

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

# Studia austriaca XV

Georg Trakl • Paul Weidmann • Hugo von Hofmannsthal  
Hermann Bahr • Robert Musil • Konrad Bayer  
Thomas Bernhard • Georg Paulmichl • N. C. Kaser  
Ingeborg Bachmann • Paul Celan

edit

Fausto Cercignani

***Studia austriaca***

An international journal devoted to the study  
of Austrian culture and literature  
Published annually in the spring  
***ISSN 1593-2508***

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of Vol. XV (2007)

***Studia austriaca***

Founded in 1992  
Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)  
On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>  
Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated  
from the first page of a manuscript by Peter Handke  
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”  
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner  
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Forum Austriaco di Cultura a Milano

---

Sezione di Germanistica del D.I.L.L.E.F.I  
Università degli Studi di Milano

# Studia austriaca XV

Georg Trakl • Paul Weidmann • Hugo von Hofmannsthal  
Hermann Bahr • Robert Musil • Konrad Bayer  
Thomas Bernhard • Georg Paulmichl • N. C. Kaser  
Ingeborg Bachmann • Paul Celan

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria  
dell'Università degli Studi di Milano  
Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI

Stampato con il sostegno del  
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien

## Premessa

Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994, e rinnovato con la Dr. Stella Avallone nel 2003, anche questo nuovo volume di *Studia austriaca* esce per iniziativa congiunta del Forum Austriaco di Cultura (già Istituto Austriaco di Cultura) a Milano e della Sezione di Germanistica (già Istituto di Germanistica) del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (D.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.



## Indice dei saggi

- Wolfgang Nehring – *Ein österreichischer Décadent in Paris. Hermann Bahrs «Gute Schule» – moderne “Seelenstände” zwischen “Entartung” und Trivialität* p. 9
- Maurizio Pirro – *Struttura e significato nella «Sammlung 1909» di Georg Trakl* p. 21
- Sabine Zelger – *Von Beamten, Dorfpolizisten und den Händen des Ministers für öffentliche Arbeiten. Poetik der Bürokratie bei Konrad Bayer, Thomas Bernhard, Georg Paulmichl und N. C. Kaser* p. 41
- Nicola Bietolini – *“So ein End nimmt ein Wollüstling!”. Tradizione e innovazione nel dramma allegorico «Johann Faust» di Paul Weidmann* p. 59
- Arturo Larcati – *Subjekt, Mobilität und Raum nach 1945. Topographie und Interkulturalität in der Autorenpoetik der Nachkriegszeit* p. 83
- Fausto Cercignani – *Gli “eccessi” della parola e la ricerca dell’azione nella prima collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss* p. 115
- Maria Innocenza Runco – *«Elektra» und «Der Bürger als Edelmann». Der Tanz zwischen Text und Musik* p. 147
- Andrea Rota – *I grovigli del racconto: metafore tessili e disarticolazione narrativa in «Die Verwirrungen des Zöglings Törless» di Robert Musil* p. 175

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

*Il Forum Austriaco di Cultura a Milano* p. 195

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a  
Milano nel 2006* p. 197

Wolfgang Nehring  
(Los Angeles)

*Ein österreichischer Décadent in Paris*  
*Hermann Bahrs «Gute Schule» – moderne “Seelenstände”*  
*zwischen “Entartung” und Trivialität*

«Genie ist Fleiß», behaupten Realisten und Erfinder<sup>1</sup>. Doch Neurologen wissen es besser: «Das Genie ist eine Nervenkrankheit», meint der französische Nervenarzt Lasegue<sup>2</sup>.

Wenn Mediziner und Juristen sich mit Literatur und Kunst beschäftigen, dann sind sie leicht mit Begriffen wie Krankheit, Irrsinn und Verbrechen zur Hand, und zu keiner Zeit galt das mehr als im späten 19. Jahrhundert. Die Besorgnis der Rechts- und Gesundheitshüter um das Allgemeinwohl, die Gesundheit des Denkens und Fühlens ist nicht unbegründet, aber Krankheit und Irrsinn sind ziemlich ambivalente Vorstellungen, schwer zu definieren und zu begrenzen, besonders, wo die künstlerische Phantasie betroffen ist. Dürfen wir die Entscheidung über die Zuständigkeit dieser Begriffe wirklich den professionellen Medizinern überlassen? – Wer vertraut schon den Ärzten? Oder den Juristen? – Wer respektiert deren Autorität? Vielleicht dem gesunden Menschenverstand? – Ja, aber bei wem ist der zu Hause? Das Problem erscheint geradezu unlösbar, zugleich ist es jedoch unverzichtbar, wenn wir nach dem Wesen und Wert von Literatur und Kultur fragen.

Ich möchte zu diesen Überlegungen, die österreichische Literatur betreffend, durch einen Blick auf die Décadence (oder Dekadenz) und Hermann Bahrs frühen Roman *Die gute Schule* (1890) beitragen und den

---

<sup>1</sup> Vgl. Theodor Fontanes Verse: «Gaben, wer hätte sie nicht? / Talente – Spielzeug für Kinder. / Erst der Ernst macht den Mann, / Erst der Fleiß das Genie». Ähnlich der Erfinder Thomas A. Edison: «Genius is one per cent inspiration and ninety-nine per cent perspiration».

<sup>2</sup> Zitiert nach Max Nordau, *Entartung*, 2 Bände, (Berlin: Carl Duncker, 1892/3), Bd. 1, S. 43.

strengsten Kritiker der modernen Kunst, Max Nordau, vergleichend als Kunstrichter bemühen. Im Endeffekt erscheinen mir beide, Bahr wie Nordau, nicht unproblematisch. – Das Wort Dekadenz, Verfall, ist kein schönes Denkbild. Es bezeichnet etwas Negatives, Untergang und Zerstörung, und wurde ursprünglich auf die spätrömische Antike angewandt. Wie kommt es, dass es am Ende des 19. Jahrhunderts, im *Fin de siècle* zu einem Modewort von schillerndem Glanz avancierte, das für viele zum Stichwort eines neuen Kunst- und Schönheitsstrebens taugte? Man hatte genug von der Welt des Gewöhnlichen, Gesunden oder Trivialen, wie es Realismus und Naturalismus feilboten. Von dem Erhabenen und Moralischen, wie es der Klassizismus seit Generationen aufbereitete. Man suchte nach dem Reiz des Ausgefallenen, Heimlichen, Verbotenen, um die Tiefe des menschlichen Bewusstseins und Unterbewusstseins auszuloten. – Im deutschen Sprachraum wurde der Begriff durch Nietzsches Wagner-Kritik populär, doch in Frankreich hat er eine lange Tradition, aus der er auch ohne Nietzsches Vermittlung in den mitteleuropäischen Bereich überströmte. In den neunziger Jahren wird das Wort Dekadenz in Deutschland und Österreich zum Zündwort, zum Streitbegriff der verschiedenen Parteien; die einen huldigen ihm mit uneingeschränkter Hochschätzung, die anderen reagieren mit ärgerlicher Ablehnung.

Hermann Bahr darf als oberster Apostel der Dekadenz gelten und als ihr berufenster „Prophet“, der, wie er uns selbst informiert, Norden und Süden, Berge und Meer, Wüste und Eis durchwandert hat, um zu erfahren, dass der «Schmerz» der Zeit «unerträglich» ist und der «Schrei nach dem Heiland» allgemein<sup>3</sup>. Er hat zwei Essays über die *Décadence* geschrieben, in den Jahren 1891 und 1894<sup>4</sup>. Darin erklärt er die *Décadence* als moderne Romantik, eine «nervöse» Romantik, die es nicht mit Gefühlen, sondern mit Stimmungen, «feinfühligem» Nerven-Stimmungen, zu tun hat. Darüber hinaus findet er den «Hang nach dem Künstlichen» zentral; denn die «ekelhafte Einförmigkeit» der Natur beeinträchtigt die «Würde des Menschen». «Die Zeit der Natur ist vorbei», zitiert er zustimmend des Esseintes, den Helden von Huysmans' *À rebours*, der sich in dem Roman freilich mit seiner Künstlichkeit physisch und psychisch zugrunde richtet –

<sup>3</sup> Hermann Bahr, «Die Moderne», in *Moderne Dichtung*, Band 1, Heft 1, Nr. 1, 1. Januar 1890. Zitiert nach Gotthart Wunberg (Hg.), *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, Bd. 1 (Tübingen: Max Niemeyer, 1976), S. 30.

<sup>4</sup> Hermann Bahr «Die *Décadence*», in *Die Nation*, Jg. 8, Nr. 40, 4. Januar 1891, leicht überarbeitet in *Studien zur Kritik der Moderne* (Frankfurt, 1894) sowie «*Décadence*», in *Die Zeit*, Bd. 1, Nr. 6, 10. November 1894.

das Muster einer leibhaften oder «leibhaftigen Dekadenz»<sup>5</sup>. Schließlich gehört zur *Décadence* «die fieberische Sucht nach dem Mystischen», «Okkultistischen», den Rätseln der Halluzination<sup>6</sup>.

Der Literat Hermann Bahr hat seine Laufbahn als Naturalist begonnen; er ging zunächst nach Berlin, dann 1889/90 nach Paris; dort lernte er die französische Dekadenz kennen und geriet, als er nach Berlin an die naturalistische *Freie deutsche Bühne* zurückkehrte, mit dem Leiter dieses Unternehmens Otto Brahm in Konflikt. Nun beschwert er sich darüber, dass man ihn immer noch als Naturalisten betrachte. «Warum heißen sie mich nicht lieber “*Décadent*”», klagt er, «warum stecken sie mich nicht lieber mit Huysmans und Maurice Barrès zusammen?»<sup>7</sup>. Als er wenig später nach Wien geht, um “seinen eigenen Laden aufzumachen”, d.h. um die österreichische Literatur zu organisieren, identifiziert er sich mit der *Décadence*. Dass Dekadenz und Moderne, die er gemeinsam propagiert, begrifflich Gegensätze sind, kommt ihm nie zu Bewusstsein. Dekadenz gilt eben als die “wahre” Moderne.

Und die dekadente Moderne will er nun im «Jungen Österreich» teils aufspüren, teils befördern. Zwar lassen sich die jungen Autoren, wie er österreichisch selbstbewusst feststellt, weder von dem «Berliner Muster» noch von der «Pariser Schablone» vereinnahmen, weil sie eben österreichisch sind, «österreichisch von 1890»<sup>8</sup>, d.h. traditionsbewusst und modern zugleich; doch die Verbindung mit der Tradition ist ihm vorerst offensichtlich weniger wichtig als das “Zeitgemäße”. Er zitiert in seinem Porträt der repräsentativen Autoren Österreichs aus Felix Dörmanns berühmter Gedichtsammlung *Neurotica* nur die frivolsten und fiebrigsten Verse, die «Narcissen mit blutrothem Mund», die «Tuberosen ... süßduftig wie die Haarfluth einer Leiche» und die Liebe zu «allem, was seltsam und krank» (372-373). Mit Schnitzler kann er in seinem Kontext nicht viel anfangen, aber in den «reinlichen» Werken des jungen Hofmannsthal entdeckt er «vielleicht die perverseste Natur». Angeblich hätten sich abgebrühte Hofräte beim Vorlesen von Loris’ Gedichten «schamhaft entrü-

<sup>5</sup> Vgl. Wanda G. Klee, *Leibhaftige Dekadenz; Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde* (Heidelberg: Winter, 2001).

<sup>6</sup> Alle Bahr-Zitate in diesem Abschnitt entstammen dem ersten Aufsatz «Die *Décadence*», zitiert nach Wunberg, *Das junge Wien I* (vgl. Anm. 3), S. 422-427.

<sup>7</sup> Peter Sprengel und Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, (Wien: Böhlau, 1998), S. 62.

<sup>8</sup> Hermann Bahr, «Das junge Österreich», in *Deutsche Zeitung*, Wien 1893, Nr. 7806, 7813, 7823, 20. September, 27. September, 7. Oktober 1893. Zitiert nach Wunberg, *Das junge Wien I* (Anm. 3), S. 366.

stet); und aus seinen Sätzen komme es manchmal «wie der kranke Hauch aus den fieberschwülen Kissen einer schmerzlichen und blassen Frau» (371). Sich selbst vergleicht er mit Don Juan, der auf keine Frau, das heißt auf keine künstlerische Form, verzichten könne.

Obwohl Bahrs Auffassung der Dekadenz von den Franzosen herkommt und sich, besonders in dem frühen *Décadence*-Aufsatz vornehmlich an Huysmans' *À rebours* orientiert, redet er nie von dem Reiz des Unmoralischen und Bösen oder von den Neigungen zum Sadismus und Masochismus, die viele der französischen Werke und auch Huysmans' Roman durchziehen. Glaubt er, dass diese Seite der *Décadence* für ein österreichisches und deutsches Publikum unzumutbar sei, dass sich vielmehr eine gewisse Sentimentalisierung empfehle. Oder fühlt er sich selbst nicht wohl dabei? Wir werden gleich an seiner *Guten Schule* sehen, dass er für sich selbst nicht zimperlich ist.

Jedenfalls hat er auch die extremste Form der Dekadenz, den «Satanismus» oder Teufelskult nicht verachtet. In seinem Essay zu diesem Thema (1892) zeigt er sich enttäuscht darüber, dass Huysmans' neuester Roman *La bas* nicht einlöst, was er, Bahr, erwartete: Darstellung des Verlangens, entkräftete Nerven aufzupeitschen durch «künstlichen Glauben», «künstliche Sünde», «künstliche Reue» und «künstliche Höllenangst»<sup>9</sup>. Huysmans schien ihm eigentlich berufen, den Roman des Satanismus zu schreiben, da er sich wie kein anderer auf Typen verstehe, «die aus vielen Widersprüchen verwickelt und ins Absonderliche entartet sind» und da er in seinem des *Essintes* «das deutlichste und reichste Beispiel der *Décadence*» hervorgebracht habe. Aber leider habe er diesmal versagt und nicht mehr als eine historische Dokumentation satanischer Praktiken geliefert.

«Ins Absonderliche entartet» – beiläufig spielt Hermann Bahr hier dem rigorosesten Kritiker der Dekadenz Max Nordau in die Hände. Nur dass dieser das Wort «Entartung», Titel seines berühmtesten Buches (1892/3), strenger medizinisch fasst. Bahr und Nordau, der «Dekadente» und der «Gesunde» von 1890, kompensieren einander als Sprecher der Zeit. Max Nordau, ursprünglich Max Südfeld, ist Arzt und Kulturkritiker aus Budapest, Mitstreiter Theodor Herzls, und lebt seit 1880 überwiegend in Paris. Er widmet sein Buch dem Turiner «Professor der Irrenheilkunde und gerichtlichen Medizin» Cesare Lombroso<sup>10</sup>, der das Wort Entartung oder Degeneration für Mediziner und Juristen fruchtbar gemacht habe. Nordau

<sup>9</sup> Herrmann Bahr, «Satanismus», in *Freie Bühne*, Jg. 3, Nr. 4, April 1892. Zitiert nach Wunberg *Das junge Wien I* (Anm. 3), S. 310-315.

<sup>10</sup> Nordau I (Anm. 2), [S. III].

führt den Begriff nun in die Kulturkritik ein zur Beurteilung von Schriftstellern und bildenden Künstlern. Wagner und Nietzsche, Baudelaire und Zola, Ibsen und Tolstoi sowie deren Schüler und Anhänger – ungezählte große und kleine Geister werden mit dem Stigma der Entartung oder der Hysterie, kurz, der Geisteskrankheit belastet. Der Verfasser erkennt in den ästhetischen Moden der Zeit die «geistige Zersetzung» und ist bereit für dieses Verdikt zum Märtyrer zu werden – ähnlich übrigens wie Bahr für seine Entdeckungen und Proklamationen.

Was heißt aber Entartung? Eine schlüssige Antwort bleibt uns Nordau schuldig. Oft gleicht sein Buch mehr einer Denunziation als einer Analyse. Er beruft sich auf den Franzosen Auguste Morel, den Vorläufer Lombrosos, der Entartung formalistisch als eine «krankhafte Abweichung von einem ursprünglichen Typus» definiert (Nordau I, 32), wobei nicht nur offen bleibt, was ein «ursprünglicher Typus» ist, sondern ganz besonders, wann eine Abweichung als krankhaft zu bezeichnen ist. Liegt hier nicht das Musterbeispiel eines *circulus vitiosus* vor? Die Argumentation läuft darauf hinaus, dass eine krankhafte Abweichung eine Krankheit ist. Viel hilft es da auch nicht, wenn näher ausgeführt wird, die Krankheit mache eine Person unfähig, ihre «Aufgabe in der Menschheit zu erfüllen». Damit wird das Unvermögen zu bestimmten, physischen, psychologischen und sozialen Funktionen als Kriterium von Gesundheit und Krankheit, von Normalität und Entartung gedacht – und das ist sicher nicht abwegig. Aber wer setzt die Normen? Wer bestimmt den Erwartungshorizont, der hier zugrunde liegt? Wir sind wieder bei dem Anfangs-Dilemma unserer Überlegungen.

Doch für Nordau stellen sich die Dinge einfach dar: der Autor ist ein Positivist und Moralist, der weiß, was normal und richtig ist, der die körperliche und geistige Gesundheit ohne überflüssige Reflexion zur Grundlage einer funktionierenden Gesellschaft erklären kann und die Menschheit vor der «Völkerdämmerung», dem verzweifelten Selbstverlust, der «Schopenhauerei» retten möchte. Sprachmächtig – in seiner Rhetorik und Metaphorik viel präziser als Hermann Bahr – entlarvt er die «klägliche Greisenhaftigkeit» und die sich spreizende Selbstgefälligkeit der «ohnmächtigen Siechlinge» (Nordau I, 6) zieht er für Sittlichkeit und Recht gegen die «entfesselte Bestie» ins Feld.

Die französische *décadence*, die Nordau genauer kennt als der Paris-Besucher Hermann Bahr, hat es ihm besonders angetan. Von Gautier über Baudelaire, Bourget bis hin zu Huysmans und Barrès bescheinigt er den «Parnassiern und Diabolikern» (Nordau II, 47), der ganzen literarischen Generation einen krankhaften Egoismus, ja die schamlose Verherr-

lichung der Selbstsucht. Unfähig zu wollen und zu handeln, zieht man sich in die Einsamkeit der Kunst zurück. Doch hinter ästhetischen Prinzipien lauert die irre Anbetung von Teufel und Wollust. Mit einer gewissen Genugtuung stellt Nordau fest, dass Baudelaire, E. A. Poe und Bourget wirklich an ihren Lastern und Schwächen zugrunde gegangen sind. – Da das Buch kurz vor dem Hervortreten der Jung-Wiener Dichter geschrieben wurde, erfahren wir über Hofmannsthal, Schnitzler und Beer-Hofmann nichts Nachteiliges. Der einzige Autor der Jung-Wiener Gruppe, der in die Abhandlung Einlass gefunden hat, ist Hermann Bahr mit seinem Roman *Die gute Schule* von 1890.

*Die gute Schule* heißt im Untertitel nicht “Roman”, sondern «Seelenstände», das bedeutet Seelen-Zustände, im Anschluss an das von dem Dichter Amiel geprägte *état d'âme*; auf eine romanhafte Handlung verzichtet das Buch. Es stellt einen Maler vor, der verzweifelt nach der neuen Kunst strebt und ein Bild schaffen möchte, das ihn zum Erlöser, zum «Heiland» der modernen Kunst erhebt, wie er von der Welt ja nach Meinung Hermann Bahrs dringend ersehnt wird. Als er mit diesem “bescheidenen” Projekt nicht zu Rande kommt, fällt ihm ein, dass er eine Mätresse braucht, dass eine Liebesbeziehung seine Kunst beflügeln könnte. Nach einigen Schwierigkeiten gelingt es dem nicht besonders ansehnlichen jungen Mann, Fifi, eine Art “süßes Mädel”, zur Geliebten zu gewinnen, und nun sucht er, mehr als nach der neuen Kunst, nach der neuen Liebe, der «Fin de siècle-Liebe». Außer sadistischen Misshandlungen fällt ihm jedoch nicht viel dazu ein. Nach kurzer Zeit merkt er natürlich, dass seine Kunst keine Fortschritte macht und dass er der Geliebten überdrüssig wird. Sobald er die ihm unbegreiflicher Weise immer noch Verbundene durch sein gemeines Benehmen vertrieben hat, entschließt er sich zur braven handwerklichen Kunst wie alle anderen und zu einem guten bürgerlichen Leben. Die Liebe war seine gute Schule zur künstlerischen Vernunft.

Bahr widmet das Buch einer Frau oder genauer ihrem Leib: *À ta chair qui me l'a donné je rends ce livre de souffrance*<sup>11</sup>. Es scheint, dass das Buch eine autobiographische Basis hat und der Autor sich weitgehend mit seinem Helden identifiziert. Zwar stammt dieser nicht aus Linz, der Heimat Bahrs, sondern aus Niederösterreich, aber die räumliche und geistige Nähe sind unübersehbar. Da er dem Helden keinen Namen gibt, soll er hier B. heißen, damit wir nicht so oft das Wort “der Held” wiederholen müssen.

---

<sup>11</sup> Alle Zitate aus dem Roman nach Hermann Bahr, *Die gute Schule*, Berlin: S. Fischer, 1890.

Hermann Bahr hat sich in seinem Essay «Die neue Psychologie» gegen den Ich-Roman ausgesprochen<sup>12</sup>, weil seine Prinzipien einer modernen Psychologie nicht genügten. Es komme nicht mehr darauf an, die «Resultate der Gefühle» darzustellen, sondern das Entstehen von Gefühlen auf den Nerven. «Selbstbekenntnis» und «Beichte» seien ungeeignete Mittel, die unfertigen «Erscheinungen auf den Nerven und Sinnen» aufzuspüren. Zwar hätten Autoren wie Baudelaire und Bourget es vermocht, durch eine «Zerspaltung des Ichs in ein handelndes und ein beobachtendes» sich der innersten Regungen, der unbewussten und vorbewussten Ereignisse zu versichern, aber normalerweise sei Ich-Erzählern dieser Weg verschlossen. Wie weit die «neue Psychologie» wirklich von der Erzählform abhängt, bleibe dahin gestellt. Bahr selbst wählt überwiegend die erlebte Rede für seine Darstellung, so dass die Grenze zwischen subjektiver Empfindung und Objektivität, zwischen Augenblickswahrnehmungen und Betrachtung durchlässig bleibt.

Bevor wir uns auf den Gehalt des Buches einlassen, soll noch eine Kuriosität angemerkt werden. Hubert Ohl hat in jüngerer Zeit Bahrs *Die gute Schule* wieder ins Gespräch gebracht, indem er dem Roman eine immense Bedeutung für das gesamte Werk Thomas Manns zuschreibt<sup>13</sup>. Thomas Mann habe Bahr früh kennengelernt und sei ihm eifrig nachgefolgt. Nicht nur sein Frühwerk sei von den Thesen und Gedanken dieses Lehrmeisters inspiriert, sondern das ganze «Modell seiner dichterischen Weltauslegung» (Ohl, 25). Das zentrale Thema Thomas Manns, der Gegensatz von bürgerlicher und künstlerischer Existenz, oder mit Ohl: die «Disproportionalität des Talentes gegenüber dem Leben» (21) sei in der *Guten Schule* vorgebildet, und Thomas Mann habe diese Motive von Bahr übernommen. Wenn Mann sein Modell später aus der eigenen Biographie oder aus Schopenhauer und Nietzsche erkläre, so sieht Ohl darin die Verschleierung seiner konkreten Quellen.

Aber wie konkret sind Ohls Belege? Biographisch liegt außer vereinzelten flüchtigen Bemerkungen Thomas Manns zu Hermann Bahr offenbar nicht viel Substantielles vor. Der Verfasser verlässt sich vielmehr auf Spekulationen. «Es darf als sicher gelten», heißt es, dass Thomas Mann Bahrs Essay über Loris kannte (14), oder: «Die Kenntnis von Bahrs er-

---

<sup>12</sup> Hermann Bahr, «Die neue Psychologie», in *Moderne Dichtung*, Bd. 2, Heft 2, Nr. 8 und 9, 1. August und 1. September 1890. Zitiert nach Wunberg, *Das junge Wien* I, S. 92-101.

