaturgia brechtiana. Opera tanto più emblematica e preziosa se la si collega all'ambito più generale della produzione letteraria dei decenni 30 e 40 del XIX secolo, esplicitamente orientata in senso storico-sociale.

L'acquisizione di questo punto di partenza pone tuttavia il problema di una 'credibile' ricostruzione del dramma che chiarisca il processo di integrazione e amalgama avvenutovi per rendere una forma complessa e un contenuto sublimamente umano. La difficoltà dell'operazione consiste, a mio avviso, nel fatto che se si riduce la semplicità e genuinità offerta da un siffatto materiale a una pura questione tecnico-strutturale, si è allora costretti a restringere l'importanza dell'elemento popolare inteso come riconoscimento e accettazione delle radici culturali di una comunità, e se viceversa si propone questo stes-

so elemento come effettivo depositario della iconicità popolare ci si trova in difficoltà nell'identificare e ricostruire concretamente la sequenza dei modelli preesistenti. Le analisi testuali fin qui condotte da Egon Krause¹, Lothar Bornscheuer², e Albert Meier³, solo per citarne alcune, si sono preoccupate essenzialmente di esaminare il dramma nel suo complesso, enfatizzandone il momento politico e presentando il sogno rivoluzionario di Büchner come angolo di osservazione privilegiato, a partire dal quale è possibile decodificare i simboli che tracciano il destino di Woyzeck. Non vi è dubbio che questa si offre come l'interpretazione più congeniale per Büchner, ma forse anche solo prendere in considerazione i frammenti più noti della tradizione popolare, inseriti in gran numero nel testo, può divenire indispensabile, se si vuole trovare una giustificazione plausibile al senso del destino del 'povero Woyzeck'⁴.

2. WOYZECK: Ja Andres; den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends der Kopf, es hob ihm einmal einen auf, er meint es wär ein Igel. Drei Tag und drei Nächt und er lag auf den Hobelsspänen. (leise) Andres, das waren die Freimaurer, ich hab's, die Freimaurer, still!⁵

A partire da questa battuta d'apertura, e per tutte le 27 scene del dramma, Büchner fa uso di espressioni e credenze popolari, luoghi comuni e paure ancestrali, i cui effetti rovinosi si riflettono principalmente su Woyzeck. Ne è un esempio l'episodio testè citato; all'origine della paura dei massoni sta la credenza popolare che vuole che gli adepti a questa consorte durante le loro riunioni compiano sacrifici con vittime umane⁶. La radicata convinzione di Woyzeck circa gli

¹ Woyzeck. Kritische Lese-Arbeitsausgabe, hrsg. von L. Bornscheuer, Stuttgart 1972.

² G.B. Krause, *Woyzeck. Texte und Dokumente*, kritisch hrsg. von Egon Krause, Frankfurt a.M. 1969.

³ G. Büchner, *Woyzeck*, hrsg. von A. Meier, München 1986.

⁴ L'espressione « arme Woyzeck » è stata usata più volte da Benno von Wiese nel suo studio su Büchner, *Georg Büchner. Die Tragödie des Nihilismus*, in *B.v.W., Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1967, pp. 513-534.

⁵ L'edizione a cui si fa riferimento è Georg Büchner, *Werke und Briefe*, hrsg. von K. Pornbacher, G. Schaub, H.-J. Simm und E. Ziegler, München 1988. D'ora innanzi indicata con W., numero della scena e pagina. Qui W. 1.235.

⁶ Molte delle dicerie popolari del XIX secolo sull'argomento si ritrovavano ancora nei dizionari tascabili tedeschi degli anni 50 del nostro secolo. L'importanza che rivesti

atroci misfatti commessi dai massoni viene sottolineata anche nelle battute successive e ciò rende l'atmosfera a tal punto grottesca da sfiorare la comicità, perché ne svigorisce l'effetto tragico e anticipa la dimensione di allucinazione quotidiana nella quale egli vive.

WOYZECK: Es geht hinter mir, unter mir (stampf auf den Boden) hohl, hörst du? Alles hohl da unter. Die Freimaurer.⁷

A loro, ai massoni, Woyzeck attribuisce la responsabilità di tutto ciò che di atroce e crudele accade nella regione; essi agiscono di nascosto, sottoterra, dove è più facile ordire congiure contro i più deboli, e impaurirli a tal punto da toglier loro ogni forza di reagire ai soprusi di cui sono vittime⁸. La canzone che Andres prende a cantare, quasi per esorcizzare l'angoscia suscitatagli dal racconto di Woyzeck è la risposta di un altro umile che sentendosi attanagliato dalla paura trasmessagli dall'amico cerca conforto e coraggio in qualcosa di familiare:

ANDRES: (singt) Sassen dort zwei Hasen
Frasen ab das grüne, grüne Gras ...
Frasen ab das grüne, grüne Gras
Bis auf den Rasen.⁹

Ma ironia della sorte, o meditata intuizione, Büchner sceglie una canzone dove i protagonisti sono due animali timorosi, proprio come i due amici: Woyzeck e Andres. Ciò che da qui in poi prevale non è il tono gaio e canzonatorio presente in alcune strofe, bensì quello ineluttabilmente triste di esseri incapaci di sorridere. L'aspetto disumano di una vita paradossalmente misera, che trascorre senza entusiasmi e speranze, si ritrova espressa con le parole nelle scene seguenti, dove sono ripetutamente inserite esclamazioni elementari, che scaturiscono da un inconscio atto riproduttivo del linguaggio quotidiano, attraverso

la massoneria nel periodo immediatamente successivo alla rivoluzione francese è ampiamente documentato dallo studio di M. Voges, *Aufklärung und Geheimnis*, Tübingen 1987.