<sup>13</sup> Hubert Ohl, *Ethos und Spiel. Thomas Mann und die Wiener Moderne. Eine Revision*, (Freiburg: Rombach, 1995). Darin besonders das Kapitel «Hermann Bahr und die Folgen».

stem Roman [*Die gute Schule*] kann schon deshalb vorausgesetzt werden, weil er nur ein halbes Jahr vor dem Volontariat des Bruders Heinrich bei S. Fischer erschienen war» (18-19). So vage kommt die biographische Beweisführung daher. Noch schlimmer steht es aber, will mir scheinen, um die literarische Argumentation. Ohl hat sicher recht, dass die Beziehung von Thomas Mann zur Wiener Moderne und zu der von Bahr und Hofmannsthal reflektierten französischen Dekadenz eines Bourget und anderer mehr Beachtung verdient, als sie in der Thomas-Mann-Forschung gefunden hat. Aber ihm fehlt durchaus der Blick für die Schwächen von Bahrs Roman, der das weltliterarische Werk Thomas Manns geprägt haben soll. Natürlich ist nicht auszuschließen, dass ein schwaches Buch bedeutendere Werke beeinflusst. Doch Ohls Beschreibung des Gehalts der *Guten Schule* entspricht wenig dem Lektüreerlebnis eines unvoreingenommenen Lesers. Ja, man hat das Gefühl, dass der Verfasser Bahrs Helden mit den Begriffen Thomas Manns interpretiert und bewertet, um die Abhängigkeit des letzteren erweisen zu können. Die enge Verwandtschaft von Kunst und Intellekt bei Thomas Mann wird in Bahrs Werk mehr hineingelesen als daraus entwickelt. Es ist immerhin merkwürdig, dass von Hermann Bahr und seinem wenig geglückten Buch noch immer eine solche Ausstrahlung ausgehen kann – wenn nicht auf einen der größten Autoren, so zumindest auf einen bedeutenden Germanisten. – Max Nordau, der Zeitgenosse Bahrs, hat sehr viel nüchterner über *Die gute Schule* geurteilt. Für ihn ist Bahr eine «ausgesprochen krankhafte Erscheinung», ein «hochgradiger Hysteriker», ein talentloser «Nachäffer» der verschiedensten Vorbilder (Nordau II, 485-486), die der Kritiker bis ins Detail nachzuweisen sich bemüht.

Schauen wir selbst: Hermann Bahr hat in seinen Essays mehrfach über die bildende Kunst gehandelt, und Malerei bedeutet für ihn in erster Linie Farbe. So auch hier. B. möchte die «ganze Kunst» erlösen durch Farbe und Wahrheit. Vor allem will er die «Größe und Gewalt» der Farbe Rot demonstrieren, den «Lyrismus» des Roten, seine «Psychologie», kurz das «hohe Lied des Rothen» (9-10). Aber während er sich diesem Ziel ganz nahe glaubt, trifft ihn in einem Pariser Restaurant der Fluch in Form einer «grünen Kräutersauce», die so schön ist, dass sie unbedingt «auf sein Bild» muss. Sie treibt ihn zum Wahnsinn, atemlos röchelnd erreicht er seine Wohnung, aber als er die Farbe wider Erwarten glücklich angebracht hat, packt ihn die Angst, sein Grün könne Einbildung sein, und er rennt wieder durch die Straßen, um sich der Wahrheit, der Wirklichkeit seiner Kunst zu versichern. Viel mehr als dieser banale Teufelskreis einschließt, ist über B.s Kunst nicht zu erfahren. Höchste Ansprüche, Anmaßung bis

zum Größenwahn und darüber hinaus, Verachtung aller anderen Künstler und Nicht-Künstler, verworrenes Pathos von abgebrochenen Gedanken und Sätzen, eine Sprache, die den Mangel an Gehalt und Klarheit durch Intensität und Rausch zu ersetzen sucht, wechseln mit Kleinmut, Gereiztheit, Empfindlichkeit, die B. als einen bedauernswerten Zu-kurz-Gekommenen ausweisen. Nur bemerkt er das selbst nicht, weil er sich in allen schwachen Momenten schnell wieder zum Genie hochstilisiert, – und ich bin mir nicht sicher, wie weit sein Dichter das erkennt, dessen Sprache B. redet und der seinen Helden uneingeschränkt ernst nimmt.

Woran scheitert B? Hermann Bahr hat in seinem zweiten *Décadence*-Essay von 1894, als sein Enthusiasmus schon etwas abgekühlt war, zwischen *Décadence* und Dilettantismus unterschieden<sup>14</sup>. Er bringt den Begriff des Lebens als «Sinn der Kunst» ins Spiel und bemüht sich, «Laune, Wahn und Traum» der *Décadence* (462) zu rechtfertigen; die wahren *décadents* Künstler wollen zwar über die Natur hinaus, aber sie wissen, dass «ohne Natur ... keine Kunst ist» (464). Dichter wie der Graf von Montesquiou oder ein Oscar Wilde heißen dagegen Ästhetiker und Dilettanten, da sie zwar «ein rechtes Gefühl der Kunst» haben, ihnen aber die «schöpferische Kraft der Künstler» abgehe (464). – Könnte es sein, dass der Autor schon 1890 einen solchen Dilettanten darstellen wollte? Was er wollte, bleibt uns verborgen. Was er dargestellt *hat*, steht außer Frage! B. erscheint weniger als Künstler denn als Großsprecher oder Großdenker, dessen Einbildungen sein Künstlertum bei weitem übertreffen. Sein erfahrener Freund Marius versteht die pathetischen Aufschwünge und kläglichen Enttäuschungen des Jüngeren als Stationen des Reifens, die keinem Künstler erspart bleiben und der schließlichen Beruhigung notwendig vorausgehen.

Die Liebe ist für B. kein spontanes Verlangen, sondern Mittel, seinen unfruchtbaren Künstlerqualen zu entkommen und seine Kreativität zu beleben. Er geht auf Frauenfang aus, mehr oder weniger wie zum Viehkauf, aber «nicht für das eigene Gelüst, sondern im Dienste der Kunst» (22). Die Person oder der Typ der Geliebten scheinen egal, «irgend ein beliebiges Weib» ist ihm recht, nur muss sie den besonderen Bedürfnissen seiner Eitelkeit entgegenkommen – seiner Person und seinem Künstlertum huldigen. Denn im Grunde ist B. ein Frauenverächter, von der «Gemeinheit» des Weibes überzeugt – wie wohl auch sein Autor, der, von Huysmans redend, aber sich ins Allgemeine steigernd, die «Gemeinheit der Liebe» beklagt

---

<sup>14</sup> Hermann Bahr, «*Décadence*» (Anm. 4). Zitiert nach Wunberg, *Das junge Wien I* (Anm. 3), S. 459-464.

und den «ohnmächtigen Hass des reinen Mannes gegen den verlockenden Betrug der Frau»<sup>15</sup>. B. belehrt die widerspenstige Fifi seitenlang über «Geilheit und Habsucht», «Unzucht», «Betrug» und «Tücke», die in jeder «Frau gefunden» werden (166-172). Er missbraucht ihre Anhänglichkeit dazu, sie zu erniedrigen und seine eigene berechnende Kälte zu rechtfertigen oder zu kaschieren.

Da B. sich für ein unabhängiges Genie hält, für einen «Extramenschen höherer Ordnung» (51), merkt er nicht, wie modellhaft typisch der Verlauf seines Liebesverhältnisses ist. Es beginnt als Spiel und Zeitvertreib zum Zweck der künstlerischen Entspannung. Weil aber Fifi ebenfalls spielt und sich mehrere Wochen seinen sexuellen Avancen entzieht, fühlt er sich in seiner Männlichkeit verletzt, und seine spielerische Laune schlägt um – einerseits in Ärger, andererseits in heftiges Begehren. Als sie schließlich bei ihm erscheint, fällt er heulend über sie her «wie ein hungriges Raubtier», «wälzt sich mit ihr ... verwundet sie mit bissigen Küssen am ganzen Leibe, als wollte er sie zerfleischen» (66-67) Hier ist Hermann Bahr in seinem Element. Er kann sich nicht genug tun, von geschlürftem Blut, bebendem «Rosenfleisch», «zernagten Lippen, Brüsten, Lenden» zu reden. Nur macht er sich lächerlich und zerstört die eigene Fiktion, wenn er uns wissen lässt, dass das Mädchen nicht einmal Hut oder Kleid abgelegt hat.

Hektische Sinnlichkeit, ungezähmte Leidenschaft wechseln mit klicheehaften Vorstellungen von Keuschheit und anbetender Verehrung, aber da beide nicht weiterführen – weder zur Malerei noch zum Glück, beschließt B, dass er mehr erreichen müsse, dass er nicht nur zum «Stifter ... der neuen Kunst», sondern zugleich der «neuen Liebe» berufen sei, zum «Heiland aller Begierden» (134). «Die neue Liebe musste ungeheuer sein, gewaltsam, roh, jäh furchtbar, maßlos» oder «wie eine schnaubende und tosende Maschine» (134-135). Und dieser Entschluss bedeutet den Übergang zum Sodomasochismus. Bald massakriert er den Körper der Geliebten mit der Hundepeitsche: «Nur Blut, Blut. Da wurde ihm erst gut, als es herunter striemte» (152) – anschließend «züchtigt» er «die Blutende mit Küssen». Die beiden finden Befriedigung nur noch «im Zeichen der Peitsche» – «mit Blut zusammengeleimt» (153). Beide? Es scheint so, denn als er sie eine Zeitlang nicht prügelt, vermisst sie «etwas auf den Sinnen» und träumt von einer Vergewaltigung mit Züchtigung, Geißel und Marter (186). – Wer hier wirklich träumt, ist natürlich der chauvinistische Hermann Bahr, dessen Zuhälterphantasie sich auslebt.

<sup>15</sup> Hermann Bahr, «Satanismus», *Das junge Wien I*, S. 315.

Als weder die neue Kunst noch die neue Liebe funktionieren, kein bedeutendes Bild entsteht und keine anhaltende Befriedigung, bleibt dem Helden nichts übrig, als sich von der Geliebten zu befreien und abermals neue Wege einzuschlagen, was ihm so gut gelingt, dass er sich dabei noch als Opfer ihrer Gemeinheit fühlen kann. Die Zeit der «Leiden» ist vorbei, er ist die «Schlampe» los, und die Verstoßene sorgt weiterhin für sein Wohlergehen, indem sie ihren neuen reichen Liebhaber überredet, seine trivialen Bilder fürstlich zu bezahlen.

Der «krankhafte Egoismus», wie Nordau sagt, wird hier belohnt. Warum? Weil der Autor es so will. Er folgt den Spuren seines Vorbildes Huysmans, der seinen dekadenten Helden, hinter dem er mit seiner Kunst steht, in die Gemeinschaft der gewöhnlichen Menschen zurückschickt, um ihn am Leben zu halten. Bahr geht noch einen Schritt weiter. B. wird in die Welt der «natürlichen Menschen dieser Zeit» entlassen, gewinnt eine «vornehme und zufriedene Weltanschauung» und blickt mit Zutrauen in die Zukunft. Gestaltet ist dieses Ende nicht, wie schon Otto Brahm in seiner Besprechung in der *Freien Bühne* angemerkt hat<sup>16</sup>. Wenn diese Lösung nicht ironisch gemeint ist, erscheint B. wie eine Art grüner Heinrich – nur ganz ohne Einsicht und Reue.

Aber warum nennt Bahr sein Produkt ein *livre de souffrance*, ein Buch des Leidens? Vielleicht in Anschluss an Bourget? Wer leidet hier? Zweifellos denkt der Verfasser nicht an die zerschlagene Fifi. Ist B. ein glaubwürdiger Leidender? Oder der Autor selbst? Hofmannsthal hat in zwei frühen Essays über Bourget und Amiel das dekadente Leiden am eigenen Ich, das Leiden an dem Widerspruch der «Hamletseele» und der «Tierseele» analysiert<sup>17</sup>. Amiel heißt ihm mit Ibsens Wort «groß durch die „Gabe des Leidens“» (116). Verglichen mit den empfindlichen Bourget und Amiel erscheinen Bahr und sein Alter Ego B. wie gesunde Spießbürger, die eine Zeitlang über die Stränge schlagen. Die dauernden Selbstrechtfertigungen des Helden haben etwas Pedantisches. Selbstmitleid und Unvermögen, ein grotesk überhöhtes Ziel zu erreichen, machen noch kein überzeugendes Leiden aus. Es gibt genug Krankhaftes, Gestörtes und Verstörendes in dem Buch: Selbstvergottung, Selbstverachtung, Grausamkeit, Perversion, Kleinmut – die Unfähigkeit, Realität zu erkennen oder eine eigene zu

---

<sup>16</sup> *Freie Bühne für modernes Leben* (später = *Die neue Rundschau*) 1890, S. 615-617.

<sup>17</sup> Hugo von Hofmannsthal, «Zur Physiologie der modernen Liebe» (Bourget), in HvH, *Gesammelte Werke*, hg. von Bernd Schoeller, *Reden und Aufsätze I* (Frankfurt: Fischer-Taschenbuchverlag, 1979), S. 93-98. «das Tagebuch eines Willenskranken» (Amiel), S. 106-117.

schaffen. Aber Bahrs Dekadenz erscheint künstlich, gewollt, ein Experiment im Stil der Zeit, ein Ausflug in eine modische Literaturlandschaft. Deswegen die überzogene Sprache, die durch Intensität und Pathos ersetzt, was ihr an Differenziertheit fehlt, die unkonsequente Psychologie – die Widersprüche Seite für Seite. Ich glaube, Bahr ist viel zu gesund, um eine überzeugende *Décadence* produzieren zu können.

Der Verfasser wollte vielleicht ein Buch des Leidens schreiben. Aber seine Natur wehrt sich dagegen. Deswegen verfällt er unversehens in Gewaltsamkeiten, Krassheit, Widersprüchlichkeit. – Oder ist das Ganze sogar Absicht? In seiner Selbstdarstellung im Essay über «Das junge Österreich»<sup>18</sup> erklärt er mit unverhohlenem Stolz, die vielen Formeln, die man ausprobiert habe, um sein Wesen zu definieren, träfen alle nicht zu. «Man sieht das Wesentliche nicht. Man wird durch die Posen betrogen, welche ich liebe, um die guten Leute zu verblüffen ... neugierig, wieviel sie sich denn eigentlich von einem Talente gefallen lassen» (377). Ganz so unerhört scheint dieses Geständnis auch wieder nicht; denn Karl Kraus, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal haben – teils polemisch, teils achselzuckend – ähnlich über ihn gedacht und geurteilt.

---

<sup>18</sup> In *Das junge Wien I*, S. 363-378. Die Selbstdarstellung besonders S. 375 ff.

Maurizio Pirro  
(Bari)

*Struttura e significato nella «Sammlung 1909» di Georg Trakl*

Attesa la perdita dei due atti unici – *Totentag* e *Fata morgana* – rappresentati a Salisburgo nel marzo e nel settembre 1906, nonché dei primissimi versi (prove epigonali di gusto impressionistico, stando alla testimonianza di Adolf Schmidt)<sup>1</sup> e di alcune prose di cui si ha notizia grazie a un appunto di Franz Bruckbauer<sup>2</sup>, la carriera letteraria di Georg Trakl – di un «Trakl avant Trakl», come è stato acutamente definito<sup>3</sup> – ha inizio con due prose fortemente stilizzate intitolate *Traumland. Eine Episode* e *Verlassenheit*. La prima è una variazione sul motivo del tempo, il cui flusso viene percepito come incomprensibile incidente e saggiato lungo la linea che conduce dal presente al passato. Il recupero memoriale ha luogo in forza di un gesto retrospettivo al quale il soggetto si induce in modo consapevole («Manchmal muß ich wieder jener stillen Tage gedenken»)<sup>4</sup>, vincendo la refrattarietà del passato a dischiudersi spontaneamente. Per rivedersi nel tempo trascorso, egli ha bisogno di rinominarsi, di dire esplicitamente se stesso al passato e di rinforzare la pallida impressione che ne ricava con un'aggiunzione di particolari di ingenuo sapore didascalico:

Ich sehe mich wieder als Schulbube in dem kleinen Haus mit einem kleinen Garten davor, das, etwas abgelegen von der Stadt, von Bäumen und Gesträuch beinahe ganz versteckt liegt.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> In Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklener, Salzburg 1969, vol. II, pp. 518-519. Di seguito ci riferiamo a questa edizione con la sigla HKA, seguita dall'indicazione del volume in numeri romani e dall'indicazione della pagina in numeri arabi.

<sup>2</sup> HKA II, 518.

<sup>3</sup> Da René Gérard, *Traumland ou Trakl avant Trakl*, in «Cahiers d'études germaniques» (Aix-en-Provence), 4 (1980), pp. 99-112.

<sup>4</sup> HKA I, 189.

<sup>5</sup> *Ivi*.

Lo smarrimento non è provocato dal contenuto dei ricordi, l'estate vissuta anni prima in un piccolo, incantato villaggio fra i turbamenti della vita nel brulicame della campagna e quelli della morte sul volto della cugina malata – turbamenti peraltro banali e di scarsissima incidenza narrativa. Ciò che più profondamente sconcerta il narratore è in realtà la possibilità stessa del ricordo, la consistenza angosciata del passato, sorprendente e perturbante perché interrompe il circuito di una indisturbata persuasione preesistenziale<sup>6</sup>. La fissità abissale del presente è rotta dall'attivazione della memoria, e può oramai essere rievocata solo tramite l'insistita ripresa del motivo del sogno, qui evidentemente declinato con l'aiuto delle prime letture maeterlinckiane. «Ich sehe mich wieder»: è questo lo spazio e insieme il vero oggetto di *Traumland* – la creazione della memoria come forma della rappresentazione letteraria.

*Verlassenheit* procede lungo la linea di questa claustrofobica autoreferenzialità neutralizzando esplicitamente tutto quanto è collocato al di fuori dello stretto giro dell'Io su se stesso e avviando il soggetto a una trasognata rammemorazione di un passato vago e impalpabile. La scena è ora la solitudine di un parco cinto di faggi e abeti, punteggiato di stagni mormoranti percorsi da cigni maestosi. Su tutto ombre e silenzio. Il corso del tempo sembra turbare ancora più incisivamente che in *Traumland*, in cui il narratore si cimentava comunque nel ricordo di un passato effettivamente vissuto, benché poi proprio il sovrabbondare di particolari realistici finisse per rivelare l'esilità scenica e fittizia di quel recupero memoriale. In *Verlassenheit* il tempo è sperimentabile solo in forme deludenti o, ancora una volta, soffocanti; il passato è una debolissima «melodia dell'anima» che il personaggio, un conte ritiratosi nel proprio castello, riode leggendo da «poderosi volumi ingialliti». Il presente è a sua volta puro trascinarsi delle cose, persistenza ininterrotta dei fenomeni, perturbanti non perché marci e putrefatti, ma per la loro ostinata e oramai fantasmatica presenza. Il parco, insomma, come microcosmo chiuso e ordinato, induce i fenomeni a rivelarsi, a manifestarsi nella loro lineare chiarezza, ma insieme ne mostra la stupefacente non-intenzionalità, la frustrante insensatezza:

Schwäne ziehen durch die glänzenden Fluten, langsam, unbeweglich, starr ihre schlanken Hälse emporrichtend. Sie ziehen dahin! Rund um das erstorbene Schloß! Tagein, tagaus! Bleiche Lilien stehn am

---

<sup>6</sup> Si veda l'ormai classico lavoro di Alfred Doppler, *Die Stufe der Präexistenz in den Dichtungen Georg Trakls*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 87 (1968), pp. 273-284.

Rande des Teiches mitten unter grellfarbigen Gräsern. [...] Und wenn die einen dahinsterben, kommen andere aus der Tiefe.<sup>7</sup>

Il tentativo di invertire il flusso spaventoso del presente e di convertire l'ombra da contrassegno di una duplicazione meccanica del fenomeno («Und ihre Schatten sind bleicher als sie selbst», come si dice dei gigli) a sigillo di un magnifico passato («Die Schatten der Vergangenheit») non può che rivelarsi fallimentare.

Sia *Traumland* che *Verlassenheit* attestano in definitiva lo sforzo del diciannovenne di organizzare lo spazio e il tempo in cui rappresentare se stesso, quegli *ich* e *mich* che esauriscono integralmente l'orizzonte poetico del primissimo Trakl. Dello spazio documentano il progressivo, allarmante restringersi verso quella lingua di terra in cui, del tutto vanamente, ha cercato rifugio il conte; del tempo l'assottigliarsi tra un passato non più vivibile e un presente irriducibile a ragione. Il soggetto si vede così drammaticamente esposto all'afasia, paralizzato dalle difficoltà di un'autorappresentazione che – nell'ansia di contenere tutto in se stessa e di restare inseparabilmente congiunta al proprio oggetto, l'Io – finisce per riparare nel silenzio, assunto peraltro, in *Verlassenheit*, a regola ritmica del trittico (ogni sezione si conclude con la formula «alles durchdringt das Schweigen der Verlassenheit»). Le due prose rappresentano per questo aspetto un chiaro momento di *impasse* e di crisi, *Verlassenheit* in particolare sembrerebbe configurare l'irreversibile ripiegamento dell'autore su uno sterile gioco di raffinati virtuosismi stilistici e di sfiniti, irrealizzabili tentativi di risalita a un luminoso passato preesistenziale. Quando peraltro, il 20 dicembre 1906, *Verlassenheit* appare sulla «Salzburger Zeitung», già da qualche mese altri due brevi lavori, pubblicati entrambi sul «Salzburger Volksblatt», hanno lasciato intuire una sensibile correzione di rotta.

*Barrabas. Eine Phantasie* e *Maria Magdalena. Ein Dialog* apportano innanzi tutto una significativa novità per quel che riguarda la scelta della materia. Trakl si affida adesso a un soggetto preesistente e può di conseguenza riversare le proprie energie sulla cura dell'equilibrio generale dell'intreccio più che sull'elaborazione dell'argomento. Le pagine in questione risultano in effetti più unitarie e distese delle precedenti; gli inserti ragionativi che per esempio ricorrono in *Maria Magdalena* si inseriscono con un grado di sufficiente compattezza nel racconto reso dal personaggio di Marcello. Rimane tuttavia incerta e labile la conduzione drammatica della materia; in *Maria Magdalena* non c'è quasi alcuna traccia del dialogo annunciato nel ti-

<sup>7</sup> HKA I, 200.

tolo, giacché Agatone si limita a porgere di volta in volta all'amico lo spunto necessario per riprendere a narrare o per sviluppare nuovi ragionamenti.

In *Barrabas* una folla ubriaca porta in trionfo «l'assassino Barabba» festeggiandone la liberazione e celebrandolo con i medesimi onori resi a Cristo appena pochi giorni prima. La scena centrale è ambientata nel palazzo di un giovane e dissoluto signore che fa di Barabba l'ospite d'onore di una festa animata dal «più ardente dei vini» e dalle «più pregiate essenze di nardo». Intanto Cristo è condotto sul Golgota e crocifisso. La contemporaneità dei due avvenimenti, richiamata circolarmente all'inizio e alla fine del testo («Es geschah aber zur selbigen Stunde»<sup>8</sup>; «Zur selbigen Stunde ward das Werk der Erlösung vollbracht!»<sup>9</sup>), non pare intesa tanto a intensificare la simmetria dello sviluppo diegetico, quanto a stigmatizzare con la massima evidenza la rozza sensualità che fa da sfondo ai divertimenti scatenatisi intorno a Barabba. La sensibilità religiosa di Trakl sembra a quest'altezza, in contrasto con molti dei successivi sviluppi, ancora sostenuta da una visione sostanzialmente confessionale e da un repertorio iconografico in linea con le dominanti tendenze figurative di ordine *Jugendstil*.

In *Maria Magdalena* – lavoro articolato in due sezioni nettamente distinte, incentrate rispettivamente sulla danza del personaggio eponimo e sul confronto tra la vitalistica inconsapevolezza di Agatone e la profonda perplessità di Marcello – inizia a delinarsi un passaggio cruciale nell'ambito della ricerca, tipica di tutta questa zona aurorale della scrittura trakliana, di una più ampia autonomia espressiva e di uno spazio poetico accessibile al soggetto, altrimenti isolato in un'autoriflessione introversa e narcisistica. Attraverso l'occasionale mediazione tematica della danza si annuncia il dialogo con il pensiero nietzscheano, destinato a caratterizzare in misura decisiva l'intero arco della prima produzione di Trakl almeno fino ai versi della *Sammlung 1909*. Dialogo difficile e accidentato (come prova, in *Barrabas*, la brusca ortodossia con cui Trakl risolve l'opposizione tra Cristo e Dioniso a esclusivo vantaggio del primo), ma fecondo e rinnovatore: al giovane autore si offre da un lato un sistema “forte” di assoluta fascinazione sulla base del quale abbozzare una nuova, provvisoria concezione dell'identità dell'artista e rispetto al quale misurare progressi e indietreggiamenti, scatti e chiusure; dall'altro un mondo poetico nuovo, di traboccante vigore immaginativo, cui affidarsi per interrompere il corto circuito della contemplazione narcisistica e per risanare uno spazio creativo sem-

<sup>8</sup> HKA I, 193.

<sup>9</sup> HKA I, 194.

pre più angusto. In *Maria Magdalena* le meditazioni dell'ombroso Marcello paiono scaltrite su una prima lettura del pensiero tragico nietzscheano:

Mich verwirren die Dinge und die Menschen. Gewiß! Die Dinge sind sehr schweigsam! Und die Menschenseele gibt ihre Rätsel nicht preis. Wenn man fragt, so schweigt sie. [...] Wir werden vieles nie wissen. Ja! Und deshalb wäre es wünschenswert, das zu vergessen, was wir wissen.<sup>10</sup>

Nietzsche è l'asse di riferimento fondamentale intorno a cui sono organizzate le prove raccolte nell'acerbo canzoniere della *Sammlung 1909*. L'accertamento e la definizione dei caratteri propri della presenza nietzscheana in questa raccolta, alla quale Trakl consegna il grumo palpitante di problemi identitari ancora largamente irrisolti, presuppongono l'esame di due questioni preliminari, relative l'una al rapporto creativo e formativo che l'autore intrattiene in generale con le proprie fonti letterarie, l'altra al profilo formale complessivo della *Sammlung*, al suo indice di tenuta finzionale<sup>11</sup>.

Sono noti il disordine e l'estemporaneità con le quali Trakl avvicina gli autori e le opere che ne orientano il gusto e la formazione culturale. Senza seguire alcun itinerario prestabilito, riapre il Goethe già letto a scuola e si immerge nel Simbolismo francese, affronta con empatia e trasporto Dostoevskij e trae immagini e suggestioni dalla Bibbia. Ricezione discontinua e frammentaria, condotta il più delle volte – e in particolare nel caso dei lirici – mediante singoli prelievi tematici o lessicali. Si intende allora come uno degli esercizi preferiti della critica trakliana sia stato segnalare il più alto numero possibile di *loci* che il poeta avrebbe in qualche modo utilizzato, il che ha portato non di rado all'assemblamento di repertori troppo vasti per essere integralmente credibili o comunque per configurare una soluzione organicamente culturale prima che meramente classificatoria del problema delle fonti, nonché – in alternativa – alla dimostrazione di riecheggiamenti puntiformi, bisognosi di tale ingrandimento da essere, quand'anche verificati, comodamente trascurabili. La situazione è peraltro ulteriormente complicata dall'assenza di informazioni precise circa la biblioteca trakliana. Se lo spoglio dei libri di proprietà di Ludwig von Ficker, il fondatore e direttore del «Brenner», nella cui abitazione Trakl fu ospite assiduo, ha permesso di formulare una serie di ipotesi sulle letture del poeta negli anni di Innsbruck, tutto quello che resta delle opere personalmente

<sup>10</sup> HKA I, 197.

<sup>11</sup> Sulla presenza di Nietzsche nella poesia di Trakl cfr. in generale Walter Methlagl, *Nietzsche und Trakl*, in *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion*. Hrsg. von Rémy Colombat und Gerald Stieg, Innsbruck 1995, pp. 81-121.

possedute da Trakl è una lista che egli stesso redige in una fase di particolare necessità finanziaria, appuntandovi i titoli dei libri di cui è costretto a disfarsi: molto Dostoevskij, tre volumi di Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie, Jenseits von Gut und Böse, Also sprach Zarathustra*), Materlinck e Wilde, Spitteler e Hofmannsthal, Schnitzler e Shaw<sup>12</sup>. Compagno poi nella corrispondenza accenni ad altre opere, ma si tratta di occorrenze isolate. Trakl è inoltre tutt'altro che *poeta doctus*. Scrive sporadici articoli di critica letteraria, tra i quali spicca una recensione al dramma di Gustav Streicher *Monna Violanta* (rappresentato a Salisburgo nel febbraio 1908), in cui mostra un'aggiornata conoscenza dei movimenti letterari del tempo, oltre che una singolare attenzione per il valore musicale della lingua di Streicher<sup>13</sup>. Quanto al resto, solo giudizi dispersi sugli scrittori a lui più familiari, peraltro riferiti dai testimoni raccolti nel volume commemorativo<sup>14</sup>, e pochi interventi, benché di enorme importanza, sulla propria scrittura, tutti in forma epistolare.

A fronte di questo sostanziale disinteresse teorico, le fonti sono gestite secondo le modalità di un riuso prettamente diletantistico, in assenza di qualunque preoccupazione circa la coerenza complessiva del loro trattamento. Motivi di particolare suggestione, *iuncturae* di sicuro effetto musicale, nesi in grado di assecondare la regolarità della partitura metrica: tutto quanto possa sostenere i bisogni espressivi e la ricerca formale del giovane scrittore viene assorbito e sottoposto a un tentativo di risemantizzazione non immune, è chiaro, da smagliature e disomogeneità. Esaminare la presenza nietzscheana sia in singole pronunce, sia nell'impianto ideologico generale della *Sammlung 1909* non equivale dunque a postulare lo studio sistematico, da parte di Trakl, dell'opera del filosofo. E mai come in questo caso appaiono fondate le cautele di chi invita a discernere con la massima attenzione quanto nel poeta è l'esito di un accostamento diretto al testo di Nietzsche da quanto, genericamente, "era nell'aria", tanto più quando si ha a che fare con un fenomeno di ricezione tanto esteso e denso come la penetrazione del pensiero di Nietzsche nella cultura europea dei primi anni del Novecento. D'altra parte, però, soltanto una soluzione di tipo omogeneamente ideologico, risalendo per cerchi concentrici dal son-

<sup>12</sup> L'elenco è in HKA II, 727.

<sup>13</sup> HKA I, 207-208. Agli altri due articoli riportati dall'edizione storico-critica (*Oberregisseur Friedheim* e *Jacobus und die Frauen*) è necessario aggiungere quelli segnalati da Sieglinde Klettenhammer in *Drei bisher unbekannte frühe journalistische Arbeiten von Georg Trakl*, in «Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv», 9 (1990), pp. 10-19.

<sup>14</sup> *Erinnerung an Georg Trakl*. Hrsg. von Hans Szklenar, Salzburg 1966<sup>3</sup>.

daggio del testo all'accertamento delle condizioni che ne garantiscono la presenza, può accettabilmente rendere conto di un confronto, quello di Trakl con Nietzsche, altrimenti testimoniato da una serie disordinata e irragionevole di prelievi sparsi.

Altro problema capitale è quello posto dalla prospettiva generale lungo la quale affrontare una valutazione critica complessiva della *Sammlung 1909*. La censura del suo indice di resa estetica ha per lo più costituito una sorta di passaggio obbligato per gli studiosi che se ne sono occupati, da Herbert Lindenberger a Kurt Wölfel, da Erich Bolli ad Albert Berger<sup>15</sup>. Si è posto l'accento in particolare sulla persistenza della massima parte delle prove riunite nella raccolta entro gli angusti confini di un soggettivismo incapace di distendersi in una pronuncia equilibrata e in una forma lirica matura. Un po' ovunque il limite insuperato della prima poetica trakliana è identificato nell'insanabile scollamento tra la convulsa abbondanza delle idee e degli umori da portare alla luce e la disorganizzazione che caratterizza il loro assetto finale. Lungi dall'esprimere in una resa compiuta le istanze e le attese della sua vita interiore, il soggetto finirebbe soltanto per rendere assertivamente conto dei faticosi processi mediante i quali le sue tensioni individuali hanno invano tentato di risolversi e conciliarsi. Di qui il valore unicamente documentario della *Sammlung 1909*.

Ora, l'opposizione che è alla base di tali letture – quella tra *ausprechen* e *gestalten*, ricorrente anche in un saggio, per altri versi fondamentale, di Hans-Georg Kemper<sup>16</sup> – appare, nella sua unilateralità, troppo legata all'instabilità di un'assiologia soggettiva per strutturare una affidabile descrizione analitica del testo letterario. Rimandando alla sensazione di disomogeneità che il lettore professionale (il critico) ricava dalla fruizione del testo, essa ha inoltre l'effetto di riportare l'operazione ermeneutica sul terreno quanto mai insidioso della psicologia individuale, quello stesso terreno cioè che, occupando per intero l'orizzonte della *Sammlung 1909*, ne pregiudicherebbe irrimediabilmente il risultato estetico. *Pronunciare* e *dare forma* sono paradigmi scarsamente utilizzabili per la descrizione e la defini-

<sup>15</sup> Cfr. Herbert Lindenberger, *The Early Poems of Georg Trakl*, in «The Germanic Review», 32 (1957), pp. 45-61; Kurt Wölfel, *Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls*, in «Euphorion», 52 (1958), pp. 50-81; Erich Bolli, *Georg Trakls "dunkler Wohlklang". Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens*, Zürich-München 1978; Albert Berger, *Lyrisches Ich und Sprachform in Trakls Gedichten*, in *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Kurt Bartsch u.a., Bern-München 1979, pp. 231-247.

<sup>16</sup> Hans-Georg Kemper, *Nachwort*, in Georg Trakl, *Werke. Entwürfe. Briefe*. Hrsg. von Hans-Georg Kemper und Frank Rainer Max, Stuttgart 1984, pp. 269-320.

zione delle strategie alla base della specifica intenzionalità autoriale che ispira l'operazione di scrittura; categorie del genere, operando sulla misura di una scala tassonomica prestabilita e preesistente rispetto all'incontro con il singolo testo (dal *meno* poetico al *più* poetico), rientrano semmai nell'ambito di quel pregiudizio – tipico in particolare della ricerca sul “fine secolo” – che tende a ricavare un giudizio di valore sulla letteratura dalla posizione che il testo esprime, nei suoi livelli espliciti di senso, nei confronti della vita. Trascurare l'indice di riflessività poetologica che Trakl riversa su categorie – quelle di “arte” e “vita” – così largamente operanti nel dibattito culturale dei primi anni del Novecento, obbliga in definitiva a una considerazione illusoriamente trascendente della sua opera, alimentando così il già fin troppo robusto filone di *Nachdichtungen* ebbre e sovrabbondanti che hanno preteso di schiacciarla su una sbiadita dimensione esistenziale. L'accusa di soggettivismo, nel caso del giovane Trakl, è nient'altro che il complemento psicologico-moralistico di una concezione dell'opera d'arte attardata nel vagheggiamento ingenuo di una perfetta saldatura tra “vita” e “arte”, di una irenica composizione tra “anima” e “forma” in cui la soggettività dell'autore coincida senza fratture con la sua concezione della vita e l'opera letteraria non sia che una esplicitazione discorsiva di tale concezione, realizzando così la principale missione del poetico: restituire nelle forme chiuse e compatte dell'opera il movimento della vita, condensarne la tipica retorica di fluidità e ricomposizione, fuga e riposo, discontinuità e riconciliazione.

La conseguenza più rilevante di questa ermeneutica divinatoria è che la *Sammlung 1909* è stata regolarmente oggetto di una ricezione frammentaria. Singole liriche, ma nella maggior parte dei casi, in realtà, versi isolati hanno subito lo stralcio imposto dai recensori a sostegno di un giudizio, come si è detto, sostanzialmente negativo. Maggior fortuna è toccata ad alcune poesie al centro di analisi specifiche, intese per lo più, in ogni modo, a segnalarne i debiti rispetto agli autori più congeniali al giovane Trakl. Una lettura unitaria della raccolta, come di un piccolo, giovanile canzoniere, ne avrebbe invece rivelato la solida compattezza strutturale, il gioco simmetrico cui le singole parti sono vincolate, la vivacissima tessitura ideologica, il carattere sempre apertamente sperimentale. Giacché appunto di questo si tratta – la *Sammlung 1909* è concepita dall'autore come vero e proprio esperimento poetologico, come esercitazione e occasione di chiarimento definitivo rispetto al tema che caratterizza nel modo più incisivo la formazione intellettuale del giovane poeta: il pensiero di Friedrich Nietzsche e, in particolare, il problema dell'arte come forma di conoscenza, nei termini in cui Trakl poteva trovarlo trattato nella *Nascita della tragedia*. La destinazione della colle-

zione giovanile e la sua precisa collocazione nel quadro generale della lirica trakliana acquistano forse maggiore chiarezza se si accetta di considerare la *Sammlung 1909* non il deposito disordinato e informe dei primi balbettamenti in versi, ma una raccolta organicamente concepita e strutturata come tale dal suo autore ventiduenne. In una luce del genere Trakl non appare più come il banale epigono di gusto neoromantico, incapace di acquisire una conduzione personale del mezzo poetico e diviso tra la grandezza delle aspirazioni e la modestia dei risultati effettivi, ma si precisa come un giovane intellettuale in grado di confrontarsi con impegnativi argomenti di estetica e – quel che più conta – pienamente consapevole delle possibilità progettuali del proprio lavoro letterario, nonché deciso a esercitarle nella pratica di una piena, costruttiva intenzionalità. E se diversi segmenti della raccolta sembrano soggetti a una disposizione di segno riflessivo, ciò dipende appunto dall'esigenza di mettere ordine in un'esperienza di formazione ancora viva e bruciante, anche se nel complesso già ultimata e parzialmente metabolizzata. Si spiegano così il diffuso andamento prosastico e l'attitudine complessivamente ragionativa di questa produzione, dati entrambi attinenti al suo carattere problematicamente sperimentale. Inferire da tutto ciò un giudizio di valore significa dedurre dai successivi sviluppi della lirica trakliana una norma retroattivamente valida anche per la scrittura degli esordi, dalla rinuncia della poesia più matura alla declinazione del soggetto le ragioni dell'insufficienza della prima, nella quale invece l'Io lirico si dichiara a piena voce. Quando poi il passaggio dall'una all'altra modalità avverrà in Trakl come esplicito e ben meditato scatto poetologico, annunciato dalla notissima lettera a Ehrhard Buschbeck del 1911<sup>17</sup>.

La storia editoriale della *Sammlung 1909* è strettamente intrecciata al rapporto di amicizia, nato a Salisburgo sui banchi della scuola protestante, che per lungo tempo unisce Trakl allo stesso Buschbeck. La lettera che il poeta gli invia l'11 giugno 1909 da Vienna, dove si è trasferito per frequentare i quattro semestri necessari a diventare farmacista, fa riferimento a un periodo di eccezionale creatività vissuto tra la fine di maggio e l'inizio di giugno<sup>18</sup> e durante il quale – come ha provato la ricostruzione cronologica di Hermann Zwerschina<sup>19</sup> – Trakl compone la massima parte delle poesie che qualche mese più tardi affida a Buschbeck, sollecitandolo a tro-

---

<sup>17</sup> «Du magst mir glauben, daß es mir nicht leicht fällt und niemals leicht fallen wird, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist» (HKA I, 486).

<sup>18</sup> HKA I, 475.

<sup>19</sup> Hermann Zwerschina, *Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls*, Innsbruck 1990.

vare qualche rivista o qualche editore disposti a pubblicarle. L'amico riuscirà a farle pervenire a Hermann Bahr, grazie al cui intervento tre di esse appariranno nel numero del 17 ottobre 1909 del «Neues Wiener Journal». Il tentativo di pubblicare l'intera raccolta non avrà fortuna, né i testi comparsi sulla rivista viennese garantiranno all'autore la notorietà che egli si riprometteva di ottenere. Della *Sammlung 1909* si torna a parlare soltanto un ventennio dopo la morte di Trakl. Nel 1933 Ilse Demmer, congedando la propria dissertazione presso l'Università di Vienna, fa riferimento ad alcuni materiali inediti che le sono stati messi a disposizione da Buschbeck. Si tratta proprio delle poesie giovanili, su alcune delle quali la studiosa abbozza un primo tentativo di analisi, suggerendo influssi di Mörike e soprattutto di Lenau<sup>20</sup>. Sei anni più tardi, nel 1939, le liriche appaiono in un volume curato da Buschbeck per la casa editrice Müller di Salisburgo. Sono ridotte a 35, giacché *Herbst* e *Farbiger Herbst* erano state inserite da Trakl stesso, con alcune modifiche e i titoli variati rispettivamente in *Verfall* e *Musik im Mirabell*, nei *Gedichte* del 1913.

A sostegno della possibilità di leggere la *Sammlung 1909* come un piccolo canzoniere, in cui i livelli di senso siano definiti non solo dalle relazioni sintagmatiche tra gli elementi dei singoli testi, ma anche dai collegamenti paradigmatici attivi fra un testo e l'altro, gioca innanzi tutto il fatto che la collezione sia stata personalmente ordinata da Trakl, presumibilmente nell'agosto del 1909. Il dattiloscritto va perduto nel 1945, nell'incendio del Burgtheater di Vienna, ma è Buschbeck stesso a testimoniare che la raccolta gli fu consegnata in modo da sollecitare l'interesse di un editore<sup>21</sup>. Trakl, dunque, affida all'amico una raccolta completa, alla quale ha avuto modo di dedicare le proprie cure per un certo tempo e che, soprattutto, considera definitiva, non bisognosa di ulteriori interventi. E che Trakl lavori sul materiale destinato alla pubblicazione con particolare acribia e secondo un progetto compositivo unitario, finalizzato alla realizzazione di un organismo compatto e percorso da chiare corrispondenze interne, risulta provato con sufficiente evidenza dall'esame di certe strutture paradigmatiche presenti in *Gedichte*, l'unica raccolta che – nel 1913 – riesce a far stampare dopo averne predisposto personalmente la struttura. L'analisi ampia ed efficace svolta da Christine Kofler<sup>22</sup> fornisce precisi riscontri

<sup>20</sup> Ilse Demmer, *Georg Trakl*, Wien 1933 (Diss.).

<sup>21</sup> Cfr. Ehrard Buschbeck, *Vorwort*, in Georg Trakl, *Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen*, Salzburg 1939, p. 5.

<sup>22</sup> Christine Kofler, *Trakls Gedichte, von Karl Röck und von ihm selbst geordnet*, in *Untersuchungen zum «Brenner»*. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Walter Methlagl u.a., Salzburg 1981, pp. 358-380.

in proposito; qui basterà richiamare un fenomeno tematico abbastanza macroscopico come l'occorrenza di uno o più motivi comuni in liriche collocate consecutivamente, e inoltre un suggestivo elemento di recursività lessicale assimilabile a un vero e proprio esperimento di *coblas capfinidas*. Il ritorno al verso incipitario di una o più parole dell'ultimo verso della lirica precedente ha evidentemente la funzione di raccordare strettamente i singoli testi della raccolta, rendendo visibili i loro punti di coesione e al tempo stesso suggerendo l'idea di un andamento progressivo, di un'ispirazione unitaria intesa a coinvolgere il lettore nello sviluppo di un nucleo discorsivo saldamente individuabile. Se in *Gedichte* questa tecnica sortisce un effetto oltremodo incisivo di suggestione associativa («Silbern flimmern müde Lider / Durch die Blumen an den Fenstern» e «Fenster, bunte Blumenbeeten», rispettivamente in *Die schöne Stadt* e *In einem verlassenen Zimmer*)<sup>23</sup>, nella *Sammlung 1909* l'espedito mira a conferire particolare rilievo a un passaggio dotato di un valore cruciale per la comprensione della visione del mondo complessivamente sottesa alla raccolta: al verso finale del dodicesimo componimento della sezione intitolata *Gesang zur Nacht* («Du bist in tiefer Mitternacht») segue, all'inizio del testo successivo, che reca il titolo *Das tiefe Lied*, «Aus tiefer Nacht ward ich befreit»<sup>24</sup>.

Tutta la *Sammlung 1909* insiste entro un orizzonte tematico e ideologico ben definito, che inerisce al problema della costruzione del soggetto. L'io poetico aspira lungo tutto il corso della raccolta a una definizione identitaria stabile, perseguita mediante la contrapposizione di slancio dionisiaco e meditazione cristiana, uscita dai limiti individuali nella direzione di un abbraccio panico con l'esistente e ritensione nello spazio protetto del colloquio mistico con la propria anima<sup>25</sup>. Il prevalere ora dell'una, ora dell'altra istanza, ciascuna delle quali viene cautamente sperimentata e dolorosamente stigmatizzata nella sua drammatica insufficienza, cede infine alla potenza di un irrimediabile presentimento di morte, che non lascia altra possibilità che la remissiva confidenza nella misericordia divina («Erbarme dich unser – / Herr!»)<sup>26</sup>. Il soggetto tenta di costituire raccoglimento religioso ed ebbrezza del dionisiaco come luoghi per il recupero dell'integrità individuale e per la regolamentazione della giostra vertiginosa di visioni

---

<sup>23</sup> HKA I, 24-25.

<sup>24</sup> HKA I, 227-228.

<sup>25</sup> Su queste spinte contrapposte nella poetica trakliana segnaliamo Adrien Finck, *Hermétisme et Protestation. A propos de l'oeuvre de Georg Trakl*, in «Revue d'Allemagne», 8 (1976), pp. 555-572 e Peter Lincoln, *Religious Dualism and Aesthetic Mediation in the Work of Georg Trakl*, in «Orbis Litterarum», 32 (1977), pp. 229-246.

<sup>26</sup> HKA I, 256.

che occupano la sua immaginazione in modo minaccioso e incomprensibile, spingendola fino ai limiti della perdita di coscienza. L'alternarsi di Dioniso e Cristo a riferimento fondamentale impone alla raccolta una misura ritmica febbrile e insieme omogenea, giacché il religioso e il dionisiaco tendono a distribuirsi in parti uguali lo spazio dell'espressione poetica, rifluendo entro un sistema di sezioni, ciascuna delle quali è caratterizzata da un primo movimento ascensivo, in cui la ricerca di senso pare risolversi positivamente, e da una successiva caduta, consumatasi la quale il soggetto, disilluso e sfiduciato, deve cedere, senza che gliene sia rivelata la causa, al disordine e alla disarmonia. In un'ottica del genere, il gruppo iniziale della *Sammlung 1909*, da *Drei Träume* a *Sabbath*, si pone come la vera e propria prefigurazione dell'intera materia trattata nel seguito dell'opera, come una sorta di prologo che rende conto dell'argomento – il tentativo di costruire un soggetto forte e sintetico, in grado di dominare sia i fenomeni della realtà, sia le immagini perturbanti che ne proliferano – e al tempo stesso delle conclusioni fallimentari cui l'Io è destinato a giungere indipendentemente dal fatto che si affidi a Dioniso o al Crocifisso.

*Drei Träume*<sup>27</sup>, il gruppo incipitario, annuncia con estrema chiarezza il grado della presenza dell'Io nella raccolta. La prima lirica, in particolare, nell'istituire la complessa architettura del sogno, si sviluppa seguendo una partitura tetradica distesa, secondo una modalità tipica del primo Trakl, lungo l'asse dei rapporti temporali. Il sogno è qui rievocato dalla prospettiva del presente («*Mich* däucht, ich träumte von Blätterfall, / Von weiten Wäldern und dunklen Seen, / Von trauriger Worte Wiederhall»), ma l'azione del rivedersi nel passato si articola su una pluralità di livelli decisamente maggiore rispetto a quanto è possibile osservare, per esempio, in *Traumland*. Al soggetto che ricorda, infatti, si sovrappongono successivamente, in una germinazione obbligata e compressa entro la struttura regolare e simmetrica del testo, un soggetto sognante («*ich* träumte»), appunto), un soggetto perplesso e incapace di comprendere il significato delle immagini oniriche («Doch konnt'*ich* ihren Sinn nicht verstehn»), un soggetto impalpabile e sfuggente, allontanato nel pallido e remoto riflesso del sogno («Wie Blätterfall, wie Sternenfall, / So sah ich *mich* ewig kommen und gehn, / Eines Traumes unsterblicher Wiederhall»). Due volte *ich*, due volte *mich*: il soggetto cerca di distendersi e declinarsi in ogni modo, di occupare tutto lo spazio disponibile moltiplicandosi e inseguendosi nel passato, fingendosi infine come oggetto del sogno da se stesso sognato, ma ritrovando

---

<sup>27</sup> HKA I, 215-216.

dosi ogni volta a stringere nulla più che la propria rassegnata incompiutezza. Smarrito nel gioco solipsistico del sogno, l'Io resta prigioniero dell'esile inaccessibilità delle proprie visioni e tenta allora, nella seconda lirica del ciclo, una dislocazione del punto di vista affine all'opposizione di mondo interiore e mondo fenomenico tipica della lirica giovanile di Hugo von Hofmannsthal. La passiva inconsapevolezza legata all'esperienza tutta autoreferenziale del sogno viene qui combattuta tramite un duplice potenziamento della capacità immaginativa individuale: l'anima è da un lato investita di una esplicita attitudine plastica e creatrice («Meine Seele gebar blut-purpurne Himmel / Durchglüht von gigantischen, prasselnden Sonnen, / Und seltsam belebte, schimmernde Gärten, / Die dampften von schwülen, tödlichen Wonnen»), dall'altro inserita in una rete di rispecchiamenti universali che, nell'allargare a dismisura il campo della rappresentazione poetica, conferisce al soggetto una più estesa densità di significazioni («Meine Seele schauert erinnerungsdunkel, / Als ob sie in allem sich wiederfände – / In unergründlichen Meeren und Nächten, / Und tiefen Gesängen, ohn'Anfang und Ende»). I fenomeni, certo, non cessano di disporsi secondo forme caotiche e difficilmente controllabili, ma il passaggio dall'evento intimo del sogno a una zona in cui invece tutto accade in presenza di tutte le cose e l'anima diviene microcosmo inesauribilmente riflettente, libera il soggetto dalla claustrofobia dell'immagine onirica e, se anche non lo promuove a una conoscenza armonica e ordinata, comunque gli indica l'ignoranza delle cause come destino collettivo. Nell'ultimo dei *Tre sogni* domina l'impressione distruttiva della rovina come legge cosmica, estesa a epoche e popoli interi, che precipitano dominati da un unico, inspiegabile principio di consunzione e rinascita («Ich sah die Götter stürzen zur Nacht, / Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen, / Und aus Verwesung neu entfacht, / Ein neues Leben zum Tage schwellen»). Il soggetto pare peraltro poter accedere a una conoscenza nuova, strutturata e *negativo* certo, ma comunque tale da garantirgli una minima consistenza. L'*ich* ossessivamente declinato come testimone di autenticità si scioglie ora nella corallità, aspra ma rassicurante, del *wir*. L'astrattezza del sogno e il passivo rispecchiamento dell'anima nel tutto sono infine superati dalla rinuncia a dichiararsi. Soltanto a questo prezzo il soggetto può fondarsi nel pieno delle proprie facoltà sensibili.