⁷ W.1.235.

⁸ Lecito a questo proposito appare l'accostamento di questo passaggio al romanzo di Jean Paul, *Die unsichtbare Loge*, Berlin 1793.

⁹ W.1.235.

so il quale si ha il perpetuarsi e il codificarsi degli attimi costitutivi della lingua di questo angusto mondo.

Si tratta ora di osservare più da vicino questo fenomeno, magistralmente predisposto da Büchner.

Credo che tale fenomeno risulti chiaro, soprattutto nella più organica stesura del manoscritto *H₄* e nella *Lesefassung*, dove la restrizione sintattica e al contempo semantica di certe forme adottate ha reso ancor più impenetrabile il serrato nucleo del linguaggio e quindi più faticosa la comprensione del dramma. Attraverso queste modalità di scrittura vengono profondamente modificati anche i rapporti tra le scene, che non risultano più conseguenti o susseguenti, dal momento che sono venuti a mancare la materia e lo spazio del linguaggio. Nello scarto che si è venuto a creare tra di esse Büchner ha introdotto, come elemento atto a creare la coesione delle parti, e quindi colmare il vuoto creatosi in seguito all'assenza delle forme primarie del linguaggio, strofe o ritornelli da *Volkslieder*.

3. Per effetto di questo modo di procedere nella costruzione del testo particolare rilievo assumono le esclamazioni, le iterazioni o le cantilene a cui spesso l'autore affida il compito della *Entspannung*, laddove il silenzio darebbe origine a un processo di mancata ricerca e elaborazione dell'idea. Esse quindi non si possono considerare come semplici espedienti esortativi, destinati a mitigare l'astrusità delle battute, o come tronche metafore, più o meno superflue e abilmente disseminate in un contesto assurdamente tragico, quale il calvario quotidiano del 'povero Woyzeck'.

Può quindi risultare utile ricordare i passaggi dove questi attimi diastolici permettono di individuare la funzione primaria che l'elemento popolare assume all'interno del dramma.

Esclamazioni come:

MARIE: (*das Kind wippend aus dem Arm*) He Bub! Sa ra ra ra!¹⁰

WOYZECK: Hop! Ho! Ross

KARL: (*jauchend*) Hop!, Hop! Ross! Ross, (*Lauft mit dem Kind weg*).¹¹

¹⁰ W.1.235.

¹¹ W.27.255.

o filastrocche senza senso:

MARIE: Ringel, ringel Rosenkranz,
König Herodes ...¹²

ANDERE: Warum?
Darum!
Aber warum darum?¹³

o mesti canti d'amore:

MARIE: Mädél, was fängst du jetzt an
Hast ein Kind und kein Mann.¹⁴

Mädél mach's Laden zu,
s'kommt e Zigeunerbu,
Führt dich an deiner Hand
Fort in's Zigeunerland.¹⁵

o ancora canti di caccia o d'armi:

DIE ANDERN: Ein Jäger aus der Pfalz,¹⁶
(im Chor) Ritt einst durch grünen Wald,
Halli, halloh, gar lustig ist die Jägerei,
All hier auf grüner Heid,
Das Jagen ist mein Freud.¹⁷

ANDRES SINGT: Frau Wirtin hat'ne brave Magd
Sie sitzt im Garten Tag und Nacht,
Sie sitzt im ihrem Garten ...

Bis dass das Glöcklein zwölfte schlägt
Und passt auf di Solda-aten.¹⁸

TAMBOURMAJOR: Der Kerl soll dunkelblau pfeifen, Ha,
Brandwein das ist mein Leben
Brandwein gibt Courage!¹⁹

¹² W.19.252.

¹³ Ibidem.

¹⁴ W.2.236.

¹⁵ W.4.239.

¹⁶ W.19.251.

¹⁷ W.11.247.

¹⁸ W.10.246.

¹⁹ W.14.249.

stanno a indicare che l'uso frequente di questa 'formula', espressa con la ripetizione necessaria di un medesimo elemento, il Volkslied, attestano la fedeltà dell'autore a se stesso e il desiderio di tener saldamente ancorato il personaggio al mondo in cui vive.

4. È chiaro che l'inserimento di queste strofe cantate, effettuato per sottolineare la partecipazione di un mondo costituito da popolani poveri e diseredati, scuote l'attenzione dello spettatore che viene coinvolto in quell'angusto mondo, distolto dal suo torpore e costretto a passare da una fase di recezione passiva a una di attento esame critico-costruttivo.

Nel dramma quindi grazie a questi strumenti funzionali si respira un'atmosfera di particolare complicità tra autore, personaggio e spettatore-lettore nello smascherare le contraddizioni della coscienza collettiva, che sembra più impegnata a distruggere che a proteggere l'individuo. Se dunque il canto a tutta prima si presenta come una singolare forma di intrattenimento, in quanto risveglia e favorisce una più attenta partecipazione dello spettatore all'azione scenica, subito dopo si manifesta inesorabilmente per quello che è: un elemento di disturbo, di contrasto dietro cui si nasconde l'autore lasciando che queste parole cantate si parlino tra loro. L'effetto di intensificata solidarietà che dovrebbe scaturire dall'esecuzione di questi *Volkslieder* simbolo di unione e identificazione di un popolo, si mostra in tutta la sua fallacia quando viene messa in evidenza la realtà dei rapporti esistenti tra personaggi appartenenti allo stesso ceto sociale e allo stesso sesso, come nel canto di Marie: «Mädel was fängst du an?» Nel precedente scambio di battute tra Marie e Mergreth vi è solo intenzione di ferire e esclude qualsiasi atteggiamento di complicità e solidarietà tra le due ragazze.