La ricerca di un posizionamento dell'Io nel mondo è l'oggetto vero e proprio della *Sammlung 1909*, le cui liriche raccontano, è vero, nulla più che la "storia di un'anima", un'esperienza di organizzazione della soggettività nel testo poetico inseparabilmente legata a un pugno di coordinate essen-

ziali, e dunque una vicenda di formazione che stringe il piccolo canzoniere trakliano entro l'obbligata ripetizione di singoli stilemi e di intere unità discorsive. Ma è pur sempre in rapporto alla perdita di senso del mondo reale, al degradare dei fenomeni verso una irreparabile consumazione, che l'Io poetico della *Sammlung 1909* aspira a collocarsi. Queste liriche mostrano di avere nel complesso largamente superato il soggettivismo meramente declamatorio di lavori precedenti come *Traumland* e *Verlassenheit*, nei quali la ricerca di senso si esauriva nella rimasticazione di pochi luoghi comuni e nell'evocazione di stati d'animo sfiniti e alimentati soltanto da continui autoincitamenti al *pathos* e a una generica, malinconica ipersensibilità. La *Sammlung 1909* rende conto invece di una ricerca di senso già completamente fallita. In questo senso l'appello al dionisiaco e al dio cristiano, i due principali assi di riferimento che orientano la poetica della raccolta, è da intendere come appello a due maschere tragiche, a due smorti e fantasmatici riflessi superati dall'irragionevole incombere del disfacimento e della morte. In *Dämmerung*, che appare coordinata al testo immediatamente precedente (*Von den stillen Tagen*) dall'immagine delle «kranke Blumen» (rimando scoperto e non troppo impegnativo al modello baudelairiano e insieme strumento per rinforzare e segnalare esplicitamente la coesione interna della raccolta), l'anima del soggetto e il mondo sono entrambi segnati da sfacelo e corruzione, in una visione oramai solo negativa di quella saldatura immaginale di anima e mondo adombrata nel secondo dei *Drei Träume*. Dove poi la tensione e l'inquietudine parrebbero sciogliersi nelle cadenze ricomposte dell'idillio, come in *Herbst*, il dominio del «Verfall» (come la poesia verrà non a caso intitolata nel passaggio ai *Gedichte*) non tarda a restaurarsi, suggestivamente scolpito dalla rigida struttura del sonetto:

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,  
 Folg'ich der Vögel wundervollen Flügen,  
 Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen  
 Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

Hinwandelnd durch den nachtverschloßnen Garten,  
 Träum' ich nach ihren helleren Geschicken,  
 Und fühl' der Stunden Weiser kaum mehr rücken –  
 So folg'ich über Wolken ihren Fahrten.

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.  
 Ein Vogel klagt in den entlaubten Zweigen

Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indess' wie blasser Kinder Todesreigen,  
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern  
Im Wind sich fröstelnd fahle A stern neigen.<sup>28</sup>

Il consumarsi del giorno nella notte ripete la situazione già descritta nel trittico *Verlassenheit*. Ben più robusta appare però la conduzione delle immagini, la corposità delle quali, assecondata dal perentorio cambio tematico che ha luogo nel passaggio dalle quartine alle terzine, risulta appena mitigata, in due occasioni, dall'uso del pronome relativo. Proprio la fluida concatenazione delle immagini regola il ritmo della lirica e ne rivela la serrata organizzazione prospettica, tutta giocata sulle impressioni di un Io poetico che torna qui a pronunciarsi apertamente dopo essersi celato dietro la raggelata visione di morte in *Von den stillen Tagen* e la finzione dialogica retta dall'uso del Tu in *Dämmerung*. Sarebbe tuttavia errato parlare di soggettivismo impressionistico. Il testo mima soltanto, in realtà, la presenza di un soggetto ordinatore, il quale degrada lentamente verso la resa incondizionata al potere dei fenomeni. Se nelle quartine, infatti, l'Io prova ancora una volta ad assumere il controllo delle visioni suscitate dalle cose, le terzine finali, sul limitare delle quali si spegne, davvero esausto, l'ultimo *mich*, restituiscono definitivamente al mondo esterno quel carattere di dissoluzione oscura che si oppone incontrastabilmente a qualunque tentativo di comprensione del reale. Su un fronte, insomma, il soggetto, ridotto a uno stato di passività e impotenza; sull'altro la dittatura delle cose e del loro potere di proliferazione sensibile. Alla fine l'Io deve soccombere, vittima di un assassinio inscenato con particolare raffinatezza: a sopprimerlo è la sua stessa immagine riflessa. In *Das Grauen*<sup>29</sup> il motivo del rispecchiamento, che ha percorso tutta la sezione iniziale della raccolta, viene convertito e degradato in un parossistico omicidio-suicidio che illumina in un attimo di tesissima chiarificazione il nucleo più solido della prima poesia trakliana, destinato peraltro a transitare sostanzialmente inalterato nella lirica matura: l'idea che l'immagine domini e uccida, e che sia necessario rovesciare l'intuizione nietzscheana a capo di tutto il Simbolismo tedesco (che il mondo e l'esistenza si giustificino cioè solo come fenomeni estetici) e rinunciare, in uno sforzo di concentrazione estrema a cui non è estranea la cultura luterana del poeta, a farsi immagini dell'essere. L'arrivo dell'assassino («Aus eines Spiegels trügerischer Leere / Hebt langsam sich,

<sup>28</sup> HKA I, 219.

<sup>29</sup> HKA I, 220.

und wie ins Ungefähre / Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!») è seguito coerentemente, in *Sabbath*, dall'uccisione dell'Io, dilaniato dalla ridda impazzita delle proprie visioni. L'aspirazione ad acquisire il controllo dei fenomeni tramite il godimento estetico delle immagini che dai fenomeni stessi scaturiscono cede dinanzi a una più chiara consapevolezza circa il disordine del reale e la sua inarrestabile tendenza all'estinzione. È proprio nelle immagini che il mondo mostra chiaramente la propria disarmonia.

Di qui in poi la *Sammlung 1909* conserva questo schema in forma di fatto inalterata, variandolo attraverso l'inserzione di motivi legati alla sfera di Dioniso e del Crocifisso. Il primo viene ovviamente assimilato per il tramite nietzscheano, sino a sovrapporsi – a ben vedere – al filosofo stesso e a tutto il complesso del suo pensiero, sicché sarebbe forse più opportuno parlare, anziché semplicemente di Dioniso, di una costellazione dionisiaca nella sostanza, ma aperta in realtà all'intero ambito del pensiero nietzscheano, almeno per quanto al poeta poteva esserne noto. Per quanto riguarda Cristo, analogamente, bisogna riferirsi a una disposizione genericamente religiosa, espressa ora nei toni dolenti ed estremi del gesto ascetico, ora nell'ampia cordialità di una protensione mistica e confidente. A Dioniso e al Crocifisso sono dedicati gruppi omogenei di liriche orientate secondo la successione speranza-disillusione, gruppi la cui compattezza parrebbe legittimare la lettura della raccolta come di un'opera "a tesi", il referto che Trakl redige, per lo più in un breve periodo di intensissimo lavoro, di un'esperienza di formazione tesa fra la ricerca di una giustificazione del mondo dei fenomeni e l'accertamento della dura impenetrabilità dei fenomeni stessi.

*Gesang zur Nacht* è il gruppo che più copiosamente documenta la portata dell'influenza nietzscheana sulla poetica trakliana negli anni 1906-1909. Le dodici poesie del ciclo, se riflettono abbastanza fedelmente l'elaborazione del dionisiaco sviluppata nella *Nascita della tragedia*, si collocano in realtà – per il lessico e la costante disposizione visionaria – più in prosimità dello *Zarathustra* e del suo linguaggio inteso come «orgiasmo ritmico, concepito come stato "estatico", come un *Ausser-sich-sein*, che è in sé compiuto benché conservi una esatta coscienza di tutte le sue innumerevoli vibrazioni esistenziali»<sup>30</sup>. La prima lirica abbozza il quadro della con-

<sup>30</sup> Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna 1978, p. 282. Il lavoro del giovane Trakl sulla musicalità del verso è stato esaminato da Alfred Doppler, *Die Musikalisierung der Sprache in der Lyrik Georg Trakls*, in id., *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Wien u.a. 1992, pp. 68-83.

dizione di debolezza e privazione in cui il soggetto è relegato, introducendo l'appello alla notte che viene intonato nel testo successivo. Dall'esperienza della tenebra il soggetto attende una forma di consistenza definita per assenza e per sottrazione (ricorrono molto frequentemente lungo tutto il ciclo termini con suffisso in *-los*, da «wesenlos» a «traumlos», a «namenlos»), che si configura come il punto di approdo di un desiderio di annientamento nell'ebbrezza notturna del dionisiaco e di riflusso entro un sentimento nativo e unitario dell'esistenza. Rinunciando al tentativo di dominare la moltiplicazione figurale innescata dall'autonoma vitalità degli oggetti, l'Io poetico punta ad assimilarsi agli oggetti stessi, disperdendosi nella corralità della loro fluida e inesauribile corrente. L'integrità individuale va ricostruita nel risvolto buio e notturno delle immagini, nel silenzio e nella non figuratività:

O laß mein Schweigen sein dein Lied!<sup>31</sup>

Nun wohnt ein Schweigen im Herzen mir,  
Das fühlt nicht nach den öden Tag –  
Und lächelt wie Dornen auf zu dir,  
Nacht – für und für!<sup>32</sup>

Il *Gesang* presenta alcuni evidenti aspetti di una vera e propria palinodia del *Canto del nottambulo* contenuto nella quarta parte dello *Zarathustra*. Il riferimento riguarda innanzi tutto l'opposizione generale tra giorno e notte, alla quale si associa quella tra piacere e dolore, e si estende poi a specifiche componenti testuali attinenti a molteplici livelli comuni di invenzione simbolica, dal motivo della campana<sup>33</sup> a quello del sangue, a quello dell'ebbrezza. Fondamentale è inoltre il ritorno dell'immagine della «tiefe Mitternacht», che nella versione trakliana appare peraltro depotenziata rispetto alla capacità di trasfigurazione che le compete nello *Zarathustra*:

Du bist in tiefer Mitternacht.  
Ein totes Gestade an schweigendem Meer,  
Ein totes Gestade: Nimmermehr!  
Du bist in tiefer Mitternacht.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> HKA I, 225.

<sup>32</sup> HKA I, 226.

<sup>33</sup> Su cui cfr. in generale il singolare studio di Dag Moskopp, *Zum Glockenmotiv bei Georg Trakl. Symbol oder Symptom? Eine Werkanalyse im Hinblick auf die krankengeschichtlich belegten Geböralluzinationen*, Aachen 1994.

<sup>34</sup> HKA I, 227.

[...] ach! ach! wie sie seufzt! wie sie im Traume lacht! die alte tiefe tiefe Mitternacht!

Hörst du's nicht, wie sie heimlich, schrecklich, herzlich zu dir redet, die alte tiefe tiefe Mitternacht?

Die Stunde naht: oh Mensch, du höherer Mensch, gieb Acht! diese Rede ist für feine Ohren, für deine Ohren – *was spricht die tiefe Mitternacht?*<sup>35</sup>

Pur intrattenendo un colloquio strettissimo con il pensiero nietzscheano, assorbendone i contenuti e aspirando a riprodurne i tratti stilistici e formali (12 le liriche del ciclo, altrettanti i paragrafi del *Canto del nottambulo*), il *Gesang* si sviluppa in realtà lungo una linea ideologicamente del tutto autonoma, che annuncia semmai il superamento del modello, o meglio ne dichiara l'insufficienza a rendere ragione delle questioni poste nella *Sammlung 1909*. Proprio nell'attimo in cui il soggetto si dispone ad accogliere la notte e la promessa di redenzione a essa legata («O Nacht, ich bin bereit!»)<sup>36</sup> e la fiducia nella possibilità di porre rimedio all'incomprensibilità del reale a favore di una persuasione nuova, libera dai vincoli del principio di individuazione, sembra farsi salda e incrollabile («O Nacht, du Garten der Vergessenheit / [...] O komm, du hohe Zeit!»)<sup>37</sup>, con una cesura improvvisa e irrimediabile, nel decimo componimento, l'attesa si converte in disinganno, il fervore in laconica disillusione<sup>38</sup>. Dichiarata apertamente la conclusione dell'esperimento notturno («Nun will mein Weg zu Ende gehn»)<sup>39</sup>, il soggetto si emancipa infine dall'ebbrezza dionisiaca, riemergendo dal *Gesang zur Nacht* nel vagheggiamento di una rinnovata ricerca di senso da perseguire nei modi dell'attesa mistica. Anche su questo versante, però, l'Io poetico non potrà che prendere atto della tendenza inarrestabile delle cose alla rovina e alla consumazione. *Ballade III* e *Blutschuld*, in particolare, nell'adombrare il motivo dell'incesto, obbligano l'Io a rammemo-

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, vol. VI.1, Berlin 1968, pp. 394-395.

<sup>36</sup> HKA I, 226.

<sup>37</sup> *Ivi*.

<sup>38</sup> «Es hat mein Dämon einst gelacht, / Da war ich ein Licht in schimmernden Gärten, / Und hatte Spiel und Tanz zu Gefährten / Und der Liebe Wein, der trinken macht. // Es hat mein Dämon einst geweint. / Da war ich ein Licht in schmerzlichen Gärten / Und hatte die Demut zum Gefährten, / Deren Glanz der Armut Haus bescheint. // Doch nun mein Dämon nicht weint noch lacht, / Bin ich ein Schatten verlorener Gärten / Und habe zum todesdunklen Gefährten / Das Schweigen der leeren Mitternacht» (HKA I, 226).

<sup>39</sup> HKA I, 227.

rare una colpa che viene avvertita innanzi tutto come espressione di alterazione e disordine, nonché come degradazione di quel disegno di armonia cosmica abbozzato in alcune liriche incentrate su una visione purificatrice del divino (tra le altre *Crucifixus*)<sup>40</sup>.

Nel complesso le poesie della *Sammlung 1909* sono accomunate dall'acertamento del potere assoluto esercitato dalle cose sulla vita interiore del soggetto, che rimane privo di qualunque possibilità di ristrutturarle in forma organica sulla base di un elemento estetico o religioso. Dioniso e il Crocifisso non vengono respinti come di per sé falsi e inattendibili, bensì soltanto sorpresi nella loro debolezza e stigmatizzati nel loro fallimento. La raccolta espone lo smarrimento dell'individuo di fronte all'incontrastata dittatura dei fenomeni, sui quali resta impresso uno stigma di sfacelo e distruzione che vanifica ogni tentativo dell'Io di comprenderne la sostanza costruendosene immagini o invocando il sostegno di un ordine sovrasensibile. La consapevolezza circa la labilità degli esperimenti di ermeneutica del reale svolti dal soggetto implica l'ammissione che tutto si svolga *fuori* («Ich träume und träum' und das Leben flieht // Das Leben da draußen – irgendwo / Mir fern durch ein Meer von Einsamkeit!»)<sup>41</sup>, in una condizione di perpetua estroversione del tutto sottratta al controllo individuale. La giostra dei fenomeni assiepati lungo l'orizzonte della percezione tende così ad assumere una curvatura teatrale intesa a presentare le cose come oggetto di una messinscena intenzionale e artificiosa. Riposano in questo stadio della poetica trakliana le origini dello "stile seriale" (*Reihungsstil*) che ne caratterizzerà le prove più mature<sup>42</sup>. La scabra rapidità della paratassi tradurrà la condizione di obbligata neutralità dell'Io, abilitato unicamente a vedere le cose disporsi sul medesimo piano di indifferenza, come allineate su un palcoscenico lontano. La teatralizzazione dell'esistenza implicherà in questo senso non un giudizio di inautenticità circa le cose rappresentate, bensì l'esaurimento delle capacità rappresentative del soggetto, ridotte alla semplice esposizione didascalica delle cose stesse.

---

<sup>40</sup> HKA I, 245.

<sup>41</sup> HKA I, 236 (*An einem Fenster*). Sul motivo della finestra nel primo Trakl cfr. J.-F. Migaud, *Le désir et la connaissance du Mal chez Georg Trakl*, in «Etudes Germaniques», 28 (1973), pp. 318-332 (in particolare p. 320).

<sup>42</sup> Gli elementi di continuità fra la *Sammlung 1909* e gli sviluppi successivi della poetica trakliana sono stati messi in luce da Fausto Cercignani, *Retrospectiva trakliana. La «Sammlung 1909»*, in *Studia trakliana. Georg Trakl 1887-1987*, a cura di Fausto Cercignani, Milano 1989, pp. 115-136.

\* \* \*

Sabine Zelger  
(Wien)

*Von Beamten, Dorfpolizisten und den Händen  
des Ministers für öffentliche Arbeiten  
Poetik der Bürokratie bei Konrad Bayer, Thomas Bernhard,  
Georg Paulmichl und N. C. Kaser*

Die vielseitigen Beziehungen zwischen Literatur und Bürokratie scheinen nicht offen zutage zu liegen: So konstatiert der Jurist Michael Kilian<sup>1</sup> in einer Studie zu diesem Zusammenhang ein mangelhaftes Interesse der Literatur an der Verwaltung, obwohl sich in der Bearbeitung des formalisierten Systems doch spannende Stoffe und Ausdrucksweisen ergeben müssten. Ebenso habe die Untersuchung dieses Verhältnisses Erstaunen erregt, so die Literaturwissenschaftlerin Kerstin Stüssel, die ihr letztes Buch eben diesem Fokus gewidmet hat<sup>2</sup>.

Aus Sicht der österreichischen Literaturgeschichtsschreibung vermögen derartige Statements verwundern, da sich hier ein Zusammendenken der zwei Universen, der Bürokratie und der Literatur, des Amtes und der Dichterstube geradezu aufdrängt. Aber auch jenseits nationalspezifischer Umstände scheint es so, dass Bürokratie sehr wohl in zahlreichen Texten zum Ausdruck kommt, wenn auch nicht immer als Überthema oder erkenntlich konkretisiert als Steuerbescheid oder als Beamtenwitz. Dass die Suche nach Zusammenhängen zwischen Bürokratie und Literatur manchmal nicht besonders erfolgreich verläuft, ist vielleicht jenem Weltbild der Forscher geschuldet, das auch in den Alltagsdiskursen zum Ausdruck kommt: Die Trennung von Verwaltung und Lebenswelt wird als zwangs-

---

<sup>1</sup> Michael Kilian: Monrepos oder die Kälte der Macht. Der einzelne und die Staatsverwaltung als Gegenstand in der Literatur. In: H.-A. Koch / G. Rovagnati u.a. (Hg.): Grenzfrevell, Rechtskultur und literarische Kultur. Bonn 1998.

<sup>2</sup> Kerstin Stüssel: In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart. Tübingen 2004.

läufig gedacht und zwar in einer Schärfe, wie sie eigentlich den soziologischen und politischen Wissenschaften obliegt.

Dabei zeigen verschiedene Ansätze der Bürokratieforschung sehr wohl, dass sie sich mit den Abgrenzungen und Vermischungen diverser Formationen auseinandersetzen, ganz abgesehen vom notorischen Interesse an den Auswirkungen der modernen Verwaltung. Der Sozialwissenschaftler Max Weber etwa prophezeit Bürokratie als «Gehäuse jener Hörigkeit, ... in welche ... die Menschen sich ... ohnmächtig zu fügen gezwungen sein werden»<sup>3</sup>, und das vor 100 Jahren, der Philosoph Jürgen Habermas spricht von der möglichen Kolonialisierung der Lebenswelt<sup>4</sup> und Michel Foucault zeigt, wie die Bürokratie als Disziplinarmacht überall wirksam ist und sich in winzigsten Details manifestiert<sup>5</sup>.

Und doch erscheint eben diese Grenze oder Vermischung, dieser Ort der Konflikte und Verflechtungen als Schwachstelle der soziologischen und politischen Wissenschaft. In heterogener und autonomer Sphäre tut sie sich schwer – Systematisierung versagt angesichts des Einzelnen und der Fülle des Lebens oder schleift sie ab. Stattdessen eignet sie sich hervorragend dazu, eben jene Ordnung auszudifferenzieren, die repetitiven, übertragbaren und nachweisbaren Mechanismen gehorcht, wie die Bürokratie. Sie eignet sich für dieses Phänomen, das sachlichen und rationalen Kriterien folgt und auf Ökonomisierung abzielt. Und sie taugt für die Untersuchung der Größe und Komplexität als Voraussetzung von Bürokratie sowie für die Analyse der seriellen Muster, also den Motor des modernen Verwaltungsbetriebes. Die Forschung vermag schön zu zeigen, wie Bürokratie, egal ob wirtschaftlich oder staatlich, Räume strukturiert und hierarchisiert.

Ein ähnlicher Fokus auf das Wesen der Bürokratie wird in den Alltagsdiskursen eingenommen und zeigt sich hinter der aufgebrachten Kritik an den Auswüchsen der Bürokratie. Indem der Begriff dort auf allzu starres Verhalten der Behörden und penibel kleinliche Regelungen abzielt, zeichnet sich jenseits des Alltagsbegriffs ein Ordnungsideal ab, das denselben Merkmalen verpflichtet ist, wie sie der modernen Verwaltung von den Sozialwissenschaften zugeschrieben werden. Im Alltagsverständnis offenbart sich Erwartung nach Perfektion und Durchschaubarkeit, die zentrale Kriterien idealtypischer Bürokratien darstellen. Andererseits zeigt sich im Be-

---

<sup>3</sup> vgl.: Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen 1990. S. 835.

<sup>4</sup> Vgl. Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. II. S. 522.

<sup>5</sup> vgl. v.a. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt 1976.

griffsverständnis der Alltagssprache auch der Wunsch nach Vorstellbarkeit und die Sehnsucht nach Anschaulichkeit. Mit der Einforderung der Kategorie der Ausnahme werden Individualitätsansprüche deutlich, die auf Distanzbedürfnisse und den Wunsch nach bürokratiefreien Zonen schließen lassen.

Indem im Alltagsverständnis von "Bürokratie" demnach sowohl Ideale eines sauberen, klaren Rasters deutlich werden, das bis ins Kleinste ausgestaltet und sichtbar zu sein hat, als auch der Wunsch nach Konkretion und Singularität, wird ein unauflösbarer Widerspruch sichtbar. Gebannt wird dieser gemeinlich in einer allumfassenden Kritik einem System gegenüber, das dem eigenen Leben äußerlich ist.

In meinem Beitrag stellen nun diese Ansprüche den Ausgangspunkt für meine Fragen an die Literatur dar.

Meine These ist, dass die fiktionale Bürokratie nicht nur die gewohnte und erwartete Exklusivität des Themas missachtet, sondern überhaupt jede bürokratische Ordnung ad absurdum führt. Damit verletzt sie zwar alle Ansprüche, die im Alltagsdiskurs erhoben werden. Aber durch die Thematisierung werden die Wünsche ernst genommen. Komisch hinwiederum sind die Effekte.

Für diese Effekte und die Bürokratiekritik nutzen die Autoren eine ganze Reihe literarischer Techniken, anhand derer sich eine Poetologie der Bürokratie herauskristallisieren lässt. Perfektions-, Konkretions-, Individualitäts- und Distanzwünsche werden punktuell oder scheinbar befriedigt, die Auswirkungen sind verwirrend und komisch. Allenthalben geht der Überblick verloren, auch der Abstand, die Vorstellung versagt und von der Vollkommenheit bleibt nur der Anspruch übrig.

Am anschaulichsten ist diese Poetik der Bürokratie an kleinen kurzen Texten zu belegen, in denen das Ausmaß der Bürokratie notgedrungen komprimiert oder versinnbildlicht auftreten muss, jedoch nicht abgeschafft wird. Und die Analyse kurzer Texte verträgt sich auch am besten mit dem Platz hier im Rahmen dieses Beitrags. So werde ich einen Tagesablauf eines pensionierten Friedhofsbeamten analysieren, einen Prozessbericht gegen einen Postbeamten, das Berufsbild von Dorfpolizisten untersuchen und von der Hand des Ministers für öffentliche Arbeiten berichten.