MARGRETH: Was Sie? Sie? Frau Jungfer, ich bin eine honette Person, aber Sie, Sie guckt sieben Paar lederne Hose durch.

MARIE: Luder! (*schlägt das Fenster zu*). Komm mein Bub. Was die Leut wollen. Bist du nur en arm Hurenkind und machst deiner Mutter Freund mit unehrliche Gesicht. Sa! Sa!²⁰

²⁰ W. 2. 236.

Il pungente sarcasmo presente in queste parole accentuato dall'alternanza degli strati linguistici, ora in prosa ora in versi cantati, provoca quegli effetti ironici di cui parlavo prima, atti a smascherare il senso di colpa e le innumerevoli paure ormai non più latenti di Marie. Ci troviamo del resto di fronte alla medesima ironia che funge da elemento catalizzatore nel processo di autocoscienza di Woyzeck; le allucinazioni, i timori irrazionali sono maschere dietro cui si nasconde per prender tempo e aver modo così di poter conquistare grado a grado la volontà di essere uomo, padrone nel bene e nel male del proprio destino. Infatti non appena decide di uccidere Marie tutti questi impedimenti svaniscono lasciandolo 'nudo' di fronte a se stesso: uomo e padre, non più bestia²¹.

La trama complessa del linguaggio chiamato a evocare tali mutamenti appare sempre più verosimile perché risulta dalla combinazione di frasi ora apparentemente elementari, banali nei loro stereotipi, ora invece magistralmente artefatte su dotte citazioni scientifiche, come accade nella scena in cui viene parodiata la dottrina fisiognomica di Lavater o anche nella scena dell'imbonitore che presenta la 'Creatur' al pubblico.

AUSRUFER: (*an einer Bude*). Meine Herren! Sehen Sie die Creatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix. Sehen Sie jetzt die Kunst, geht aufrecht, hat Rock und Hosen, hat ein Sabel! Ho! Mach kompliment! So bist brav. Gibt Kuss! (*Er tropetet*). *Michl ist musikalisch.*²²

Senza dubbio più vicina allo spirito ironico di Büchner è la lezione da più parti accettata che sostituisce: «*So bist brav*» con «*So bist Baron*», in quanto l'intento dell'autore è di far dire all'imbonitore che ormai quell'essere che sta presentando è un uomo e come tale si comporta. Questa del resto era una espressione ben nota al tempo di Büchner se si tiene presente ciò che Friedrich Hebbel riferisce nei suoi *Tagebücher* e che cioè la famosa frase: «*Der Mensch fängt erst beim Baron an*» fosse stata pronunciata anni prima dal principe Alfred Windschgrätz²³. Come si può constatare l'analogia è palese e senza dubbio Büchner inserendo il termine «Baron» ha presente questa tre-

²¹ Cfr. J.C. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1775-78.

²² W.3.237.

²³ Cfr. F. Hebbel, *Tagebücher*, hrsg. von F. Bamberg, Berlin 1885-87.

menda sentenza che relega l'umile Woyzeck tra le bestie. Il linguaggio ridicolo e grottesco sottolineato da parole senza senso, *Canaillevogel*, *astronomisches Pferd*, *viehische Vernunft* o *vernünftige Viehigkeit*, se a tutta prima si presenta come un prodotto ludico di facile acquisizione, a una analisi più accurata dimostra di essere un'arma abilmente usata dall'autore per provocare, per trasmettere in modo crudo e franco il suo messaggio rivoluzionario come già accaduto con *Der hessische Landbote*, laddove sostiene che l'uomo povero o ricco, suddito o principe si presenta al mondo allo stesso modo:

Aber tretet zu dem Menschenkinde und blickt durch seinen Fürstenmantel.
Es isst, wenn es hungert, und schläft wenn sein Auge dunkel wird. Seht, es
kroch so nackt und weich in die Welt wie ihr und wird so hart und steif hinaus-
getragen, wie ihr ...²⁴

Le stesse immagini le ritroviamo nel Woyzeck quando il banditore presenta la 'Creatur': «*Sehen Sie die Creatur, wie sie Gott gemacht, nix gar nix*», o quando il vecchio suonando l'organetto canta:

Auf der Welt ist kein Bestand,
Wir müssen alle sterbe,
Das ist uns wohlbekannt!²⁵

5. Anche le tribolazioni notturne di Woyzeck vengono esorcizzate in modo sbrigativo e elementare dall'amico:

ANDRES: Franz, du kommst in's Lazareth. Armer, du musst Schnaps trinke
uns Pulver drei, das tödt das Fieber.²⁶

Il pensare troppo porta alla pazzia. L'ironia, come si vede, può essere costruita anche attraverso una ricetta di medicina popolare: il male di Woyzeck se ne andrà con un po' d'alcool e una pozione. Ma ciò che qui interessa è la frequente discrepanza che si riscontra tra il mondo immaginario e quello reale. Se infatti si mette a confronto il percorso giornaliero dell'uomo con quello del soldato Woyzeck si nota l'abisso che va via via dilatandosi tra i due e che l'unico strumento nelle mani dell'autore per costruire un ponte tra i due è il ricorso all'i-

²⁴ G. Büchner, *Der hessische Landbote* cit., p. 49.

²⁵ W.3.237.

²⁶ W.17.250.

ronia. Del resto se si intende l'ironia büchneriana come mezzo di percezione e formulazione di un pensiero capace di conciliare le ansie e le fantasiose paure di Woyzeck con la realtà in cui vive, ci si accorge che essa anima ripetutamente le scene del dramma, quando fa sì che le perturbanti fantasie della vita mentale di Woyzeck vengano portate alla superficie e si scontrino con la realtà nell'intento di rendere sopportabile il familiare e il quotidiano.

Essendo di conseguenza il mondo di Woyzeck, così come ce lo prospetta Büchner, assoggettato a forti limiti ambientali, culturali e psicologici, è giocoforza aspettarsi che il linguaggio ordinario di cui si serve abbia altrettante delimitazioni e che il suo 'codice ristretto'²⁷ sia da interpretarsi come una spiccata volontà di assoluto, un desiderio irrefrenabile di imporsi come essere umano e come individuo. Il suo è dunque l'atteggiamento di chi vuole imporsi come oggetto estetico per riuscire a conquistarsi quella libertà che altrimenti gli è preclusa, relegato com'è nel suo piccolo, semplice e crudele mondo addomesticato dai potenti.

TERESINA ZEMELLA

²⁷ K. Eibl, *Ergo todgeschlagen. Erkenntnisgrenzen und Gewalt, in Büchner 'Dantons Tod' und 'Woyzeck'*, in «Euphorin» 75 (1981), pp. 441-429. Qui p. 426 e ss.

TESTIMONIANZA D'AUTORE

LENZ AGONISTA

Antipasqua avrebbe dovuto debuttare a Milano, il nove maggio del 1986. Due mesi prima, diciamo il nove marzo, ancora non ne esisteva neppure l'idea. Un giorno, il regista Gianfranco Varetto, che aveva messo in scena la mia prima commedia, *Siberina*, mi telefonò e mi disse: perché non scrivi qualcosa per me? Da poco tempo avevo finito un romanzo. Non ero spossato, non troppo. Però vivevo già, o ancora, nell'alone di quell'evento. Non posso, gli dissi. Non sono un drammaturgo. Ho appena finito un romanzo. Che cosa potrei scrivere e con che energia? Ma già mentre così dicevo, sapevo di mentire. Era vero. Non avevo molte forze, se l'espressione è giusta; e mai avevo pensato di scrivere un'altra commedia, dopo *Siberina*. Quella era stata un caso, un gioco, niente di più. Eppure, l'invito mi lusingava come una prova, come una sfida.

Di che cosa soffriamo, di che cosa soffro? pensavo mentre gli parlavo, mentre gli dicevo di no, che era impossibile, che mi dispiaceva. Di che cosa se non di mancanza di agonismo, di eclisse di ogni possibilità di duello? Io stesso, da troppo tempo ero venuto meno a quell'abitudine giovanile. Accettavo l'idea che invecchiando è meglio non cedere troppo alla smania di raccogliere la stupidità o la violenza del mondo; o a quella di essere noi a provocarla, a stanarla, smascherarla (perfino rischiando di fomentare per un proprio fine esistenziale ciò che altrimenti dormirebbe come una patata sotto terra).

Gli dicevo di no, dunque; ma sapevo di mentire perché già stavo pensando a che cosa scrivere. Quale tema avrei potuto trattare? Qual era la mia situazione, in quel momento? Ebbene: avevo la risposta pronta. Da poco tempo avevo letto il terzo volume dell'autobiografia

di Canetti, in cui l'autore di *Autodafè* racconta di come, dopo aver finito quel suo primo (e unico) romanzo, si sentisse spossato, svuotato, privo di qualunque impulso ed energia vitale. Quasi un morto. Poi un giorno, a casa della sua fidanzata, Canetti trovò un piccolo libro, il racconto *Lenz* di Georg Büchner, lo lesse e di colpo si sentì rivivere. La letteratura gli aveva tolto la vita e gliela aveva restituita.

Per me non accadde altrettanto, un altrettanto grande miracolo. Il mio sforzo non era stato importante come quello di Canetti; e in ogni caso il *Lenz*, che subito dopo mi procurai e lessi, per quanto immensamente m'era piaciuto, non mi aveva provocato reazioni dello stesso genere, sebbene reazioni più intellettuali, di compiacimento nel ritrovare un'atmosfera stupenda e irripetibile come quella del romanticismo tedesco. Nel libro appena finito, non avevo ampiamente citato Eichendorff? E, inoltre: in una delle ultime pagine, nell'ora dei bilanci e degli addii, non avevo profetizzato l'avvento proprio di un nuovo Büchner, di «una specie di Büchner», per i nostri anni (i decenni della mia giovinezza) che avevano fallito tutte le loro rivoluzioni non meno di quanto non fossero fallite quelle di cui Büchner era stato più interprete che testimone? Ecco: naturalmente la mia profezia era di carattere letterario, una cosa che finiva lì; ma mi piaceva che Büchner si fosse poco tempo dopo riaffacciato dalle pagine di Canetti e che ora mi tornasse in mente. E, infine: non era buffo che ciò avvenisse per il tramite di uno scrittore che s'era trovato nella mia posizione di quel momento e per il tramite di una resurrezione, di un evento pasquale?