### *Über Weg und Auswege eines Friedhofsbeamten im Rubestand*

Beginnen möchte ich mit einem Prosastück Konrad Bayers, das der Avantgarde – Autor der Wiener Gruppe in den 50er Jahren des 20. Jhs.

geschrieben hat. Der titellose Text, der mit den Worten «Ich wandere»<sup>6</sup> beginnt, erzählt die Bewegungen und seltsamen Erlebnisse einer Ich-Figur nach, die sich durch bestimmte Attribute und letztlich eindeutig als Amtsperson ausweist. Die Geschichte ist zutiefst widersprüchlich und revidiert ständig die Entschlüsselungsleistungen des Lesers. So bleibt bereits offen, wohin der Beamte unterwegs sein könnte, nachdem er «auf einer in die Ewigkeit führenden Strasse» und vier Sätze später «nach Klagenfurt» wandert. Ebenso bleibt offen, welcher der Protagonisten nun tot ist oder lebt oder beides. Wenn man den Rahmen eines Erzählortes abstecken wollte, müsste man irdische und überirdische Gegenden addieren, sowie die Realität und die Traumwirklichkeit, Unterirdisches, die Erde und den Kosmos miteinbeziehen. An eindeutig ausgewiesenen Orten finden wir neben der bereits erwähnten Straße eine Schlucht, ein Boot, Berge von Konservendosen, eine Rollfähre, eine derart tiefe Grube, dass der Beamte «mit Hilfe der Mondanziehung wieder an die Erdoberfläche geschleudert» wird, eine Straßenbahn, die bis in den Urwald führt, hellblaue Ballons in der Luft, eine Straßensperre sowie ein Loch zum Verschwinden. Die Geschichte stresst also das Vorstellungsvermögen, andererseits ist sie gespickt mit Ordnungsparametern, die Transparenz vortäuschen. Aus der steten Auseinandersetzung zwischen diesen Polen erwächst das spannungsgeladene Paradoxon der Fabel. Die Ordnungsmachenschaften, die den Text sowie die Wanderung zu strukturieren versuchen, zeugen von vehementer Perfektionswut: So gibt es etwa gleich zu Beginn des Textes eine interessante Landschaftsbeschreibung:

Mein verwesender Freund streicht sich aus einer der herumliegenden, zu Bergen von 32.784 Stück gestapelten, rostigen Konservendosen etwas Landbutter auf die noch haftenden Hautfetzen seiner ausgedörrten Unterlippe.

Welches Bild entsteht hier in unserem Kopf? Aus dem Horrorgenre kennen wir genügend Beispiele für aktive Tote, die bereits verfaulen und sich dennoch wie Lebende verhalten. Dabei können wir ruhig die Unterlippe heran zoomen, und dabei zusehen, wie sie sich der Monsterfreund mit Butter einfettet. Wie aber schaut der Raum aus? Wie können Türme herumliegen? Stapeln bedeutet, dass etwas vertikal geordnet wird. Herumliegen hingegen bezeichnet eine horizontale Ordnung oder exakter: eine horizontale Unordnung. Selbst kleine Stapel können nicht «herumliegen».

---

<sup>6</sup> Konrad Bayer: (Ich wandere). In: ders. : Sämtliche Werke. Stuttgart 1996. S. 39-41.

Wie erst zu 32.784 Stück geordnete Berge? Zudem kann man sich vorstellen, wie riskant es sein muss, aus dem Stapel eine einzige Dose herauszuziehen. Entsteht sodann nicht sofort ein großes Getöse in unserer Vorstellung? Würde nicht der Konservenbüchsenturm in sich zusammenstürzen, weitere mit sich reißen und mit Sicherheit den Täter unter sich begraben? Aber selbst wenn der Freund vorsichtig hantiert: Was für eine Attacke gegen die Ordnung! Plötzlich würde in diesen derart penibel geordneten Bergen eine einzige fehlen! Wer wird das nur wieder in Ordnung bringen?

Die Ich-Figur – vom Autor als Beamtentypus ausgewiesen – hat mit diesen Widersprüchen keine Probleme. Bayer nötigt uns in seinem Text jene Perspektive auf, die die Ordnungsmacher, die Beamten innehaben. Wie auch in anderen Prosastücken des Autors sind diese Figuren bestens informiert und zugleich durch eine irritierende Gleichgültigkeit gegenüber Absurditäten gekennzeichnet.

Als zweites möchte ich auf eine zentrale Passage des Textes eingehen, die einen Rückblick des Beamten auf sein Leben enthält, wobei auch hier am klassischen bürokratischen Selbstverständnis gerüttelt wird, und zwar an der Chronologie, wie sie in amtlichen Biographien zum Ausdruck kommt.

Der Erzähler vermischt narrative Ereignishaftigkeit mit bürokratischer Präzision, indem er die Schilderung des Tagesgeschehens mit der Präsentation seiner Biographie unterbricht. Dass er sie mitten in die Geschichte einflcht, ist ein klassisches Stilmittel der Literatur. Die Irritation resultiert aus den amtlichen Versatzstücken. Dazu gehören:

1. die präzisierende Zahl: das 74. Lebensjahr
2. die Nennung eines Firmennamens: Eberhard Hirnschall & Co.
3. die Referenz auf verwaltungstechnische Termini, wie «mangels anderer Befähigungen», «nicht protokolliert» und «Existenznachweis» sowie
4. der in Stichworten verkürzten, d.h. ohne Subjekt angeführten Angaben: «nicht protokollierte Firma», «genießt in der Branche guten Ruf und gilt als seriös und korrekt».

Mit diesen vier Merkmalen stellt Bayer eine Verbindung zum bürokratischen Kosmos her, der – wie üblich – staats- und wirtschaftsbürokratische Daten vermischt. Interessant ist, wie diese Selbstoffenbarung die Stereotypisierung der Lebenszusammenfassungen zur Schau stellt.

Dabei muss auf eine Formulierung gesondert hingewiesen werden, durch die der Vertrauensvorschuss, den man trotz aller Kritik der bürokratischen Ordnung für gewöhnlich entgegenzubringen scheint, miss-

braucht wird. Die biographische Skizze, die den beruflichen Stand des Beamten zum Inhalt hat, schließt mit folgendem Satz:

Seit Ablauf meines Existenznachweises bin ich freischaffender Vertreter für Zigarettenautomaten.

Nachdem Bayer nicht das Leben selbst als abgelaufen bezeichnet, sondern den Nachweis, muss angenommen werden, dass der Beamte nicht tot ist. In der Literatur ist dies jedenfalls nicht der einzige Fall, in dem ein lebender Untoter weiter existiert, Herzmanovsky-Orlando z.B. hat einem solchen Amtsoffer eine wichtige Rolle in seinem großen Roman «Maskenspiel der Genien» eingeräumt<sup>7</sup>. Interessant für unser Anliegen der Poetik der Bürokratie ist die Verwertung dieses Fehlers: Ein neuer imaginärer Raum wird geschaffen, eine Existenz jenseits der Behörden, die erst durch die Behörde ermöglicht wurde, oder ein Raum jenseits des Amtes, der vom Amt kreiert wurde und von dem der Kreateur, das Amt, jedoch nichts weiß. In jedem Fall jedoch ermöglicht und erzwingt der Übertritt ins illegale Dasein ein neues Leben: Nach dem Beamtenjob und der Zuarbeit als Handwerker wird der Beamte im Ruhestand «freischaffender Vertreter für Zigarettenautomaten». Angesichts der aktuellen Antiraucherkampagnen kann dieser Beruf als geradezu genialer Job für einen Toten angesehen werden.

Nichtsdestotrotz kann sich unser Protagonist auch als Freischaffender von den Bürokratismen nicht frei spielen und enttarnt seine Nähe zum Amt durch die Präsentation eines Lebenslaufs, und nicht etwa einer Nacherzählung seines Lebens.

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hat in seinem Artikel zur «biographischen Illusion» sehr schön formuliert, dass die amtliche Selbstdarstellung mit der «Logik der Vertrautheit» bricht. Zugleich werde das curriculum vitae zu einer «öffentlichen Darstellung, und damit Offizialisierung, einer privaten Darstellung des eigenen Lebens (und) impliziert einen Mehraufwand an spezifischen Zwängen und Zensurmaßnahmen»<sup>8</sup>.

Das Zwanghafte dieser Offizialisierung mit all seinen neurotischen Implikationen kommt bei Bayer zusätzlich darin zum Ausdruck, dass sie unvermittelt in die Erzählung eingeführt wird – quasi überfallsartig zum Ausbruch kommt, im neuen Absatz hingegen nicht als Teil der Ge-

<sup>7</sup> Fritz von Herzmanovsky-Orlando: Maskenspiel der Genien. In ders.: Sämtl. Werke in 10 Bd. Bd.3 Salzburg / Wien 1983.

<sup>8</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: Praktische Vernunft. Theorie des Handelns. Frankfurt 1998. S. 81.

schichte ausgewiesen wird, sondern als «Gedanke», in den der Beamte versunken war. Damit ist der Lebenslauf nicht als Zusatzinformation oder Präzisierung lesbar, sondern wird in jenen Kontext gestellt, der per definitionem unzusammenhängend, assoziativ und unlogisch funktioniert: in jenen Gedankenkosmos, aus dem man schließlich «erwacht».

Als dritten und letzten Aspekt der Erzählung möchte ich noch die Sonderregelungsparameter der Bürokratie herausgreifen. So beginnt das Ende – wie aus dem bürokratischen Alltag bekannt – mit einer Einschränkung. Ebenfalls üblich sind sowohl die Unklarheit der Anordnung als auch deren Sinnhaftigkeit: «“Nur für Grossnichten” lese ich beklommenen Herzens und weiss, dass es einen Ausweg für mich gibt». Offensichtlich ist der Beamte von der Einschränkung betroffen, aber warum sucht er einen Ausweg? Da ein Ausweg eine Diskontinuität bezeichnet und per definitionem nicht linear sein kann, müsste sich der Wanderer vielmehr um einen Umweg bemühen. Aber offensichtlich geht es dem Ich-Erzähler gar nicht mehr um eine Fortsetzung oder das Ziel der Reise. Stattdessen ist der Ich-Erzähler in etwas verstrickt: mit Sicherheit in die skurrile Fabel, in seinen Daseinszustand, wahrscheinlich auch in das längst unmöglich gewordene Erzählen. D.h. er will weder die Wanderung noch die Geschichte fortsetzen. Also kreierte er einen Ausweg und erfindet einen neuen Raum, einen wohligh intimen, eine sogenannte imaginäre Raumreserve. Konrad Bayer bietet eine Lösung, die sauber und perfekt zugleich ist, indem er schreibt: «Ich stütze meinen rechten Arm in die rechte Hüfte und entschlüpfte durch das so entstandene Loch». Mit dieser Pointe beendet Bayer nicht einfach seine Erzählung, sondern bringt seinen Protagonisten ganz einfach zum Verschwinden.

#### *Über einen sorgfältig ausgeführten Mord eines Postbeamten*

Seinen Helden entlässt spontan und überraschend auch Thomas Bernhard in seinem kurzen Text mit dem Titel «Sorgfalt»<sup>9</sup>, erschienen im Erzählband «Der Stimmenimitator» 1978. Aber er stellt die Ordnungsmenschen der Bürokratie genau umgekehrt dar. Dort, wo Bayer Eindeutigkeit abschafft, Konkretes korrumpiert und hinter den Formalismen Räume, ja Welten aufbaut, konzentriert und simplifiziert Bernhard. Und doch zeigen beide die Inkompatibilität von Lebenswelt und bürokratischer Ordnung. Bayer hat vorgeführt, wie sich die Lebensgeschichte vergeblich bürokratischen Mechanismen zu entziehen versucht. Bernhard hingegen

---

<sup>9</sup> Thomas Bernhard: *Sorgfalt*. In: ders.: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt 1982. S. 166.

veranschaulicht die Unzulänglichkeit des Systems, indem die Bürokratie so tut, als ob Lebenswelt und Lebensgeschichte fassbar wären und entstellt sowie eliminiert sie.

Er schreibt:

Ein des Mordes an einer schwangeren Frau angeklagter Postbeamter hat vor Gericht angegeben, er wisse nicht, warum er die Schwangere umgebracht habe, er habe sein Opfer aber "so sorgfältig wie möglich" umgebracht. Auf alle Fragen des Gerichtsvorsitzenden hatte er immer nur das Wort "sorgfältig" gesagt, worauf das Verfahren eingestellt worden ist.

Beginnen wir bei der Überschrift «Sorgfalt», die eine Basistugend des verwaltungstechnischen Personals oder auch eine Basisvoraussetzung für das Funktionieren bürokratischer Ordnung darstellt. Bei diesem Begriff handelt es sich um einen Term, der die Art und Weise einer Handlung, nicht aber die Handlung selbst bezeichnet. Indem der Angeklagte immer mit diesem Wort antwortet, wird demnach auf eine Mechanik referiert, die sich um Form bemüht, welche sich jedweden Inhalt einverleiben kann.

Damit wird die Möglichkeit zur Serie und Wiederholung geschaffen. Diese Wiederholung, ein Wesenszug der Poetik Thomas Bernhards, stellt der Autor auch auf semantische Weise dar: die Wortwahl ist eingeschränkt, auch über die repetitive Aussage des Postbeamten hinaus. Der Erzähler wiederholt einige Satzteile und verzichtet auf Variation.

Auch die Reduktion wird erzähltechnisch umgesetzt: Die komplexe Angelegenheit eines scheinbar unmotivierten, also heimtückischen Mordes und dessen Aufklärung wird in ein paar Zeilen zusammengefasst. Der Plot, der für eine ganze Romanhandlung reichen könnte, wird in 2 Sätzen abgehandelt. So können wir die Reduktion des Raumes, wie er in der Reduktion auf den Begriff «Sorgfalt/sorgfältig» durchgeführt wird, auch auf dem Papier nachvollziehen. Sie gipfelt schließlich in der Schlusspointe, in der das Verfahren aufgrund der dauernden Nennung des Adjektives «sorgfältig» eingestellt wird. Reduktion ermöglicht Absolution. Bevor etwas anschaulich oder konkret werden hätte können, wird es schon aus der Welt geschafft.

Neben dem Fokus auf Reduktion und Repetition wird in Bernhards Text noch ein weiteres seiner Lieblingsthemen zum Ausdruck gebracht: die Perfektion. Es steckt bereits im zentralen Begriff der «Sorgfalt», der eine Devianz der Perfektion impliziert, an die man sich nur annähern kann. Verstärkt wird diese Bedeutungsfacette und die Sehnsucht nach Vollkommenheit im direkt zitierten Halbsatz, wo der Beamte einräumt, nicht

perfekt, sondern nur so sorgfältig «als nur möglich» gehandelt zu haben. Dieses Scheitern an der absoluten Perfektion stört allerdings das Gericht nicht. Im Gegenteil: Sorgfältig zu handeln befriedigt intern das System und gilt als sakrosankt, auch wenn es extern zu fatalen Auswüchsen führen kann.

Außerdem macht ein absolut sorgfältiges Töten de facto keinen Unterschied zu einem etwas weniger sorgfältig durchgeführten Mord. Das Resultat, nämlich der Tod des Opfers, bleibt dasselbe.

Thomas Bernhard glückt demnach in seiner Kurzprosa Welt durch die bürokratischen Verfahren der Formalisierung und Terminologisierung nicht nur zu reduzieren, sondern, indem das Verbrechen nicht weiter verfolgt wird, auch abzuschaffen. Das Verfahren führt zum Abschluss und befriedigt dergestalt das Bedürfnis nach Vollkommenheit. Wie viele Amterlebnisse können weitere Belege für diesen widersprüchlichen Zusammenhang des Mangelhaften und absoluten Ergebnisses liefern? Dass der Täter selbst dem Umfeld des Amtes entstammt und einer ist, der das System kennt, wird durch die Berufsbezeichnung ausgedrückt: der Mörder ist Postbeamter.

### *Über das Sein und Sollen des Dorfpolizisten*

Von einem anderen beamteten Protagonisten handelt die Berufsskizze des Südtiroler Autors Georg Paulmichl aus den 90er Jahren<sup>10</sup>. Er liefert in kurzen und scheinbar klaren Sätzen Feststellungen zu Eigenschaften und Aufgaben des Dorfpolizisten. Wie auf dem Alten Kontinent üblich, müssen wir hierfür nicht das Genre wechseln und die Thematik von Feuerwaffen oder Verfolgungsjagden abhandeln. Bis auf die unterste Ebene sind die Staatsbediensteten und ihre Untertanen stattdessen, wie alle anderen Staatsbediensteten auch, mit Papier konfrontiert. Dieses Papier erfordert Kenntnisse, wie es sie auch bei gewöhnlichen Bürobeamten und Verwaltungsangestellten voraussetzt: nämlich geistige und Lesekompetenz, d.h. einschlägige Ausbildung und Erfahrung.

So beginnt der Text auch mit dem Statement: «Der Dorfpolizist ist geschweigt». Und später lesen wir: «Die Dorfpolizisten müssen praktisch lesen können».

Und doch ist es keineswegs so, dass ein Dorfpolizist nicht auch stark sein müsste: Neben den geistigen Kräften hat er auch über körperliche zu verfügen, denn «Er muß schwere italienische Formulare tragen».

---

<sup>10</sup> Georg Paulmichl: Dorfpolizist. In: ders. : *Ins Leben gestemmt. Neue Texte und neue Bilder*. Innsbruck 1994.

Mit dem länderspezifisierenden Adjektiv wird die einzige räumliche Verknüpfung mit dem Arbeitgeber bzw. dem nationalen Raum hergestellt. Er äußert sich in der Amtssprache, die im Minderheitengebiet der deutschsprachigen Dörfer nicht nur eine formal andere, sondern überhaupt eine Fremdsprache ist. Das Bild, mit dem Paulmichl den Zusammenhang der Peripherie mit dem Staatsganzen ausdeutet, ist gerade deswegen interessant, weil es im Wechselspiel der Kräfte angesiedelt ist: Die horizontale Ordnung wirkt sich nämlich nicht in Größen aus, die mit Längen- oder Flächenmaßen vermessen wären: Die Staatsordnung wirkt punktuell und mittels Schwerkraft. Erinnern wir uns kurz an Konrad Bayers Mondanziehungskraft, mithilfe derer der Friedhofsbeamte immer wieder aus dem Erdloch geschleudert wird. Auf solche physikalische Tricks versteht sich Paulmichls Polizist nicht. Er muss selbst tätig werden.

Und doch bekommt auch er allerhand Unterstützung aus dem Himmel. Diese Hilfe ist allerdings nicht physikalischer Natur, sondern beruht auf längst vergangen geglaubten Alternativmodellen der Bürokratie, als die religiös – metaphysischen Weltbilder noch nicht entzaubert waren<sup>11</sup>. Ein Dorfpolizist arbeitet jedoch am Land, wo gemeinschaftliche Ordnungen teilweise noch intakt sind und gerne Gottesbotschaften gelauscht wird. Dafür bedarf es gar keiner Anrufung diverser Götter, wie wir sie aus kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Okzident und Orient mittlerweile gut kennen. Bei Paulmichl herrschen Gott und mit ihm das schlechte Gewissen unerschütterlich und kein schweres italienisches Formular kann dagegen was ausrichten.

Sieht man sich die idealtypischen Klassifizierungen der Herrschaftsformen des Bürokratieforschers Max Webers an, so unterscheidet er drei Formen: die bürokratische, die traditionale und die charismatische Herrschaft. Differenzierbar sind diese Idealtypen durch die Art des Gehorsams: Wenn in der Bürokratie einem gesetzten Recht gefolgt wird, dem sich auch der Beamtenstand zu unterwerfen hat, dann ist das Unterwerfen unter den fremden Willen eine abstrakt konsequente Handlung. Demgegenüber hegen die Untertanen in den anderen Herrschaftsformen eine Beziehung und Gefühle gegenüber ihrem Führer oder folgen alteingesessenen Traditionen. Es würde ihnen gar nichts nützen, rational zu handeln oder etwas durchschauen zu wollen<sup>12</sup>.

Eine Vermischung dieser Arten des Gehorsams lässt sich in verschiedenen literarischen Texten nachweisen. Dabei kommt es meist zur Ver-

<sup>11</sup> vgl. Habermas. a.a.O. Bd. I. S. 262ff.

<sup>12</sup> vgl. Weber. a.a.O. S. 122-176.

mehring, Verdopplung der Herrschaft bzw. des Unterworfenenseins. Exemplarisch wird dies auch in Paulmichls Text vorgeführt: Mit dem Einsatz diverser Begriffe aus dem christlichen Erfahrungsschatz werden neben die italienischen Formulare die Instanzen der Kirche und des Himmels platziert, ja auch synonym gesetzt: von Bußgeldern, Furcht vor dem Angesicht, von Bekehrung und dem Jüngsten Gericht ist zu lesen. Ich zitiere:

Ohne Ausbildung können sie die Bußgelder nicht schöpfen.  
Die Autofahrer fürchten sich vor der Uniforms Angesicht.  
Die Dorfpolizisten bringen alle Bewohner zur Bekehrung.  
Auch die Pfarrer dürfen die Kurven nicht zu schnell biegen, sonst  
kommt das höchste Gericht.

In diesen Sätzen wird die Vertreterposition des Polizisten fest geschrieben, der durch seine Uniform einschüchtert und nicht durch seine persönliche Kraft beim Formularetragen oder seine Lesekompetenz überzeugt. Zudem werden die Vertreter der Amtskirche angesprochen, die durch die semantische Inkongruenz innerhalb uneindeutiger Zuständigkeitsgrenzen angesiedelt sind.

Ich wiederhole:

Auch die Pfarrer dürfen die Kurven nicht zu schnell biegen, sonst  
kommt das höchste Gericht.

Diese Formulierung ist grammatikalisch falsch: Es fehlt eine Präposition und eine Vorsilbe beim Verb. Richtig müsste es heißen: an den Kurven abbiegen. In der inkorrekten Form werden jedoch die Pfarrer zu oppositionellen Mitgestaltern und Konkurrenten der irdischen Ordnung. Sie biegen die Kurven, d.h. sie schaffen selbst Ordnung. Dass diese Eigenmächtigkeit dann ausgerechnet vom Jüngsten Gericht, der obersten christlichen Instanz geahndet wird, scheint auf eine Unterordnung des Metaphysischen unter das Physische, des charismatisch Traditionalen unter das Bürokratische schließen zu lassen. Der Pfarrer hat irdischen Ordnungen zu folgen. Selbst wenn die Anweisung im religiösen Duktus der Drohung formuliert ist – man darf nicht, sonst kommt die Strafe – wird ersichtlich, dass auch der liebe Gott die weltlichen Regelungen anerkennt und bei einem Zuständigkeitswechsel seine Entscheidungen wie die irdischen Gerichte treffen würde.

Für die Bevölkerung entsteht somit ein totaler Herrschaftsraum: Sie ist den italienischen Formularen und der Uniform, wie auch den strafenden Instanzen ihrer Religion ausgeliefert. Ihre Furcht, ihre Buße, ihre Bekehrung ist auf staatlicher *und* religiöser Herrschaft gegründet.

Aber nicht genug der Angst. Georg Paulmichl spricht noch einen weiteren imaginären Ort an, der mit Gewaltbereitschaft assoziiert werden kann: Mit der Bezeichnung «Revier» für das Handlungsfeld des Dorfpolizisten ist es möglich die Straße auch als Jagdgebiet zu denken, in dem die Personen zu Jägern und Gejagten werden. Damit es hierbei nicht zu einem Exzess kommt, müssen sich die Staatsbediensteten zurückhalten.

«Dorfpolizisten müssen dem Dorfbild die Ruhe gönnen». Wie ist dieser Satz aber überhaupt zu deuten?

Vielleicht ist es opportun den gesamten Text Paulmichls einmal nach seiner syntaktischen Struktur anzusehen, um dessen Charakter zu verstehen. Die Hauptsätze – es gibt nur einen Nebensatz – sind lose aneinander gereiht und untereinander angeordnet wie in einem Zehnpunkteprogramm. Es gibt kaum kausale, konsekutive, konzessive Verknüpfungen. Zudem ist der gesamte Text im Indikativ Präsens formuliert. Damit bieten sich die einzelne Sätze als absolut gesetzte Zuschreibungen. Andererseits geht der Text über eine Ansammlung von Feststellungen hinaus, da er einige Modalverben enthält: müssen, können und nicht dürfen. Insofern liest sich die Satzaneinanderreihung auch als Ordnungsanweisung. Interessanterweise ist das Pflichtenheft jedoch nicht an die Bürger, sondern an die Ordnungsvertreter gerichtet. Die Bevölkerung – gejagte Autofahrer und furchtsame Untertanen – sind am sichersten, wenn sie ins Dorfbild gebannt sind. Ihm und nur ihm müssen die Dorfpolizisten «Ruhe gönnen». Durch das Verb «gönnen» wird ausgedrückt, dass diese Ruhe wohlverdient ist und nicht wie ein Privileg gestattet, sondern wie eine Leistung honoriert werden soll. Man beachte hier, dass das Verdienst statt in einer schönen Lebenstradition im Eigenbild liegt, in dem Heimat konserviert wird.

So ruhig dieses Bild auch sein mag, das Leben im Dorf ist es nicht: Der Verkehr soll fließen und darf lärmen. Und das kann er am besten, wenn Distanz zur Amtsgewalt hergestellt wird: «Wo / die Dorfpolizisten / den Verkehr stoppen, kommt die Ordnung zum Stillstand». Der Effekt von Pause und Stillstand mag für allfällige Kontakte mit Behörden typisch sein. Paulmichl geht aber noch einen Schritt weiter, indem bei ihm nicht die Autos, sondern die Ordnung selbst gestoppt wird. Damit expliziert der Autor, dass die Amtsperson nicht einfach Stau und Bewegungsverhinderung verursacht, sondern während seiner Aktivität in die Lebenswelt der Dorfbewohner eingreift und dort ihre traditionale Ordnung auflöst.