Sì, avrei scritto la commedia, ne sapevo il tema. Curiosamente, da qualche anno, in tutto ciò che ho portato a compimento tornavano metafore di derivazione cristiana. Il tema dell'Immacolata Concezione (il tema della concezione immacolata, dico, come si presentò ai surrealisti: il tema della scrittura che perde le tracce del suo autore; ovvero il tema di ogni riscrittura, di ogni interpretazione, ermeneutica e messa in scena che può essere a sua volta metafora di tutto ciò che è e di cui sistematicamente perdiamo il filo di senso – quello della catena delle cause e degli effetti risalendone, verso l'origine, lo sterminato processo). Poi il tema della morte del padre che nella mia testa aveva assunto i connotati della morte del figlio, il tema della Crocifissione. Poi, ancora, quello dell'Ascensione – nel libro che avevo appena finito. È vero che in questo caso avevo privilegiato, come semplice figu-

ra, come filo d'Arianna, oppure frase non detta, l'immagine pagana, quella di Ganimede rapito da Giove, dall'aquila. Ma è altrettanto vero che continuamente ritraducevo la figura pagana in quella cristiana.

Ed ecco finalmente il tema capitale, quello della Pasqua. Il tema che da sempre mi ossessiona, la Resurrezione. Che avevo da dire a proposito di una simile metafora? Dopotutto, non era stupefacente? Perché io, che cristiano non sono, ricorrevo ad essa, per il mio pensare e scrivere, e me ne lasciavo invadere? Il fatto è che queste riflessioni erano già, in gran parte, a posteriori. Accadeva così, un puro e semplice fatto della mia lingua; forse un'eredità, forse un «ritorno del rimosso» sotto specie di ossessione verbale, di segno svuotato del suo significato (come, mano mano che ce ne allontaniamo, la nostra infanzia va svuotandosi di densità e lancinante magia) e da ricomporre altrove e altrimenti, in un nuovo processo di significazione – che è poi quanto fa chiunque scriva alcunché.

Presi dunque a studiare. Avevo poco tempo e mi gettai nella mischia (poiché così mi appariva l'ideale tavolo da lavoro – come un campo di battaglia). Mi procurai, con notevole fatica, le due commedie di Lenz sopravvissute e che comunque esistono in traduzione italiana, *Il precettore* e *I soldati*. Fotocopiai e lessi la riscrittura del *Precettore* fatta da Brecht. Raccolsi una quantità di saggi, studi, prefazioni sulla vita e sull'opera dei miei due autori.

Eppure non ero soddisfatto. Sentivo che qualche cosa non andava. Perché cacciarmi, e rimanervi, come un imbuto, nella ristretta area dello Sturm und Drang e del romanticismo tedesco? Il mio tema era la Pasqua – ma che rapporto c'era tra il tema pasquale e Lenz e Büchner? Mi ricordai che esisteva un dramma con quel titolo, un dramma di Strindberg. Decisi di leggerlo, anche se per certi aspetti mi avrebbe allontanato dalla mia area semantica e fantastica. Lo lessi e meravigliosamente capii di essermi avvicinato al nocciolo del problema – per una sola frase, quando Strindberg dice: «È Pasqua e dobbiamo soffrire».

Mi chiesi: è proprio vero che è Pasqua e, soprattutto, è proprio vero che, di conseguenza, dobbiamo soffrire? Mi aveva enormemente colpito la tenerezza del colosso sotto la sua maschera sarcastica e digrignante, mi aveva colpito l'inermità di quel feroce vichingo. Eppure io non volevo soffrire. Noi (così, sempre, mi sono detto), noi dobbia-

mo rifiutare la sofferenza, almeno nelle nostre opere. A che scopo altrimenti scrivere dei romanzi e delle commedie se non per battere il dolore, per ridurne al minimo il vantaggio, e, forse, il dominio?

È a questo punto, allora, che mi sovvenne l'antidoto e che «il primo cerchio» in qualche modo fu chiuso. L'antidoto era ancora una parola, «agone», e la parola si tradusse ancora in un titolo, in un altro fatto letterario, in un'altra metafora letteraria. Perché non provare a leggere un'opera la cui difficoltà di riferimenti storici e concettuali mi aveva sempre spinto a rinviarne la lettura, voglio dire il dramma di Milton *Sansone agonista*? Questa lettura fu la mia vera Pasqua. Nella vicenda di Milton e in quella del suo eroe, Sansone, ritrovavo non solo l'antico me stesso, il me stesso sepolto, ma anche il modo di saldare un secondo cerchio, vale a dire di incrociare altre linee, che ora, dunque, diventavano di destino.

Da una parte, sul mio campo di battaglia, giacevano le relique, cui dovevo restituire la vita, di Lenz e di Büchner; dall'altra quella di Sansone e di Milton; e se Büchner, in una irresistibile e vertiginosa contiguità di vicende, aveva già una volta restituito la vita a Lenz, Milton l'aveva restituita a Sansone, che non era stato come Lenz un autore e che forse non era mai esistito, ma le cui vicende si potevano leggere nei passi del Vecchio Testamento a lui dedicati, come ad ogni eroe che meriti rispetto, menzione o ricordo indipendentemente dal fatto che le sue gesta siano state di scrittura o d'altro.