Paulmichl liefert in diesem kurzen Text also statt einer Berufsbeschreibung einen differenzierten Anweisungskatalog für die Ordnungsvertreter

aus Sicht der Bürger und entlarvt darin die kollektive Identität der Landbevölkerung als gestört. Die Originalität der Kritik beruht auf der Neugestaltung der Raumdimensionen:

So wird die institutionelle Grenzziehung durch Formularsprache geleistet.

Anhand schwerkraftgebundener Formulare wird die ideelle Dimension der Gesetze durch eine materiale ersetzt. Umgekehrt erstarrt die materiale Lebenswelt in einem Bild. Daran kann auch die Metaphysik nichts ändern. Das Überirdische wird herabgeholt und dem Irdischen unterworfen.

Selbst die Sehnsucht nach Konkretion und die Distanzierungsbedürfnisse werden nur halbherzig befriedigt, da statt der in die Schranken verwiesenen Amtsallmacht gleich das Jüngste Gericht auftaucht und statt dem Wohlergehen der Bevölkerung zu dienen nur das Bild harmonisiert wird. D.h. Bürokratiefrei wird damit nicht die Dorfgemeinschaft, sondern nur der Blick auf sie. Eine Postkartenidylle wird heraufbeschworen, in der Polizisten und Pfarrer für gewöhnlich nicht auftauchen. Die Ordnungshüter werden als Störfaktoren einer Selbstimagination identifiziert.

### *Über das Erzählen fiktionaler Bürokratie*

Bevor ich auf meinen letzten Text, ein Gedicht eines anderen deutschsprachigen Autors aus Südtirol/Italien eingehen werde, möchte ich kurz die erzähltechnischen Strategien zusammenfassen, mittels derer die bürokratischen Orte aufgesprengt werden.

Zuerst einmal fällt auf, dass die Verwendung bürokratischer Textsorten in der Narration der fiktionalen Prosa einen Bezug zur faktualen Erzählung herstellt. D.h. Die literarischen Arbeiten erscheinen dadurch nicht mehr bloß als frei erfunden und erdichtet, sondern erwecken den Eindruck, dass die Autoren auch tatsächliches Geschehen referieren. Die Verflechtung literarischer Textsorten mit bekannten Formalia aus dem bürokratischen Feld stellt dabei eine wechselseitige Beziehung zwischen Fiktion und Realität her und erinnert die LeserInnen an eigene bürokratische Verortungsversuche.

Bei Bayer kann man das anhand der amtlichen Biographie nachvollziehen, die Bezüge zwischen dem Phantastischen und der realen Welt herstellt. Außerdem erscheinen alle präzisierenden Zahlen und die Einschränkungstafel als Zeichen einer bestehenden Welt und regen dazu an, die Geschichte in der realen Welt zu verorten. Was war am 11. oder 26. Juli? Bezeichnet die Zahl von 32.784 eine bestimmte geographische oder mathematische Größe? Welche Einschränkungen können mit «Gross-

nichten» in einem zeitgenössischen Kontext gemeint sein? Welche Pensionsbestimmungen ließen es zu, dass ein Beamter bis zu seinem 74. Lebensjahr im Dienst war?

Angesichts einer Vielzahl nicht denotierbarer, fantastischer Bedeutungseinheiten, würde man vermuten, dass die bürokratischen Versatzstücke Rückzugsräume der Klarheit schaffen würden. Das ist aber nicht der Fall. Stattdessen ermöglichen sie die Erfahrung befremdlicher und vergeblicher Ordnungsmachenschaften. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, indem die Bürokratie nicht nur die Linearität der Erzählung stört, sondern auch die Leseerfahrung irritiert. Durch die Ordnungsparameter wird nämlich ein unbeschwertes Leseerlebnis, in dem man sich auf den skurrilen Tagesablauf einlässt, durch quälende, vergebliche Ordnungsversuche, zu denen man angeregt wird, gestört.

In Thomas Bernhards Erzählung wird genau die umgekehrte Erfahrung gemacht. Der erste Eindruck beim Lesen eröffnet konkrete und klare Referenzen zur Außenwelt. Sein Prosastück erinnert an einen Verfahrensbericht aus der Zeitung, in dem wesentliche Daten zusammengetragen werden: Tat, Tathergang, Beruf des Täters, Besonderheiten des Opfers, des Prozessverlaufs und Entscheidung des Gerichts. Verstärkt durch den Verzicht auf den Einsatz von Synonymen – ein Zeichen bürokratischer Texte – entsteht der Eindruck, dass es sich um einen tatsächlich stattgefundenen Prozess handeln könnte. Durch die Absurdität des Plots wird jedoch auch hier das Scheitern der Textsorte Verfahrensbericht deutlich. Zugleich befriedigt weder Bericht noch Beschluss die Auseinandersetzung mit dem Kriminalfall. Das konsequente Festhalten des Autors an amtlicher Schreibweise betont, dass sie den Ereignissen des Lebens nicht gerecht werden kann, sondern diese verstümmelt.

Eine ähnliche Ironisierung erfährt der bürokratische Kosmos auf textueller Ebene bei Georg Paulmichl. Eine Analogie mit einem Anordnungsschreiben wird evoziert. Indem es sich aus Sicht der Bevölkerung an die Staatsmacht richtet, wird gezeigt, wie sie sich neben der Legalität auch ihre Legitimität sichern könnte.

Zugleich wird durch die Textform Berufsbild, die zwischendurch auch einer Stellenausschreibung ähnelt, eine faktuale Redesituation hergestellt. Unterlaufen wird sie jedoch, indem der Autor immer wieder die Regeln der Valenz missachtet und damit Mehrdeutigkeiten schafft, die in solchen Textsorten nichts zu suchen haben. Mit ihr kann der Autor jedoch die religiöse Paranoia und hohl gewordene Lebenswelt der Dorfbewohner ausleuchten.

Eine Poetologie der Bürokratie hat neben der Bearbeitung amtlicher Textmodellen auch die Frage des Modus zu prüfen. Wie sieht der Bezug zwischen Erzähler und Erzähltem aus? Aus welcher Position wird berichtet? Nachdem fiktionale Auseinandersetzungen mit dem Thema nicht darauf abzielen, das Leben in und mit der Bürokratie einfacher zu gestalten, sondern die Probleme und Paradoxien herauszukristallisieren, verwundert es nicht, dass gerade in den aussagekräftigen Bürokratiertexten eine eklatante Kluft zwischen Erzähler und Erzähltem besteht, wie auch in den hier untersuchten Werken. D.h. in allen drei Texten vermitteln die Erzähler, dass sie keine Übersicht über das Ganze haben und halten Distanz ein. Sie klären nicht auf. Sie weisen nicht auf die Widersprüche hin. In allen drei Texten dominiert die in amtlicher Schreibweise übliche externe Fokalisierung. Wie Verwaltungsangestellte und Gerichtspersonal nehmen sie eine Außensicht ein, wissen über erstaunliche, messbare Details Bescheid, sagen aber weniger, als die Figur weiß.

Wir erfahren nichts vom Innenleben des Friedhofsbeamten, ja seine Gedankenwelt ist zu einer amtlichen Biographieskizze verkommen. Dabei hat Bayer eine Ich-Erzählung geschrieben. Aber durch seine Selbstvergessenheit bei der Berichterstattung ist der Erzähler beinahe auf Null reduziert.

Der Dorfpolizist hinwiederum erscheint uns als vergeblich gescheite Person mit steter Referenz auf den Dienstgeber: Jedoch wissen wir nichts von seinen Gefühlen, Gedanken oder seiner Persönlichkeitsstruktur.

Am wenigsten wird uns vom Postbeamten mitgeteilt, obwohl hier die Frage nach dem Tatmotiv oder die Neugierde auf seine Person besonders heftig evoziert wird. Mit der Außensicht des Erzählers wird das Ungenügen der bürokratischen Welt ausgestellt, die dann verstummt, wenn Konkrektion angesagt wäre. Außerdem wird der Anspruch auf Sachlichkeit und Perfektion als gefährliches Ansinnen charakterisiert.

### *Vom Kleben, Fabren und Gleiten ministerieller Hände*

Zuletzt möchte ich noch ganz kurz auf ein Gedicht Norbert Kasers<sup>13</sup> zu sprechen kommen, das sich einem zentralen Körperteil der Verwaltungsbeamten widmet: den Händen. Wir haben bereits in den vorangegangenen Texten die Aktivität der Beamtenhände kennen gelernt: Der Friedhofsbeamte Konrad Bayers schaufelt Gräber und stützt letztlich seine Ar-

---

<sup>13</sup> N. C. Kaser: haende des ministers fuer oeffentliche arbeiten. In: ders. : Gesammelte Werke. Bd.1. Innsbruck 1988. S. 156.

beitshand in die Hüfte. Diese Geste deutet jedoch nicht auf eifrige Arbeitsbereitschaft hin, sondern dient nur dazu, ein Loch zu schaffen, um darin zu verschwinden. Thomas Bernhards Postbeamter, durch dessen Hände wohl eine Vielzahl von Briefen und Dokumenten gegangen waren, nützt sie zwischenzeitlich, um sorgfältig eine schwangere Frau umzubringen. Und der Dorfpolizist Paulmichls braucht seine Hände um den Verkehr zu regeln, damit die Ordnung zum Stillstand kommt. Vor allem aber hat er eigenhändig schwere italienische Formulare zu tragen. Wir bemerken hier, dass die Hände – wie überhaupt oft in Beamten geschichten – vor allem mit Gegensätzlichem beschäftigt sind. Sie verrichten Arbeit im Sinne von Ordnung, deren Sinnhaftigkeit nur selten feststeht, und sie vernichten Ordnung oder lösen sie auf.

Im Gedicht Norbert Kasers bekommen die Hände gleich auf vier Ebenen Bedeutung. Zum ersten steckt in der Formulierung des Titels: «haende des ministers fuer oeffentliche arbeiten» eine zweite Bezeichnung für die öffentliche Verwaltung, nämlich die Öffentliche Hand. Auf der zweiten Ebene ist die Tätigkeit des Ministers angesprochen, die mit Schweiß, Dreck und Anstrengung verbunden ist. Zum dritten sind die Handflächen graphologisch zu deuten, indem der Zustand der Lebenslinie thematisiert wird. Sie ist verdreckt. Damit spielt der Autor auf ein schlechtes, unsauberes Leben oder dessen baldiges Ende an und weist letztlich zur vierten Bedeutung voraus. Mit den besagten Händen ist nämlich auch sexuelle Aktivität möglich.

Bezeichnenderweise fahren die verschwitzten, verdreckten Hände nicht unter fließendes Wasser, sondern vorerst durch das Pomadenhaar, eine Eitelkeitsgeste. Das Zentrum des Gedichts bildet dann das Lustobjekt dieser Hände: die Brust jenes Mädchens, mit dem der Erzähler verbunden ist, die Brust «seines» Mädchens. Damit bringt sich das schreibende Ich selbst ins Spiel und zwar von seiner privatesten Seite. Und es involviert Leser und Leserin, die sich nicht mehr bloß mit dem Minister, sondern auch mit dem angebotenen Ich oder dessen Geliebter identifizieren können. Zudem werden mit der sexuellen Aktivität des Ministers die vorangegangenen Zustandsbeschreibungen der Hände revidiert: Der Schweiß kommt vielleicht gar nicht von der Arbeit, die verstopfte Lebenslinie ist möglicherweise Vorzeichen für die Rache des Autors, der den Betrug durch einen Mord am Minister sühnen könnte. Mit dieser Umdeutung ausgestattet – der Minister wird nicht bei seiner Arbeit, sondern bei sexueller Aktivität betrachtet – ist man geneigt, den letzten Teil des Gedichtes in dieser Lesart fortzuführen.

Überraschenderweise wird dem Leser jedoch noch eine zweite Wende zugemutet: Der Minister trifft im weiteren nicht mehr libidinöse, sondern wieder Arbeitsvorbereitungen. Die kontrastive Doppeldeutung der Lesarten, konzentriert im Possessivartikel «meines» und im Begriff «Arbeit», wird auch graphisch betont: Ersterer ist kursiv gesetzt und wirkt wie ein Aufschrei des Betrogenen. Und zweiterer, die «Arbeit», in die die verschwitzten, verdreckten, öligen, sexualisierten und bespuckten Hände gut gleiten, ist so platziert, dass sie wie eine Unterschrift den gesamten Text zu unterfertigen scheint. Somit kann vom Graphischen aus gesehen das Gedicht überhaupt umgedeutet werden: Der Autor des Textes ist die Arbeit. Sie erzählt von den Aktivitäten der Hände des Ministers.

Ich zitiere:

haende des ministers fuer  
oeffentliche arbeiten

die haende kleben in  
der lebenslinie sitzt  
dreck in den rillen  
rinnt zaeh – gerinnend  
der schweiß dann  
fahn sie durchs pomadenhaar  
und zurueck auf die  
brust *meines* maedchens

um besser vorwaerts zu  
kommen wird in die innenflaechen  
gespuckt nun gleiten sie  
gut  
in

die arbeit

Mit diesem Gedicht haben wir zum Schluss mit dem spezifischen Verhältnis zwischen Amtswelt und Individuum eine letzte Facette der Poetik der Bürokratie berührt, die hier auf mehreren Ebenen dargestellt wird: die ausgreifende öffentliche Hand, die in die Intimsphäre der Bürger eindringt, die unscharfe Grenze zwischen Amt und Lebenswelt und auf erzähltechnischer Ebene die Überschreitung des Geschehens ins Private des Schreibers und Lesers.

Wenn in den Texten Bayers, Bernhards und Paulmichls die Außensicht konsequent eingehalten wird, zeigt Kaser den Übergriff, indem er die Erzählerebene plötzlich offenlegt. Aber diese Offenlegung befriedigt nicht

die gemeinten Ansprüche der Alltagsdiskurse. Sie beunruhigt. Schließlich wollen wir nicht jedwede Transparenz und Konkretion. Von den Körperteilen des Verwaltungsstabs möchten wir lieber nichts Genaueres wissen. Weder von den sexuell aktiven, den mörderischen noch von den eifrig handwerklichen. Womöglich kleben sie alle. Von den Schreibhänden hinwiederum konnte – so hoffe ich – einiges berichtet werden.

Nicola Bietolini  
(Roma)

“So ein End nimmt ein Wollüstling!”  
*Tradizione e innovazione nel dramma allegorico*  
*«Johann Faust» di Paul Weidmann*

Nell'ultimo scorcio del Settecento tedesco si registra un'intensificazione dell'interesse culturale e filosofico per il tema faustiano, originata dalla fitta serie di ristampe e riedizioni del dramma di Marlowe, delle rielaborazioni moderne del mito ad opera di Pfitzer e Widman e dell'apocrifo *Christlicher Meynende* che infittiscono la già imponente mole di scritti fioriti sulla figura leggendaria del mago alchimista e contribuiscono a ravvivare la sua fama, costituendo un prolifico filone drammatico, di scarso rilievo artistico ma rilevante sul piano storico-culturale<sup>1</sup>.

Oltre al frammento lessinghiano, già trattato ampiamente dalla bibliografia specialistica ed affrontato da me in un precedente contributo<sup>2</sup>, spicca il dramma allegorico scritto da un singolare personaggio della cultura austriaca, non legato alla aristocrazia letteraria del tempo, Paul Weidmann, appartenente alla burocrazia statale, per l'esattezza *praticante di cancelleria imperiale*, ma dotato di una formazione morale e letteraria tradizionalmente fondata sui canoni teologici imposti allo studio dei testi classici e moderni dalla dottrina religiosa dei Gesuiti<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sulla fortuna settecentesca del *Faust* nella letteratura tedesca si passino in rassegna H. Henning, *Die Faust-Tradition im 17. und 18. Jahrhundert* in Id., *Faust-Variationen. Beiträge zur Editions-geschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, K. G. Saur, München, 1993, pp. 153-191, soprattutto 176-191; Id., *Faust-Dichtungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, ivi, pp. 193-206; K.-H. Hucke, *Figuren der Unruhe. Faustdichtungen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1992, pp. 96-152.

<sup>2</sup> Rimando, anche per le referenze bibliografiche, a N. Bietolini, *La salvezza e l'illusione. Il mito di Faust nei "Faust-Pläne und -Fragmente" di Lessing* in «Studia Theodisca» XI (2004), pp. 199-220.

<sup>3</sup> Su Weidmann si confrontino K. Adel, *Paul Weidmann – Leben und Werk* in P. Weidmann, *Johann Faust 1775*, hrsg. von K. Adel, Bergland Verlag, Wien, 1964, pp. 7-13; Id.,

La intricata rete di riferimenti letterari che contrassegna il *Faust* di Weidmann viene indagata agli inizi del secolo scorso dal pioniere degli studi monografici sullo scrittore austriaco Rudolf Payer von Thurn<sup>4</sup>, meritevole di avere riportato alla luce una figura di poligrafo e pensatore politico caduta nell'oblio e addirittura privata ingiustamente della paternità della sua opera principale, erroneamente confusa con l'omonimo frammento lessinghiano da Carl Engel, altro esponente ottocentesco dell'inesauribile pletora di critici favorevoli ad una rinascita del mito faustiano, che postilla un'edizione anonima dell'ennesima *Faustdichtung* del 1775 a München con la fuorviante dicitura *Muthmaßlich nach G. E. Lessing's verlorenem Manuskript*<sup>5</sup>. La importanza storico-culturale dell'esemplare weidmanniano nella ricostruzione di un albero genealogico delle filiazioni tardo-settecentesche dell'archetipo faustiano viene successivamente sancita dal contributo illuminante e documentato di Kurt Adel<sup>6</sup>, che approfondisce la disamina delle fonti e pone in evidenza la funzione delle improvvisate e rudimentali rappresentazioni itineranti effettuate dalle compagnie militari dette *Wandertruppen*; proprio la *Brunianische Gesellschaft* si accolla l'onere della prima edizione del dramma allegorico, pubblicato e rappresentato a Praga dal regio teatro locale nel 1775<sup>7</sup>. Tali messinscene vanno intese come anello di congiunzione storico tra la tradizione popolare e quella colta secondo procedimenti drammaturgici abborracciati e sfilacciati, ma ricchi di colpi di sce-

---

Paul Weidmann in «Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung» XV-XVI (1966), pp. 127-179; Id., *Faust, der Verlorene Sohn des Barockzeitalters. Untersuchungen zu "Johann Faust" von Paul Weidmann* in «Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins» LXVIII (1964), pp. 40-65; Id., *Die Faust-Dichtung in Österreich*, Bergland Verlag, Wien, 1971, pp. 37-67 [rielaborazione del saggio precedente]; R. Warkentin, *Das allegorische Drama Paul Weidmanns und die Faustdichtungen der Stürmer und Dränger* in Id., *Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in Faustdichtungen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, Franke & Hausalter, München, 1896, pp. 1-45, soprattutto 1-23; H. Henning, *Faust-Dichtungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 196-197; O. Rommel, *Rationalistische Dämonie. Die Geister-Romane des ausgehenden 18. Jahrhunderts* in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» XVII (1939), pp. 183-220, soprattutto 197, 213, 217.

<sup>4</sup> Cfr. R. Payer von Thurn, *Paul Weidmann, der Wiener Faustdichter des 18. Jahrhunderts* in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft» XIII (1903), pp. 1-74; Id., *Eine politische Denkschrift Paul Weidmanns* in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft» XVI (1906), pp. 278-294.

<sup>5</sup> Cfr. R. Payer von Thurn, *Paul Weidmann, der Wiener Faustdichter des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 58-62.

<sup>6</sup> K. Adel, *Faust, der Verlorene Sohn des Barockzeitalters. Untersuchungen zu "Johann Faust" von Paul Weidmann*, cit., pp. 50-64.

<sup>7</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen. Zum Erstenmahl Aufgeführt auf der Königl. Prager Schaubühne von der von Brunianischen Gesellschaft*, Prag, 1775.

na e di eloquenza retorica. Si tratta della prosecuzione settecentesca delle cosiddette *Haupt- und Staatsaktionen* seicentesche, sorta di drammi magniloquenti e solenni, infarciti di elementi favolosi e prodigiosi, di intermezzi comici e mitologici, privi di coerenza teatrale, ma apprezzati dal pubblico a causa delle mirabolanti avventure epiche, dei variopinti effetti scenografici e dei sanguinosi intrighi per il potere, orditi da forze sia terrene che soprannaturali<sup>8</sup>. L'attenzione si focalizza segnatamente sullo *Spiel* di Friedrich Ludwig Schröder, sicuramente noto a Paul Weidmann e rappresentato a Frankfurt am Mein nel 1767, intitolato *In doctrina interitus Oder: Das lastervolle Leben, und erschrockliche Ende des Weltberühmten und jedermanniglich bekannten Erzzaubers Doctoris Johannis Fausti Professoris Theologie Wittenbergensis*<sup>9</sup>.

La gamma di modelli letterari che si riflettono sulla fattura stilistica e sui motivi strutturali dell'intreccio spazia dall'oratorio biblico *Il Messia* di Klopstock, dal quale Weidmann mutua il nome dell'angelo Ithuriel<sup>10</sup>, ai drammi scolastici gesuitici e cattolici, in cui spicca l'accostamento simbolico e figurale tra Faust e le manifestazioni mitiche tipiche della cultura medievale biblica e laica *Verlorener Sohn* e *Jedermann*, accomunati dal sotteso dilemma etico e dottrinale circa il rapporto tra *peccato* e *salvezza*<sup>11</sup>. Viene anche presa in considerazione, con il tipico distacco dell'uomo austero e dotto, la tradizione tedesca popolareggiante e banalizzante del *Volkschauspiel* e del *Puppenspiel*, corredato da elementi coreografici e da maschere buffe e contrassegnato dalla presenza accanto a Faust di un personaggio dileggiante come *Hans Wurst*, che gli funge da controfigura comica, abolito dalla *legenda* del copione weidmanniano, ma confluito nelle scene buffe e pagliacchesche del famulo Wagner<sup>12</sup>. Weidmann attinge a piene mani per i quadri commoventi e corali al filone dei *Lustspiele* di argomento familiare e negli aspetti più tragici e solenni si riconduce al *Trauerspiel* barocco di Avancini e

<sup>8</sup> Cfr. K. Adel, *Faust, der Verlorene Sohn des Barockzeitalters. Untersuchungen zu "Johann Faust" von Paul Weidmann*, cit., pp. 42-50. Per una presentazione storico-culturale delle *Haupt- und Staatsaktionen* si rimanda a L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1978 I, 2, pp. 828-829.

<sup>9</sup> Cfr. ivi, p. 43; R. Creizenach, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Doctor Faust*, Halle, 1878, p. 112.

<sup>10</sup> Cfr. R. Payer von Thurn, *Paul Weidmann, der Wiener Faustdichter des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 70-71.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, pp. 49-50. Sulla fisionomia strutturale dei drammi religiosi austriaci di orientamento cattolico si rimanda a K. Adel, *Das Jesuitendrama in Österreich*, Bergland Verlag, Wien, 1957.

<sup>12</sup> Seguiamo la tesi espressa da Adel: cfr. K. Adel, *Die Faust-Dichtung in Österreich*, cit., p. 42.

Biedermann, senza disdegnare il precedente imprescindibile nella evoluzione poetica del mito faustiano, il capolavoro colto e raffinato di Marlowe<sup>13</sup>.

Tutta questa congerie disordinata e variegata di fonti viene filtrata e compattata da un procedimento strutturale bivalente. Da un lato spicca la tendenza ascendente e coerente della disposizione scenica, equivalente alla successione di stadi o stazioni allegorico-figurali che riproducono iconograficamente e simbolicamente il calvario cristiano universale, a partire dal primo profilarsi indistinto di un moto di insoddisfazione e di resipiscenza per il *patto diabolico*, non rappresentato direttamente, ma alluso come antefatto, contrariamente alla scelta tradizionale di descriverlo compiutamente e dettagliatamente<sup>14</sup>. Dall'altro, tuttavia, si configura la libera elaborazione del modello *regolare* e classicistico mutuato dal dramma gesuitico per esigenze di efficacia rappresentativa e di legittimazione paradigmatica di uno schema *didascalico-pedagogico* edificante, di matrice barocca, sovrimposto all'andamento multiforme e variegato dei singoli segmenti episodici<sup>15</sup>.

L'apporto strutturale di Weidmann si sostanzia soprattutto nella valorizzazione autonoma di alcuni motivi e personaggi: *l'angelo e buono e quello cattivo*, che duellano fin dall'inizio per contendersi l'anima faustiana, ma soprattutto per rivendicare la priorità dottrina delle rispettive posizioni in merito alla provvidenza divina, al libero arbitrio ed alla *teodicea*<sup>16</sup>; l'apparizione metafisica della *scritta* che sentenzia la scadenza del contratto infernale<sup>17</sup>; i *genitori* virtuosi e saggi di Faust, che appaiono addirittura nella seconda scena del primo atto a livello propedeutico ed orientativo, per ingraziarsi il favore del pubblico incline al sentimento religioso e al devoto culto dei valori familiari<sup>18</sup>; la *preoccupazione* commovente e condivisibile di Faust per la sorte del *figlio* avuto da Elena, personaggio intermedio tra il

<sup>13</sup> Cfr. K. Adel, *Faust, der Verlorene Sohn des Barockzeitalters. Untersuchungen zu "Johann Faust" von Paul Weidmann*, cit., pp. 50-64.