Del resto, che vi fossero state gesta eroiche non di scrittura, e dunque fondanti e mitiche, questo non poteva offrirmi che un sospiro di sollievo, per un momento placare l'ansia pasquale, che è anche l'ansia della fine. Per questa volta almeno, il problema dell'inizio, il problema dell'Immacolata Concezione non sarebbe giunto a turbarmi in modo eccessivo. Non rimaneva che l'altro. Lo ripeto, il problema del divenire, del continuare la tradizione, naturalmente del finire - e non finire mai. La catena per ora era questa: Sansone, Milton, Lenz, Büchner. Tutte le vicende di costoro si somigliavano straordinariamente. Ero certo che non ve ne fossero stati, dopo, degli altri? Il titolo, a questo punto, lo avevo in tasca. *Antipasqua*, una affermazione per antifrasi. Se c'è una Resurrezione, essa non pone termine al dolore. Non si tratta che di una staffetta o di trasmigrazione, come nelle filosofie orientali, come nello Schopenhauer che avevo letto e amato da ragazzo.

Pure nel suo stesso principio di fuoriuscita da sé si nasconde il germe della resistenza. Per ogni possibilità di rapimento, per ogni estasi o «fine della Storia», ecco la sua Pasqua, ecco l'agone (della domanda), la continuazione e ripresa della Storia – e non solo il trasvolare della scrittura scenica – oramai ogni scrittura, ogni mia scrittura, non potrà sottrarsi al suo destino drammatico, drammaturgico, per quanto romanzesco sia il suo principio o la sua meta – ma anche, addirittura, l'interpretazione come corpo della vita (solo l'attore possiede quel corpo!) in riferimento al corpo di un altro che lo abbia preceduto. Non più il testo ad interpretare un altro testo; ma la vita ad interpretare una precedente vita. E lungo la catena di questo processo critico interminabile, finalmente congiunte, non solo in teoria, le mie laceranti e divergenti punte: ciò che si scrive e il teatro come avanguardia, come gestualità (dunque ciò che gli antichi, fino a Pirandello, chiamavano vita); ciò che si legge, vale a dire ciò che si critica e ciò che si crea, ciò che si escogita dal nulla. Mai più l'escogitare, l'arbitrio di un'invenzione, ma più semplicemente la necessità di un'interpretazione, l'ermeneutica come destino totale, la critica come evento risolutore e finale della cosiddetta creazione.

Dicevo, dunque, che la catena giungeva fino ad un certo punto. Ma i presupposti teorici, chiamiamoli così, suggerivano che avrei dovuto, fatalmente, trovare dell'altro. E subito, nobili follie deambulatorie (come quelle di Lenz e Büchner a Strasburgo, sui Vosgi; o come nel loro contrario esatto, come Sansone in vincoli a Gaza) mi sovvennero, sopraggiunsero a confermare la bontà dei presupposti. Non tanto Nietzsche, quanto Robert Walser, nei suoi giorni di esilio volontario in manicomio, «dopo la battaglia», nei giorni delle salutari passeggiate in compagnia di Carl Seelig; e Thomas Bernhard, non a caso anche lui pazzo autorecluso e autore di una dedica allo scrittore svizzero, suo confinante e gemello di mania e paesaggio, e del quale Bernhard avrei finito per adottare, però, solo alcuni moduli stilistici ridondanti e propri del discorso libero indiretto.

Credo di non aver presentato «in modo diretto» le scene dell'arrivo e del principio di follia di Lenz per il solo motivo di offrire a me stesso l'opportunità di citare (benché approssimativamente) lo stile di Bernhard; e ad Oberlin e a Minna (gli antagonisti di Lenz) l'opportunità, raccontandolo, di interpretare, cioè rivivere, in un processo di

identificazione «stanislavskiana», l'avvento e la follia di Lenz. Quest'ultimo, naturalmente, come me, come tutti noi che veniamo dagli anni sessanta e settanta del ventesimo secolo, è un brechtiano (lui, cioè, un pre-brechtiano). Ma egli produce, fatalmente, il suo antidoto, come noi, poi, torniamo a cercare il contravveleno a quanto da lui prodotto. Lenz è già il Brecht, che lo avrebbe riscritto, intepretato – il Brecht padre di ogni avanguardia teatrale del nostro secolo e che, tuttavia, mai ritenne necessario d'inventare una storia, proprio come Caillois, nel suo manifesto di abbandono del surrealismo, in *Babele* del 1939, ricordò che facevano gli antichi maestri, dei quali era importante sapere se avevano scelto come proprio tema la crocifissione o la resurrezione, ma che, pure, «classicamente», non si preoccupavano di adottare i temi degli altri, i temi di ciò che gli inglesi chiamano *common sense*.

Lenz, dicevo, è già Brecht. Ma produce il mito, la resurrezione, la Pasqua. Oberlin e Minna, creature alle quali è preclusa ogni ironia e per le quali, davvero, come Milton dice di Sansone, «ogni passione è spenta», non sono che attori, interpreti fatali, pre-moderni. Il carattere pre-moderno di Lenz è virtuale, culturale, tutto teorico. In realtà egli è pienamente appartenente al nostro tempo, almeno a quello recente. Il carattere pre-moderno del pastore e della moglie dovrebbe essere invece reale, in atto, e proprio di creature a cui viene concessa in prestito l'estasi che era appartenuta ad altri che ora ne sono spossessati, come tutti noi siamo spossessati del nostro principio: proprio come ad Agnes viene concessa la custodia di una sapienza, di un sapere; e a Bettine la malinconia di cui Lenz non può essere che spettatore e accompagnatore solitario.

A Lenz estasi e malinconia, la salita e la discesa verso il basso, il fondo di tutto, sono ugualmente precluse. Egli, per gli altri, non è che l'angelo (ma angeli, in verità, sono loro: angeli, messaggeri, attori) – angelo, ovvero puro spirito, guerriero, demone, e dannato. Per Lenz la lotta è davvero finita e per i suoi antagonisti, per i quali non è mai cominciata, non c'è che lui, vale a dire niente altro che una possibilità di lettura, di interpretazione, di teatro. Lenz è la loro personale Pasqua, senza che essi lo sappiano.