<sup>14</sup> Si confrontino tra loro J. Spies, *Historia von D. Johann Fausten*, [1587], hrsg. von R. Benz, Stuttgart, Reclam, 1964, pp. 8-19; C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, [1604-1616], trad. it. e cura di N. D'Agostino, con testo originale a fronte, Milano, Mondadori, 1992, vv.252-340; P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 6-8, pp. 24-29. D'ora in poi citeremo da tale edizione, indicando nell'ordine l'atto in numeri romani, le scene in numeri arabi e le pagine del testo in questione. Sul rapporto tra Marlowe e il *Faustbuch* nella traduzione inglese si rimanda a W. Empson, *Faustus and the Censor: the english Faust-book and Marlowes Doctor Faust*, Blackwell, Oxford, 1987.

<sup>15</sup> Cfr. K. Adel, *Das Jesuitendrama in Österreich*, cit., pp. 6-7.

<sup>16</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust 1775*, cit., II, 1, pp. 31-32; III, 2, pp. 45-46.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, IV, 1, p. 56.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, I,2, pp. 19-20.

demoniaco e l'erotico<sup>19</sup>; la *volontà* illusoria di volgere gli intrighi *satanici* e la magia nera a fin di *bene*, tratto illuministico deformato da una lente speculativa antisecolare e dogmatica<sup>20</sup>. La *salvezza* finale di Faust, culmine piramidale della struttura ascendente e teleologica, sottesa all'altalenante e accidentato percorso drammatico, non viene ripresa da nessun epigone letterario, visto che la corrispettiva soluzione goethiana giunge ad una distanza siderale sul piano cronologico e sulla base di premesse assiologiche radicalmente diverse ed incompatibili<sup>21</sup>.

Vale la pena di esaminare in sede preliminare la teoria estetica della rappresentazione pedagogico-morale esposta nella *Vorbericht*, che sottopone lo *Stoff* leggendario ad una riscrittura più critica e distaccata, austeramente improntata alla antitesi radicale tra manifestazioni immanenti del *sacro* e le perturbanti apparizioni di *spiriti pagani*, come vengono etichettati i mirabolanti e soprannaturali esempi shakespeariani e volterriani. Nella sua premessa metodologica e programmatica all'incipiente *dramma allegorico*, Weidmann si avvale esplicitamente del sostrato *mitologico* appartenente alla cultura classica e barocca, autorizzato a rivestire in forma *didascalica* ed esemplare la *verità* eterna dello spirito religioso, mediante eleganti orpelli metaforici ed allegorici esemplati sui modelli letterari e teatrali antichi, sovente disertati dal *razionalismo illuminista* ed ateo ed anche dall'eretico *dottrina protestante*.

Allegorische Wesen zubekörpern, und auf die Bühne zubringen, ist eine Gewohnheit, die so alt ist als das Theater selbst. Euripides der größte tragische Dichter ist ein Beweis. Aristoteles sucht schon dem Misbrauche zusteuren, und Horaz giebt die Regel.

*Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.*

In der That muß man bey diesen Allegorien sehr behutsam gehn, auch nicht oft mit solchen erscheinen, damit das Volk, welches selten in den Geist, und in die Seele der Dinge heindringet, nicht zu sehr durch dergleichen mystische Vorstellungen getäuscht, und in seinen Vorurtheilen, und Irrthümern bestärkt werde. Die Alten wussten diesen Personen einen gewissen Anstand und Majestät zugeben, welches wir selten erreichen. Ihre Furien beweisen es. Was machen unsere neuern Teufel, und Geister für eine elende ja lächerliche Figur!

<sup>19</sup> Cfr. rispettivamente ivi, III, 6, pp. 51-53; IV, 5, pp. 59-62, V, 1-2, pp. 65-66; V, 5, pp. 70-72.

<sup>20</sup> Cfr. ivi, I, 2, pp. 32-33.

<sup>21</sup> Cfr. K. Adel, *Faust, der Verlorene Sohn des Barockzeitalters. Untersuchungen zu "Johann Faust" von Paul Weidmann*, cit., p. 42; 50.

Ich habe übrigens diesen Stoff nicht gewählt, um etwa dem Pöbel zugefallen, oder die glänzenden Beyspiele eines Chakespear (sic!) und Voltaire durch Geistererscheinungen nachzuahmen. [...]

Melanchton, und andere mitlebende Geschichtschreiber wollen es zwar als eine wahre Geschichte angeben; aber wenn es auch nur eine Chimäre ist; so hat doch die Dichtkunst das erhabene Vorrecht, sich in die Gränzen des Unmöglichen zu schwingen.<sup>22</sup>

La marcata impostazione moralistica e pedagogica del mito faustiano costituisce un fattore di discontinuità rispetto alla latente propensione illuminista a problematicizzare cautamente la *teodicea*, tendenza già affacciata con risultanze etiche per lo più negative nell'effimero ma nutrito filone di *Geister-Romane* proliferati a getto continuo nell'ultimo scorcio del declinante Settecento e contrassegnati da una ricognizione più distaccata e laica, disincantata e rassegnata della figura chiave del *Teufelsbüandler*<sup>23</sup>.

Weidmann patisce il limite invalicabile della ortodossia cattolica che lo induce ad esaltare smisuratamente la magnanimità divina ed a denigrare con inflessibile rigore la pretesa illusoria, vagheggiata vanamente dal decaduto soggetto umano post-edenico, di esulare dai confini della teologia naturale. Nei modelli precedenti, dalla *Historia von Doktor Johann Faust* edita da Spies, rigorosa nella sua impostazione luterana di condanna inappellabile del *libero arbitrio* e della *ragione* autonoma dalla fede, al dramma di Marlowe, incentrato sulla insufficienza della sapienza tradizionale e sulla magia intesa come cognizione intuitiva dei supremi misteri cosmici, gli autori riconoscono a Faust un movente ambizioso anche se irrealizzabile: la genuina e irresistibile *sete di ricerca* e di verità assoluta, in cui si fondono teosofia e soteriologia, attenuando quindi i toni della recisa riprovazione morale per la sua condotta scellerata ed empia<sup>24</sup>. Weidmann sorvola invece con noncuranza deliberata e palese misantropia antiumanistica ed anti-illuminista sulla sfera degli interessi gnoseologici e scientifici diffusamente descritti nelle fonti principali della leggenda. Fin dalla presentazione ufficiale, a lungo dilazionata per incrementarne la portata drammatica e l'impatto emozionale, Faust viene raffigurato con i caratteri ignobili e lascivi di un ordinario e prosaico crapulone e perdigiorno, sorta di libertino vizioso più

<sup>22</sup> P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., *Vorrede*, p. 17.

<sup>23</sup> Su questo genere letterario ibrido e complicato da definire ed i suoi legami col mito faustiano cfr. O. Rommel, *Razionalistische Dämonie*, cit.

<sup>24</sup> Cfr. rispettivamente J. Spies, *Historia von D. Johann Fausten*, cit., pp. 141-142 e C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, cit., vv.229-342. Sulla nozione di *magia* in Marlowe si consulti J. S. Mebane, *Marlowe, Jonson and Shakespeare*, trad. it. e cura di S. Czapiz, ECIG, Genova, 1994.

affine all'*Hans Wurst* che al mago audace e lungimirante della tradizione, pentito di un'esistenza dissipata e vacua e disposto a confessarsi con l'*amico per compassione*<sup>25</sup> Ithuriel, dimostrando di avere smascherato l'inganno morale insito nel motto diabolico del *godimento perpetuo*, ricusato anche mediante l'atto simbolico, annunciato nell'esordio del dramma da Wagner, di rinunciare alla caccia mattutina<sup>26</sup>:

Ith. Freund, du trauest stäts, seitdem ich bey dir bin. Heißt das mich bewillkommen?

Faust. Sieh her Ithuriel, der ermüdete Slave der Lüste keucht nach Ruhe, und findet sie nicht. Ich habe alle Laster durchgeschwelget. Von Schandtthat zu Schandtthat bin ich getaumelt; aber seit du bey mir bist, ändert sich meine Natur. Umsonst lukt mich der Ehrgeiz, ich erkenne seinen Dunst, umsonst funkelt der Reichtum vor meinen Augen, ich verachte ein Peru; umsonst winkt mir der purpurne Sanft der Weintraube, umsonst die kostbare Tafel, mein Gaumen ist unfühlfbar; umsonst lächelt mich die Schönheit an, ich bleibe unempfindlich und träge im Besitze aller Wollüste wie Cäsar; ist dieß alles? – Spricht Freund, warum seufzt der Mensch bey allem irdischen Glücke?

Ith. Weil er zur grössern Wonne eingeladen ist. Der Mensch ist zu groß zu erhaben gebohren, als daß ein irdisches Nichts ihn ersättigen sollte. Der Mensch ist zu wollüstig, als daß vergängliche Lüste begnügen könnten, er sehnt sich nach unsterblichem Vergnügen.

Faust. Aber vielleicht ist die Unsterblichkeit dem Menschen versagt.

Ith. So ist der Mensch nichts mehr als ein elender Wurm. Sieh Freund, wie du klügelst. Du entfliehst stäts der Wahrheit. Du fürchtest dich deinem Gewissen zu begegnen. Du machest es wie schöne Weiber, die von einer Unpäßlichkeit sich erholen. Sie fürchten nichts mehr als den Spiegel, der ihnen den Verlust ihrer Reitze sagen könnte. Du liebst Schmäuchler.<sup>27</sup>

L'angelo non è relegato, come nel dramma di Marlowe, al ruolo di ininfluente e negletto agente della ortodossia teologica, esorbitante completamente dalla portata cognitiva dello spirito invasato di bramosia escatologica e di gnosticismo critico che campeggia nella tragedia inglese<sup>28</sup>. La guida soprannaturale alla rigenerazione spirituale di Faust viene promossa ad istitutore autorevole e persuasivo per lo sbigottito e vacillante epicureo,

<sup>25</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., II, 1, p. 44.

<sup>26</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 1, p. 19.

<sup>27</sup> Ivi, I, 6, p. 25.

<sup>28</sup> Cfr. C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, cit., vv.96-100.

che si uniforma, secondo la interpretazione cattolica intransigente e generalizzante di Weidmann, al pernicioso e prosaico *Weltmensch*, aborrito da Lutero alla stessa stregua del temerario e nefando *Spekulierer*, sulla base della dottrina protestante del *servo arbitrio* e della predominanza del *sortilegio diabolico* sulla impotente ed irresoluta *volontà umana*<sup>29</sup>. Faust precipita, fin dalle sue prime comparse sulla scena del dramma di Weidmann, in una disperazione abissale ed è avvinto dal raccapricciante orrore per la incalzante discesa nel precipizio del peccato ormai divenuto inappagante per i sensi e torturante per lo spirito, calvario degradante e prostrante alleviato solo dalla presenza consolante e fortificante della benefica e salvifica figura purificatrice, che indica al *Teufelsbündner* per antonomasia la via della eterna eudemonia, destinata a sfociare nel coronamento trionfale della vocazione infusa nell'uomo dal creatore a raggiungere *superiori gioie* ultraterrene<sup>30</sup>. Ithuriel, messaggero plenipotenziario della virtù celeste, che tende il *filo* escatologico per uscire dal *labirinto* empirico<sup>31</sup>, rivela al vacillante e ormai scoraggiato Faust, vittima della propria stessa demonologia, la *verità* catartica e rigenerante della *coscienza* come rimedio efficace contro la disillusione degli effimeri e deludenti *piaceri*, che rispondono ad una *vanità* straziante e perennemente frustrata, allusa dalle iterazioni ritmiche cadenzate dell'avverbio *umsonst* e tradotta nella icastica similitudine con la voluttà femminile dello *specchiarsi* narcisistico nelle proprie labili e consunte *grazie*, anche se l'allusione ad uno stato convalescente da un'*indisposizione* già preconizza il risanamento spirituale di Faust:

Faust. Sieh her Ithuriel, der ermüdete Sklave der Lüste keucht nach Ruhe, und findet sie nicht. Ich habe alle Laster durchgeschwelget. Von Schandthat zu Schandthat bin ich getaumelt; aber seit du bey mir bist, ändert sich meine Natur. Umsonst lukt mich der Ehrgeiz, ich erkenne seinen Dunst, umsonst funkelt der Reichthum vor meinen Augen, ich verachte ein Peru; umsonst winkt mir der purpurne Saft der Weintraube, umsonst die kostbare Tafel, mein Gaumen ist unfühlfbar; umsonst lächelt mich die Schönheit an, ich bleibe unempfindlich und träge im Besitze aller Wollüste wie Cäsar; ist dieß alles? – Spricht Freund, warum seufzt der Mensch bey allem irdischen Glücke?

Ith. Weil er zur grössern Wonne eingeladen ist. Der Mensch ist zu groß zu erhaben gebohren, als dass ein irdisches Nichts ihn ersätti-

<sup>29</sup> Cfr. M. Lutero, *Tischreden*, *Aurifaber*, III, 341 segg.; J. Spies, *Historia von D. Johann Fausten*, cit., pp. 21-22.

<sup>30</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 6, pp. 24-26.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, I, 6, p. 26.

gen sollte. Der Mensch ist zu wollüstig, als daß vergängliche Lüste ihn begnügen könnte, er sehnt sich nach unsterblichem Vergnügen. Faust. Aber vielleicht ist die Unsterblichkeit dem Menschen versagt. Ith. So ist der Mensch nichts mehr als ein elender Wurm. Sieh Freund, wie du klügelst. Du entfliehst stäts der Wahrheit. Du fürchtest dich deinem Gewissen zu begegnen. Du machest es wie schöne Weiber, die von einer Unpäßlichkeit sich erholen. Sie fürchten nichts mehr als den Spiegel, der ihnen den Verlust ihrer Reitze sagen könnte.<sup>32</sup>

La presuntuosa e tronfia pretesa faustiana di avere adoperato i poteri diabolici per *atti di beneficenza* è disillusa dalla rivelazione mefistofelica circa l'*impotenza* aprioristica e virtuale dell'agire antropologico e l'esito catastrofico dell'indebita interferenza *umana* nell'imperscrutabile ed immutabile disegno *divino*:

Meph. Ohnmächtiger. Du draust mir? Was hält mich, daß ich nicht diesen Augenblick zerschmettere!

Faust. Du bist entlarvet, Betrüger! Zu früh hab ich dir den Schleyer weggerissen. Noch ist der Tag nicht zu Ende. Der Himmel beut mir Gnade an, und ich ergreife sie mit beiden Händen. Wisse, verruchter Geist, ich habe deine Macht nur dazu verwandt Wohltaten auszuüben.

Meph. Wohltaten, du Wohltaten? Wisse Thörichter, dass du lauter unglückliche gemacht hast.

Faust. So hab ich denn keinen glücklich gemacht? – Welch ein Ungeheuer bin ich! Ich zittre vor mir selbst – Welch eine schauernde Aussicht! – Nichts als Laster.<sup>33</sup>

Faust viene indotto sull'orlo dello scetticismo nichilista, al punto da abbandonarsi ad una sacrilega accusa di *tradimento* nei confronti del candido Ithuriel, che conferma la debolezza fallace della mente umana rispetto all'ineffabile piano divino di redenzione<sup>34</sup>. La riprova dottrinarica del fallimento faustiano viene offerta dalla serie di esemplificazioni didascaliche e figurali ad un tempo che confermano la ironica sentenza già espressa da Mefistofele circa il naufragio dei suoi velleitari progetti riformatori della immutabile condizione naturale. I destinatari dei sortilegi, contrassegnati da nomi allegorici e allusivi alle rispettive disposizioni interiori ed ai mestieri che esercitano, *Friedreich*, *Silberreiz*, *Gräfin Schönheitslieb*, *Raufgerm*, *Graf Sorgenvoll*, *Waisenplag*, ed affini per il carattere marcatamente allegorico alle

<sup>32</sup> Ivi, I, 6, p. 25.

<sup>33</sup> Ivi, II, 2, p. 33.

<sup>34</sup> Cfr. *ibid.*

raffigurazioni dei *sette peccati capitali* nel dramma di Marlowe<sup>35</sup>, sono tutti condotti alla rovina morale, tranne il primo, beffardamente beneficiato dai risvolti imprevedibili della crudele vendetta faustiana<sup>36</sup>. Gli esiti controproducenti dell'incauto operato occultistico faustiano sanciscono l'abiura definitiva della insana aspirazione demiurgica ad ergersi a *Weltverbesserer* ed a rinnegare il postulato leibniziano del *migliore dei mondi possibili*, nel miraggio di un orizzonte gnoseologico alternativo all'inflessibile ordinamento teologico<sup>37</sup>. Non riesce a consolare il cuore faustiano, oppresso dalla cupa inquietudine e dalla miseria morale, neanche il canto accompagnato dall'arpa del famulo Wagner<sup>38</sup>. Questo personaggio, presente nelle versioni precedenti del mito, è relegato ai margini del fulcro tragico ed escatologico del dramma, pur mantenendo sporadicamente generici tratti dell'*Hans Wurst* dei *Puppenspiele*, segnatamente nella prima scena in cui lascia trasparire una malevola invidia verso Ithuriel, accusandolo di *scalzarlo dal favore del suo signore*<sup>39</sup>, e nei quadri seguenti del primo atto in cui si esibisce in una parodia satiresca dell'uomo dabbene, per raggirare i genitori di Faust<sup>40</sup>. La sua giocosa ed imperturbabile spensieratezza lo diversifica nettamente dal ruolo che riveste nell'*Urfaust*<sup>41</sup>, in cui si atteggia a *Schwärmer* vivace e curioso, abile discettatore sul tema della finitezza conoscitiva e del suo rapporto con la *dialettica* oratoria. Nel *Faust* di Weidmann, Wagner presenta caratteri satirici *antimondani* ed *antimagici*, come illustrano le sequenze in cui si finge maestro di incantesimi e pretende di liberare un postulante inopportuno e scortese da un sortilegio<sup>42</sup>, o si compiace di proclamarsi interprete di intrighi arcani e ricorre ad un divertente quanto cavilloso gioco di parole per adattare la profezia nefasta di una zingara alla mentalità credulona di uno sprovveduto baccalaureato<sup>43</sup>.

L'introduzione dell'elemento familiare, la coppia di genitori saggi e timorati di Dio, Theodor ed Elisabeth, coincide con il momento apicale

<sup>35</sup> Cfr. C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, cit., vv.661-710.

<sup>36</sup> Per i nomi si rimanda alla *Legenda*, P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., p. 16; per le scene in questione cfr. ivi, II, 2-8, pp. 32-41.

<sup>37</sup> Sulla teodicea e il mito faustiano nell'ulluminismo cfr. O. Rommel, *Rationalistische Dämonie*, cit., pp. 214-217.

<sup>38</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., II, 9, p. 42.

<sup>39</sup> Cfr. ivi, I, p. 19.

<sup>40</sup> Cfr. ivi, I, 2, pp. 19-20.

<sup>41</sup> Cfr. J. W. Goethe, *Urfaust, Nacht*, in Id., *Faust e Urfaust*, trad. it. e cura di G. Amoretti, con testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano, 2006<sup>11</sup>, vv.132-211.

<sup>42</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 3-4 pp. 20-21; 21-22.

<sup>43</sup> Cfr. ivi, I, 5, pp. 23-24.

della disperazione morale faustiana, spinta sull'orlo dell'autonegazione. Il primo colloquio viene emblematicamente concesso loro dal portavoce della legge divina, Ithuriel che li invita a temperare la legittima indignazione morale per la depravazione aleggiante sinistramente nella sontuosa sala del castello eletto a dimora da Faust, propendendo per la cristiana *compassione*, unica ragione addotta per la sua contegnosa e ritenuta amicizia nei confronti di un essere così aberrante dall'ordine morale<sup>44</sup>. Ithuriel li ammonisce tuttavia a non indulgere minimamente in atteggiamenti lassisti o paternalistici nei confronti del reprobato, che inevitabilmente langue in una *condizione raccapricciante*, paradossalmente attribuita dal *ricco peccatore* alla *onestà povertà*, secondo uno schema stilistico che rimonta alla eloquenza immediata e netta della parabola evangelica. La austera enunciazione da parte della ieratica figura delle empietà commesse da Faust innesca un fenomeno rituale, che ricorre nella didascalica dell'ultimo scorcio del dramma: la *genuflessione* penitenziale o, come in questo frangente, devota, pur in presenza di una minaccia diabolica<sup>45</sup>. Si tratta di un gesto condizionato dalla rigida educazione religiosa che tramuta i genitori di Faust in figurazioni moralistiche incarnate dell'*horror vacui*, prosternate ed imploranti al cospetto dell'emissario della teofania, in un'ottica angustamente teologica e precettistica, fondata sull'ispirazione mistica come unica fonte santificata per la *eloquenza*, altrimenti bollata all'indice in quanto insulso sfoggio di mondanità *urbana*, contrapposta convenzionalmente alla morigeratezza della vita *frugale*:

Theod. So ist es denn wahr, daß ich hier meinen Sohn finde?

Ith. Du sollst ihn finden, Greis.

Elis. O ich werde ihn wieder sehen!

Ith. Ihr werdet ihn wieder finden; aber eure Freude wird kurz seyn.

Theod. Schämt er sich unser? Gott, das würde mire in Schmerz'seyn.

Ith. Ihr habt vielmehr Ursach, euch seiner zu schämen; aber die ehrliche Armuth ist in den Augen des reichen Lasters ein Gräuel.

Theod. Wodurch hat er seine Schätze erworben?

Ith. Mit Schande!

Elis. Theodor, unser Sohn! – Ach, ich fühle mein mütterliches Herz ist ganz durchbohrt.

Theod. Elender Vater, der ich bin! Ich habe mein weniges Vermögen angewandt, diesen einzigen Sohn zu bilden. Itzt sind alle meine Hoffnungen hin. Grosser Gott, hättest du mir lieber diesen ungerathenen

<sup>44</sup> Cfr. ivi, III, 1, pp. 43-44.

<sup>45</sup> Si passino in rassegna ivi, IV, 3, p. 57; IV, 5, p. 59; V, 5, p. 72.

Sohn geraubt, als dass ich an ihm itzt einen Bösewicht finden soll. O Mutter, was hast du mir für einen Sohn gegeben!

Elis. Vater, mach mir keine Vorwürfe. Habe Mitleid mit meinen Schmerzen.

Theod. Siehst du Mutter, so geht es, wenn die Eltern zu grosse Ausichten mit ihren Kindern haben. Wär er beym Pfluge geblieben; so wär er itzt vielleicht ein ehrlicher Bauer, und sässe mit Tugend in seiner Schaubhütte: aber ihr Weiber wollt eure Kinder groß sehen. Ich that mein Möglichstes; ich schickte ihn auf die hohe Schule; da ist unser Lohn!

Ith. Ihr ehrlichen Leute, macht euch keine Vorwürfe. Ihr verdienet mein Mitleid. Hört, euer Sohn ist in gröster Gefahr. Mehr sag ich euch nicht. Ihr könnt ihn noch retten (*beide fallen ihn zu Füßen*)

Theod. Bester Freund, sag an! Was sollen wir thun?

Elis. O ich beschwöre dich mein junger Herr!

Ith. Ihr rühret mich. Geht, sucht euren Sohn zu bereden, alles zu verlassen, und euch zu folgen. In der tugendhaften Armuth will ich ihn euch wieder schenken. Sein Herz ist noch nicht ganz verderbt. Ich finde noch schwache Keime von einer Tugend in ihm. Ich will diese Funken anfachen, und sie sollen das edelste Feuer hervorbringen. Geht, erwartet mich im Vorgemach. Wenn ich euch rufe, so kommt. Eure Ankunfft muß ihn überraschen. Sagt niemand, wer ihr seyd.

Theod. Lieber Herr, Was sollen wir unserm Sohne sagen? Er wird nicht mehr anhören, weil er so vornehm ist. Wir Leute auf dem Lande sind nicht so beredt als die Städter.

Elis. Auf dem Lande ist man ehrlich; aber nicht weise.

Ith. Der Himmel segnet euer gerechtes Unternehmen. Trau auf ihn, und eure Zunge wird Wohlredenheit des Herzens haben. Geht, betet, denn die Erleuchtung kömmt von oben herab. Entfernet euch itzt. Gleich bin wieder bey auch. Ich werde euch in allem unterrichten.<sup>46</sup>

Weidmann concorda sostanzialmente con l'archetipo biblico e dottrinale delle fonti originarie della leggenda faustiana, dai libri di Giobbe e Mosè alla bibbia luterana, dai vangeli al libro di Samuele, dalla lettera di San Paolo agli Efesini al *Lucidarius*<sup>47</sup>, del resto compulsate anche dagli au-

<sup>46</sup> Ivi, III, 1, pp. 43-44.