La Pasqua di Lenz verrà dopo. Per ora non c'è via d'uscita, ma solo follia. Se non si può andare né in alto né in basso, non c'è che de-

menza, deambulazione, uno sbattere contro i muri e gettare in faccia agli eterni filistei la propria richiesta estrema, l'obiezione della propria vita e il fallimento. Forse a condizionare la lotta non è stato lo strapotere degli avversari ma la grandezza di una sola eredità, una sola costellazione, di un uomo solo, quella di Wolfgang Goethe; e forse tutto l'affanno di Lenz non è stato che un empito della giovinezza, della salute, di una «cecità» inevitabile, non meno di quanto lo sia quella che sopraggiunge alla fine. Forse, cioè (è questa l'ultima scoperta che ho fatto su di me) non c'è altro dominio che quello, per così dire, di Dio.

Tutto questo è possibile. Ma ciò che a me premeva, soprattutto, era l'andare, il divenire come ripetizione di uno stigma, ancora una volta: che qualcosa si ripeta.

Se dal punto di vista di una struttura, ciò che domina, Lenz è in una catena - Lenz come particella del corpo mistico universale (vale a dire come servitù riconosciuta, come unica liberazione possibile), Lenz come contenuto, cos'altro era se non un giovane degli anni settanta del XVIII secolo, alle soglie della rivoluzione illuminista, proprio come noi siamo stati gli elementi variabili dell'ottavo decennio del secolo ventesimo, subito dopo la fine di quella stessa rivoluzione? Il totem è stato innalzato e subito dopo è stato abbattuto, forse senza conseguenze decisive - stremato dalla propria stessa ambizione, sacrificato al proprio stesso oltranzismo. Il giacobino come il terrorista: l'esponente dello Sturm und Drang aristocraticamente sconfitto da un solo Dio, da Goethe, come il poeta del nostro tempo, democraticamente travolto dal «pubblico della poesia» - estenuati fino all'abdicazione e al silenzio, travolti dalle richieste di decoro, di buona educazione, di pace civile ...

Dopo quindici giorni di apprendistato di ciò che in parte già sapevo, la commedia è stata scritta - in una settimana. Più tardi fu formato il cast. Alla fine furono conclusi gli accordi economici ed organizzativi e cominciate le prove. Pure, *Antipasqua* non è andata in scena. Ero stato coinvolto a dismisura nel processo di elaborazione dello spettacolo ma ero allo stremo delle mie risorse, per quanto mi fossi affezionato alla speranza di veder materializzate quelle parole. Di colpo, decisi di ritirare la commedia, di non fare lo spettacolo. Per una quantità di ragioni: per esaurimento personale; e perché il tempo in-

calzava – e per quanta fiducia io abbia nelle riserve inventive e lavorative di Varetto mi sembrò d'essere troppo indulgente, troppo sprezzante verso le «mie opere» (quello cui ci aveva abituato l'educazione che io stavo ripudiando) e, come ultimo e contraddittorio ma fatale motivo, per fedeltà alla mia abiura: non tanto, dunque, l'esibizione d'una cura empirica verso ciò che si è fatto, un rispetto, ma il contrario, il bisogno del sacrificio alle soglie d'un'obiezione fondamentale al sacrificio stesso.

Per venti anni credo d'aver mosso al mio impulso base verso il romanzo una serie di contestazioni, di rifiuti. Tutte cose che mi sono valse la sciagurata vocazione, o «fama», di anti-romanziero. Parallelamente, da solo m'ero costruito una impossibilità, anche più radicale, alla drammaturgia. Quest'ultima, in anni di predominio del teatro d'avanguardia, era addirittura impensabile. (Allora pensavo che si trattasse di una specie di fortuna, era di sicuro «un pensiero in meno»).

Poi, le due lame della forbice si sono richiuse, quasi sovrapponendosi. Finalmente la drammaturgia mi si era svelata nella sua essenza. Avevo capito, attraverso la drammaturgia, le vere ragioni della mia resistenza al romanzo, dico al romanzo come lettore, come «interprete», e infine al romanzo come eventuale autore di romanzi.

Per troppi anni, al romanzo avevo mosso obiezioni di natura fondamentale religiosa (benché il nostro tempo abbia loro assegnato un travestimento politico, ideologico, ecc.). Scrisi che nel romanzo c'è sempre qualcosa di empio, qualcosa che ci distrae, con tutto il suo tripudio, con tutte le sue concessioni (connesse al genere) all'aneddoto mondano, all'epos borghese e alla vita quotidiana. Scrisi: «il romanzo come dono di senso, come dovere e come colpa; l'impossibilità del romanzo e, pure, la sua irrevocabilità». Perché l'irrevocabilità se non perché è comunque necessario innalzare un feticcio contro il vuoto celeste? Ma perché la colpa se non per quanto di arroganza è implicito in ogni dichiarazione d'essere in possesso, in quanto individui storici e determinati, d'un fuoco, celeste non meno di quel cielo vituperato?

Solo ora mi accorgo invece che le obiezioni religiose erano infondate. L'empietà resta. Anche la distrazione così legata al carattere fondamentale di ogni romanzo, il tempo, il tempo come onda, come

culla – anche la distrazione resta, in quanto risultato esistenziale del romanzo (distrazione naturalmente da Dio, continuiamo a chiamarlo così – dal pensiero di lui).

Ma se si pensa che in ogni romanzo c'è una parte per così dire dura e una parte per così dire molle e che sotto tutti gli strati descrittivi, percettivi, analitici, referenziali ecc. si cela comunque la loro icona, che solo sotto tutto questo si nasconde un carattere eminentemente plastico, un senso (benché puramente superstizioso e dunque arbitrariamente, soggettivamente attribuito), ebbene, come non dedurne che questo è proprio ciò che definivo irrevocabile, irrinunciabile?

Esso è, precisamente, la sostanza drammatica, o se si preferisce drammaturgica (e quasi filosofica), di ogni romanzo, insomma il suo contenuto. E il fatto è, semplicemente, che in un'opera estetica il contenuto è importante, sebbene tale contenuto, contrariamente alle credenze più ortodosse del contenutismo, non sia ascrivibile, necessariamente, al contenuto apparente. Voglio dire che il contenuto si nasconde giustappunto negli eventi formali (stilistici o strutturali) più che in ciò che viene esplicitamente detto.

D'altra parte, se il formalismo per fini storici aveva urgenza di trascurare questo aspetto del discorso estetico, non si può tacere che, quella del contenuto, altro non è se non un'opzione, oserei dire un'opzione puramente morale, se non storico-psicologica. Altri dirà: a me ciò che un'opera d'arte dice non interessa affatto; mi interessa solo come lo dice. E si tratterà dunque di un altro tipo di opzione altrettanto indimostrabile e indiscutibile. Ma non possiamo trascurare che in quel «come lo dice» si nasconde un «che cosa» – sottaciuto, vilipero o rimosso.

Codesto «che cosa» è, sempre, la ragione che induce chi scrive o chi recita a fare ciò che fa. Ma è anche la ragione che ci induce a metterci in contatto con colui, a ricercarne la presenza. Chi non vuole essere disturbato da quel «che cosa», ne vuole essere distratto. Ebbene: il punto è che il «che cosa», il suo urgere, si manifesta all'evidenza sensibile precisamente in una certa forma, con un certo ritmo, e solo quello. E che, precisamente, la rilevanza o potere di quel contenuto (in quanto tema è ciò che si potrebbe definire allegoria del testo: che cosa è la storia di Sansone, come è raccontata nel Vecchio Testamento, se non un'allegoria del *Sansone agonista* di Milton – testo di lotta

quanto di fedeltà, devozione, omogeneità – al quale sta come lo zibibbo al panettone – per usare la metafora che Hemingway usò per stabilire il rapporto tra conoscenza e retorica in Melville? e che cosa è, a sua volta, la vicenda di quel dramma di cecità, esilio, rivolta ed espiazione se non un concentrato di ciò che accadde a lui, a Milton, nella sua vita che ce ne fornisce un'altra allegoria, fin troppo dura e resistente?) la rilevanza e potere di quel contenuto, dicevo, sarà tanto maggiore e specifica quanto meglio determinati risultano la forma, il ritmo che ne sono veicolo o sostanza.

È anzi a partire da qui che nel mio personale nostos dall'avanguardia cieca alla drammaturgia, che considero un'avanguardia illuminata, è da qui che mi sono posto il problema dell'autonomia del testo drammaturgico: sempre in un confronto, con la vita o il contesto in genere del suo autore, o con altri generi letterari, il romanzo o, per esempio, la sceneggiatura cinematografica, ricavandone, dalla drammaturgia, una peculiarità che definirei iconica – icona nel senso in cui Averbach parlava di figura e Benjamin di allegoria. Il dramma, anzi, e precisamente, come icona del romanzo; e il romanzo come elusione del dramma o sua pura virtualità.

Perché allora rinunciare al romanzo se si ha a disposizione il dramma, il teatro, se si può continuare a scrivere senza macchiarsi di colpa? Non si tratta stavolta, s'intende, dello zibibbo di cui dicevo prima, cioè della ragione che ci spinge a continuare a divorare il panettone, arrivare alla fine, arrivare all'essenza. Non si tratta di questo perché il contrario di questo, il puro zibibbo al di fuori del panettone, *Il vecchio e il mare* sottratto a *Moby Dick*, è il Kitsch dell'universo; e perché in ogni sostanza concentrata, esattamente come in ogni distesa sterminata, vi sono gli elementi di equilibrio, i riempitivi (come li avrei chiamati nell'età dell'impazienza), la parte molle rispetto a quella dura.

Tuttavia, con più calma di prima, con più metodo, accetto di cercare ciò che c'è di più prezioso, o virtuale, nella miniera d'oro (*Antipasqua* in Lenz, Lenz o me stesso in Büchner), senza più pretese di assoluta e libera creazione e dunque senza più urgenze di distruzione; e soprattutto so, essendo così spaventosamente diminuito il tempo che mi sarà stato concesso (o che io stesso mi sarò concesso), che per muovere obiezioni ad ogni «romanzo» non c'è bisogno di andare così lon-

tano e d'arrivare fino a Dio e alle prometeiche sfide e ai castighi d'un tempo. È che ogni romanzo ha la sua lunghezza, e richiede il suo sterminato e giusto tempo di abbandono. Ma il tempo, nonostante tutto, ci viene meno, consegnandoci nudi al suo dramma, cioè alla sua sintesi, essenzialità e purezza.

FRANCO CORDELLI

[ISBN 88-205-0643-2]

L. 38.000