<sup>47</sup> Sulla mappa di fonti rintracciabili nella *Historia von Doktor Johann Faust* si rimanda a M. E. D'Agostini, *Il mito di Faust nella tradizione popolare del XVI secolo*, introduzione a J. Spies, *Storia del Dottor Faust, ben noto mago e negromante*, a cura di M. E. D'Agostini, Garzanti, Milano, 2000, pp. vii-xxvi.

tori di drammi religiosi appartenenti al repertorio barocco tedesco, quali Avancini e Bidermann, sicuramente apprezzati e consonanti per impostazione dottrina con l'austero culto gesuita della *virtù* assoluta ed antiscolare<sup>48</sup>. Weidmann elude però radicalmente la problematica individuale, gnostica e spirituale emersa nella interpretazione critica di Marlowe e già accennata nella versione codificata della tradizione narrativa popolare. In tutto il repertorio letterario precedente Faust viene sistematicamente considerato come un temerario indagatore della realtà soprasensibile, assetato di un sapere esulante dai canoni teologici e sperimentabile personalmente, strenuamente alla ricerca delle scaturigini cosmiche dell'universo fisico e delle corrispettive profondità inesplorate del microcosmo interiore, in aperta polemica con il fideismo dogmatico, che impone il sigillo sacro alla analisi delle questioni morali<sup>49</sup>. L'insoddisfatto *Spekulieren* faustiano lo proietta vorticosamente nella *Historia* in un viaggio ambivalente, dilacerato tra l'ambizione ad inarcarsi al di là dei limiti conoscitivi umani e l'impulso degradante a sprofondare nell'abisso infernale. Lo scienziato temerario si inoltra sempre più rischiosamente nell'ignota dimensione dello *Jenseits* fino a smarrire la propria labile identità originaria ed a rassegnarsi ad affrontare le conseguenze apocalittiche del proprio travimento sacrilego, rinnegando il culto *divino* pur di impadronirsi della suprema essenza arcana del *mondo*<sup>50</sup>. Weidmann riduce ad un'astratta e ponderosa disputa teologica, solo raramente ravvivata dall'empito poetico, la vibrante tensione escatologica e conoscitiva che immerge il Faust, in accordo con la tradizione dei *Volksbuch*, proseguita ed approfondita nel dramma inglese e nella prima scena dell'*Urfaust* goethiano, nelle esperienze più audacemente eslege ed arcane, in definitiva fuorvianti dall'obiettivo teleologico iniziale, per effetto della azione corruttrice ed aberrante dell'agente diabolico, ma intrinsecamente attraversate dal fervido impulso inesausto al perfezionamento interiore ed etico ed all'innalzamento del limite conoscitivo empirico<sup>51</sup>. L'immiserito e

---

<sup>48</sup> A titolo esemplificativo si comparino N. Avancini, *Dei Bonitas de humana pertinacia victrix, sive Alphonsus X* in Id., *Poesis Drammatica Nicolai Arancini*, e Societate Iesu Pars II, Wien, 1659, pp. 497-572, J. Bidermann, *Cenodoxus* in Id., *Ludi theatrales Sacri sive Opera Comica Postuma a R. P. Jacobo Bidermanno*, Soc. Jesu, [...], J. Wagner, München, 1666, 2 Voll., I, pp. 78-159.

<sup>49</sup> Cfr. J. Spies, *Historia von Doktor Johann Faustus*, cit., pp. 22-44.

<sup>50</sup> Si confrontino il *secondo giuramento* faustiano, J. Spies, *Historia von D. Johann Fausten*, cit., pp. 133-134 e C. Marlowe, *The tragedie of doctor Faustus*, cit., vv.29-90.

<sup>51</sup> Si confrontino J. Spies, *Historia von D. Johann Fausten*, cit., pp. 41-52; 63-69; 79-81; 87-89; 93-95; 107-108; C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, cit., vv.127-193; 503-526;

sgomento protagonista del dramma allegorico austriaco si smarrisce invece rovinosamente di fronte alla prospettiva incombente della dannazione e vaga assente e stremato, quasi inebetito e svuotato dell'originale anelito gnoseologico e sperimentale, avvinto solo dalle servili catene della *abitudine* passiva al peccato<sup>52</sup>. Lo sfiduciato e disanimato eroe weidmanniano si trascina imbellè ed inerte da uno stadio all'altro del suo laborioso e straziante calvario di pentimento e di autoflagellazione, attorniato da visioni conturbanti ed umilianti del *baratro infernale* che si spalanca per inghiottirlo<sup>53</sup>. Faust è atterrito da vertiginose proiezioni immaginali dell'ineffabile, come i *capolavori* dell'*arte sacra* in Vaticano, trasfigurati in imponenti e severe allegorie metafisiche, fino a denigrare il proprio atto di ribellione ed a ricusare la scaturigine ereticale della sua scelta, con una sconcertante e subitanea lucidità confessionale e teosofica che si tinge di stridenti e forzate connotazioni *apotropaiche*, dalla marcata ascendenza antisecolare e, paradossalmente, di ambigue e contorte valenze *misanthropiche*:

Faust. Ach mein Herz öffnet sich nicht mehr dem Vergnügen. Ich war erst im Garten. Ich warf mich ermüdet auf den Rasen nieder. Umsonst legte die manigfaltige Natur ihren Reiz vor mir aus, meine Augen sahen tief zur Erde; umsonst sangen mir die Vögel ihre harmonischen Lieder zu, mein Ohr hörte aber die Lieblichkeit dringt nicht mehr in meine Seele. Ich bin wie ein Blinder, der durch den Vatikan geführt wird, es weiß nicht daß rings um ihn die Meisterstücke der Künstler sind.<sup>54</sup>

Faust. Hört meine lieben Eltern. Ich bezahle die Thörheiten meiner Jugend sehr theuer. Ein Fehltritt war die Folge von Tausenden. Ich verschwendete mein kleines Vermögen, und war verlassen. Ich fand überall nur Unmenschen, die mir alle Hilfe versagten. Mein Unglück hatte mein Herz verhärtet. Die Menschen waren in meinen Augen Ungeheuer, und Diebe, die mir meine Glückseligkeit raubten. Mein stolzer Menschenhaß führte mich allmählich zu Handlungen, die ich ewig bereuen werde. Last mich einen Schleyer auf die Folge meines Lebens decken. Genug es ist eine Reihe von Verbrechen. Ich bin zu tief gesunken, die Wellen reissen mich fort. Ich ringe umsonst wider den mächtigen Strom der Gewohnheit. Geht theure Eltern, seyd

---

543-549; 554-562; 585-629; 1247-1269; J. W. Goethe, *Urfaust, Nacht*, in Id., *Faust e Urfaust*, cit., vv.1-131.

<sup>52</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 6, p. 26.

<sup>53</sup> Cfr. ivi, II, 2, pp. 32-33, qui 33.

<sup>54</sup> Ivi., III, 3, p. 47.

glücklich, vergesst euren unwürdigen Sohn, er kann nicht mehr Anspruch auf die Glückseligkeit machen.<sup>55</sup>

Le figure ieratiche e ammonenti dei genitori trapassano dal ruolo marginale di vittime innocenti ed irreprensibili della perversione filiale, riassunto sommariamente nel breve antefatto riportato nella *Historia*<sup>56</sup>, a strumenti portentosi e messengeri troneggianti della grazia divina<sup>57</sup>.

Weidmann stigmatizza con aridità dottrinarica la connaturata propensione umana a violare i limiti fisici, considerata invece da Lessing come una sincera inclinazione idealistica a migliorare l'esistente, che rivaluta il personaggio oscuro e sovente calunniato della leggenda cinquecentesca e lo consacra a generoso e sventurato paladino dell'umanità emancipata ed affrancata dal retaggio assolutistico e dogmatico; Faust riafferma nel frammentario progetto di Lessing la propria insopprimibile urgenza escatologica di autonomia morale e materiale dall'immobile ed opprimente sistema metafisico-teologico<sup>58</sup>.

La creatura umana, immiserita e penalizzata nella prospettiva gesuitica e mistica, viene sostanzialmente ignorata nella duplice, eloquente e forbita, prolusione dell'imperturbabile e serafico *Gute Geist*, baldanzoso nella sua certezza della vittoria finale, tuttavia anche bellamente indifferente al dibattito sull'arbitrio individuale, come evidenzia una sua pungente frecciata a Mefistofele, velatamente allusiva ad una condanna paradigmatica del libero pensiero *tout court*<sup>59</sup>. Il vanaglorioso Faust non viene mai nominato esplicitamente e subisce addirittura il disprezzo caricaturale da parte dello sferzante ed imperversante *Böse Geist*, che dichiara apertamente di avvalersi per finalità antiteologiche della insignificante entità umana, ma di attribuirle il grado infimo rispetto alla gerarchia del creato, al punto da liquidare la creatura segnata dal peccato originale con la formula annichilente di *Verächtlicher Wurm*<sup>60</sup>. Mefistofele schernisce la predilezione divina per il favorito, spiegandola con la similitudine squalificante tra la condizione antropologica e quella del neonato; allude ingiuriosamente al *travestimento* di I-

<sup>55</sup> Ivi, III, 5, p. 50.

<sup>56</sup> Cfr. J. Spies, *Historia von Doktor Johann Faustus*, cit., pp. 6-7.

<sup>57</sup> Si confrontino secondo l'ordine testuale P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 2, pp. 19-20; III, 1, pp. 43-44; III, 5, pp. 49-51; III, 6, pp. 51-53; IV, 3, pp. 57-58.

<sup>58</sup> Cfr. G. E. Lessing, *Faust und sieben Geister* in R. Petsch, *Lessings Faustdichtung. Mit erläuternden Beigaben*, Heidelberg, 1911, pp. 34-36.

<sup>59</sup> Si passino in esame entrambe le dispute teologiche tra Mefistofele e Ithuriel: cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 1, pp. 31-32 e ivi, III, 2, pp. 45-46.

<sup>60</sup> La stessa formula è usata con una tenue e indecifrabile inflessione dubitativa da Ithuriel: cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 6, p. 25.

thuriel, che lo accomuna grottescamente nelle sembianze esteriori all'uomo, fragile e debole oggetto delle mire diaboliche, suscettibile solo di essere manovrato come un burattino inanimato per attuare la vendetta sul suo creatore e di essere fatto segno della imperversante tensione tra le due belligeranti potenze soprannaturali:

Meph. Was seh ich! – Ithuriel in dieser Maske! – Ein Geist, der stäts am Throne des Ewigen steht, in der Kleidung eines Wurms!

Ith. Ich schäme mich der Hülle nicht, die ein Grösserer als ich getragen hat; aber der stolze Geist, der sich vor keinem Menschen beugen wollte, ist hier in der verächtlichen Schaale des Staubes!

Meph. Was macht ihr müßigen Speichellecker?

Ith. Wir schmieden Donner, euch Vrevler zu zermalmen!

Meph. Hahaha, wir höhnen eure Donnerchen. Singt lieber Weichlinge, und kriecht!

Ith. Das Kriechen kömmt euch Auswürflingen zu. Das ist euer Fluch, euch zu schmiegen.

Meph. Wisse, wir sind keine vertriebene, wir sind freye Geister, die sich verbunden haben, in der Hölle frey zu denken.

Ith. Still, sprich nicht zu laut von eurer Freyheit, ich höre deine Ketten rasseln!

Meph. Wir tragen Ketten; aber nur zur Vorsorge, um euch Süßlinge einst daran zu schmieden!

Ith. Wir zittern schon. Der Thron des mächtigsten Gottes wird von euch nochmal erschüttert. Hahaha, du Echo eines Pralers, der in der Hölle mir diamantenen Fässeln angeschmiedet ist. Was machst du hier?

Meph. Eas anders, als die Werke eures Königs vernichten!

Ith. Eine rühmliche That für dich, wenn du schwache Menschen führst.

Meph. Der Mensch selbst ist in unser Augen ein verächtlicher Wurm. Wir würden ihn mit Füßen treten, und verachten, wenn er nicht der Liebling unsers Feindes wäre; aber um uns an ihm zu rächen, greifen wir sein Schooßkind an.<sup>61</sup>

Weidmann valorizza Helena, la figura sommariamente descritta in due successivi capitoli della *Historia von Johann Faust* come simulacro della regina antica, emblema della bellezza assoluta, evocata dallo spirito per intrattenere l'imperatore e rivendicata sulla soglia del tragico epilogo della dannazione dal senescente e declinante Faust in qualità di concubina per l'ultimo anno del suo soggiorno terreno, come risulta anche dalla trasposi-

<sup>61</sup> Ivi, II, 1, p. 31. Cfr. anche ivi, p. 32.

zione drammatica effettuata da Marlowe<sup>62</sup>. Nella interpretazione del gesuita austriaco, permeata delle esemplificazioni paradigmatiche della meretrice pentita, disseminate per tutto l'arco delle Sacre Scritture, Helena perde ogni connotazione mitologico-classica e si umanizza in un personaggio concreto e tangibile, emergendo prepotentemente alla ribalta nella sua veste di creatura genuinamente drammatica e ambivalente, dotata di profondo spessore tragico, dibattuta interiormente tra rimorsi sublimi ed invasamenti diabolici:

Hel. Wo eilst du hin?

Faust. Leb wohl!

Hel. Du willst mich verlassen? Grausamer bleib! dieß Herz hat auf dich Ansprüche. Meine Liebe wird dich verfolgen. Umsonst entreisstest du dich meinen Armen. Mein Freund, sieh mich zu deinen Füßen. Wenn du mich jemals geliebt; wenn meine zärtliche Liebe mir dein Herz erworben; so hör mich, hör meine Bitte; sieh meine Thränen mit Erbarmungen an. Du hast mich den Armen meiner Familie entrissen, itzt willst du mich der Welt zum Spott preis geben! Bleib hier, schenk dich mir wieder, schenk dich meinem Herzen! Du schweigst, du erröthest, du wankest! Meine Stimme dringt nicht mehr in deinen Busen – Ungeheuer geh! Verlaß mich, aber zittre, meine Flüche werden dich verfolgen! Du hörst die Liebe nicht mehr; so hör die Natur! Sieh deinen Sohn, er fleht dich an um Mitleid, er streckt seine kleinen Hände nach dir aus. Willst du ihn grausam verlassen? Hat er dich beleidigt?<sup>63</sup>

Il percorso della rivelazione teologica si svolge nell'arco di poche scene e si avvia verso l'omicidio raccapricciante del candido e mite padre di Faust, tuttavia la sperimentazione apotropaica e folgorante dell'abisso infernale attiva nella vibrante coscienza morale della fanciulla un processo spontaneo e gratuito di resipiscenza spirituale, che si sostanzia di un *climax* turbinoso di elevazione mistica e di affrancamento mondano, coincidente con la riprovazione definitiva per il trattamento infamante e degradante subito dal suo seduttore. Helena si innalza fino alla sublimazione mistica del suo *eros* mondano in *agape* evangelico, mediante il pentimento supplichevole e l'invocazione catartica ma al contempo auto-annichilente e spersonalizzante della *Gnade*, che dimostra la superiorità ineffabile e scalare

---

<sup>62</sup> Cfr. J. Spies, *Historia von Doctor Johann Fausten*, cit., pp. 93-95 e 138. Marlowe condensa sinteticamente e riconfigura l'apparizione muta e fugace di Elena in termini di allegoria figurale della magia innaturale: cfr. C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faust*, cit., vv.1681-1705; 1759-1787.

<sup>63</sup> P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., III, 6, pp. 51-52.

nella sfera decisionale divina della *Barmherzigkeit* metafisica e dogmatica sulla *Gerechtigkeit* etica e naturale<sup>64</sup>.

La sventurata e reietta amante di Faust trapassa per intercessione divina dal male assoluto alla purezza lustrale, soggiogando l'istinto peccaminoso e omicida che la induce in un primo empito di furia vendicatrice a minacciare di uccidere il piccolo Eduard<sup>65</sup>, lasciandosi accecare dalla tentazione ad allearsi a Mefistofele, all'insaputa del purificato *Teufelsbündner*, nel folle ma caritatevole intento di rimandare la condanna del suo amato e di risparmiare la vita all'infante, minacciato dall'entità diabolica<sup>66</sup>. Il diavolo la persuade a commettere l'assassinio dell'innocente Theodor, icona patriarcale salvifica e quindi insidiosa per il nemico giurato della salvezza faustiana; la giovane esprime i suoi tormenti interiori ed il dibattito morale tra le opposte fazioni del *bene* e del *male* in un monologo vibrante di accenti tragici e di interrogativi etici ed escatologici cruciali, oscillante tra la determinazione a perpetrare il delitto disumano, la venerazione per la innocente e indifesa vittima ed il senso opprimente ed urticante di fatalismo catastrofico:

Hel. Wo geh ich hin? – Noch wankt mein Fuß – Es zittert meine Hand – Das Herz pocht – Ha, schwarze Schatten, sind rings um mich. Nacht, bedecke meine Schande, Mond entflieh, uns sey kein Zeuge meines Lasters! Ich wandle fort im Schrecken – Ein Schauer befällt mich – Alles schläft, nur ich bin wach – Ich suche wie ein hungriger Tyger eine unglückselige Beute. Dort schläft der arme Greis in den Armen der Sicherheit. Die Liebe für seinen Sohn hält ihn noch in diesen lasterhaften Mauern zurücke. Armer Vater, schon ist der Dolch auf deine Brust gezückt – Aber welches Recht hab ich auf sein Leben? Sol ich mein Glück mit seinem Blute erkaufen? Der schlauste Geist fodert diese That. Ich darf nicht klügeln. Ich eilr, ich fliege – Welche Angst lämt meinen Schritt – Meine ganze Natur empört sich. Ich bin noch ein Neuling in dieser Mörderkunst. Mein Blut wallt, siedet – Ha, wer begegnet mir? – Er ist es – Zurück – Stirb! – Er streckt seine segnende Hand aus – Seine Thränen fließen über mich – Seine grauen Haare breiten sich über meine Hände – Flieh Vater, entreiß dich meinem Stahle – Wer kommt? Ich bebe –<sup>67</sup>

Questo soliloquio toccante e convulso si rivela molto superiore per fat-

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, V, 1-2, 5, pp. 65-66, 70-72.

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*, p. 52.

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, IV, 5, pp. 59-62; V, 2, pp. 65-66.

<sup>67</sup> *Ivi*, V, 1, p. 65.

tura drammatica e perizia analitica dei moventi umani all'unico monologo *strictu sensu* concesso al bistrattato epicureo Faust dall'inflexibile moralismo di Weidmann e, per altro, supervisionato dalla aleggiante, invisibile presenza mefistofelica<sup>68</sup>. Si tratta di un brano monocorde, che indugia nel continuo rimpianto della innocenza perduta, nel rinnegamento torturante della propria scelta luciferina di barattare la *primogenitura celeste per gioie terrene*, nello sprofondamento umiliante e lamentoso in una tenebrosa disperazione, impregnata di fremiti metafisico-apocalittici e contornata da invettive antimondane e antiesistenziali sulla irrimediabile *vanità* della vita terrena, che interdice l'uomo dalla possibilità di scongiurare la *morte eterna*<sup>69</sup>. La immagine gnomica delle *follie incise con uno scalpello di acciaio nel libro della memoria* promana oscuri presagi di una *spaventosa eternità infernale*<sup>70</sup> ed evoca lampeggianti visioni di annientamento della affievolita ed esanime entelechia interiore, che agogna solo una vanificazione teologica del suo portato di azioni empie ed esecrabili, ma si sottomette alla clemenza dell'ineffabile tribunale celeste, memore dell'incombente avverarsi della sentenziosa *scritta*<sup>71</sup> dardeggiante in *lettere dorate, Faust es wird Abend*. Tale profezia sibillina e ultraterrena è apparsa al termine del balletto mitologico-allegorico, intitolato *Der Zauberballast der Liebe*, che inaugura il quarto atto, in forma di una lunga didascalia mimetica illustrante la tensione dualistica tra *Amor*, amor sacro, e *Venus*, amor profano, ed è contrassegnato da un gusto favoloso e incantatorio tipico del barocco viennese; questa pantomima muta surroga in un clima arroventato di tensioni escatologiche antisecolari la sequenza di scene cortesi ed imperiali situata nel corrispettivo stadio testuale sia della *Historia* che del dramma di Marlowe<sup>72</sup>. L'implacabile, ma enigmatico vaticinio estromette categoricamente Faust persino dal diritto di invocare in segno di pentimento la benedizione celeste per tutta la sua cerchia familiare e lo induce a preconizzare la dissoluzione purificatrice di ogni traccia del suo blasfemo soggiorno terreno ad opera di un prodigioso e punitivo *vento tempestoso*, con la infamante ecce-

<sup>68</sup> Cfr. *ivi*, V, 3, pp. 66-67.

<sup>69</sup> Cfr. *ivi*, p. 67.

<sup>70</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>71</sup> Un analogo vaticinio di colpevolezza, che sfocia nella salvezza arcana e trascendente del *Teufelsbündner*, si ritrova, scandito in tre fasi graduali di epifania della grazia divina, nell'*Alphonsus*: cfr. N. Avancini, *Dei Bonitas de humana pertinacia victrix, sive Alphonsus X*, cit., pp. 524-525; 543; 547.

<sup>72</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., IV, 1, pp. 54-56; per la *scritta*, cfr. *ivi*, p. 56. Si comparino inoltre J. Spies, *Historia von Doktor Johann Fausten*, cit., pp. 68-74; 87-89 e C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, cit., vv.1204-1324.

zione dell'*eco della sua vergogna*, destinata a sopravvivere alla consunzione del suo effimero e corrotto involucro corporeo:

Faust. Das Zeichen zum schleinigen Aufbruch wird gegeben. Ich blicke mit zittern über die kleine Frist des Lebens hinüber. Wo eil ich hin? In eine fürchterliche Ewigkeit! Die flüchtige Lebensuhr ist bereits ausgelaufen. O unwiederruflicher Flug der kostbaren Zeit! Kehre wieder – Des Mondes düsterer Schimmer ist rings um mich. Die Nacht breitet ihre schwarzen Flügel über diese traurigen Gemächer. O letzte Stunde sey Zeuge meiner Sorgen und meiner Thränen. Letzte Quelle eines reuigen Herzens, du bist mir der einzige Trost geworden. Fließet Thränen vielleicht verlöschet ihr meine Thorheiten. Nein, sie sind mit einem Eisengriffel in das Buch des Gedächtnisses gegraben. Der Echo meiner Schande wird noch leben, wenn kein Stäubchen von dieser Körper mehr seyn wird. Ich habe die himmlische Erstgeburt um irdische Freuden verkauft. O Gedanke, der mich niederdonnert. Mein gewissen sitzt schon fürchterlich zu Gerichte, und kündigt mir den ewigen Tod an. Die letzten Minuten sind nahe. Leb wohl ihr Menschen, leb wohl Vater Mutter, nimmermehr werde ich euch sehen. Helena, mein Sohn lebt ewig wohl – O mein Sohn, ich will hingehn, und dich segnen – Ich ihn segnen? Ich von Gott verfluchter, ich Wurm ihn segnen! – Ein Sturmwind wird meinen Segen von meinen Lippen wehen – Wie bin ich entkräftet – Meine Seele keucht nach Ruhe –<sup>73</sup>

L'elemento escatologico chiave per la intercessione a favore di Faust è proprio costituito dall'infinita magnanimità dell'*Alte Mann*, versione amplificata e potenziata del personaggio citato nella *Historia* e ripreso con toni ancora più enfaticati di cordoglio morale nel dramma di Marlowe, inascoltato *ammonitore* del protagonista circa l'imminente castigo divino<sup>74</sup>. Indubbiamente Weidmann può contare su una sostanziale sintonia con la definizione programmatica della *Historia* come *Mahnung* religioso, cioè richiamo perentorio e categorico al mago presuntuoso a non discostarsi dalla dottrina scritturale, che viene esplicitato fin dalla profetica *Vorrede*<sup>75</sup>.

La assoluzione dei due concubini da parte di Theodor viene raffigurata secondo la disposizione strutturale dei *tableaux vivants* nelle sacre rappre-

<sup>73</sup> P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., V, 3, p. 67; cfr. anche ivi, p. 66. Si veda anche il breve conciliabolo retorico con se stesso alla ricerca della rassegnazione necessaria per bere il letale liquido infernale: cfr. ivi, V, 4, p. 69.

<sup>74</sup> Cfr. J. Spies, *Historia von Doktor Johann Fausten*, cit., pp. 131-133 e C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, cit., vv.1788-1796.

<sup>75</sup> Cfr. J. Spies, *Historia von Doktor Johann Fausten*, cit., *Vorrede*, pp. 3-5.

sentazioni. Il vecchio morente, assistito devotamente dalla moglie che concelebra il rito liturgico comune, si unisce alla costernata Helena ed all'agonizzante suicida Faust, in una rasserenante preghiera ecumenica, elargendo ad entrambi, come emissario della grazia redentrice celeste, un'aura di intangibilità mistica, che riscatta *in extremis* la donna dalla sua esistenza schiavizzata dalla passione carnale e sentimentale incontrollata e Faust dai chimerici propositi riformatori, ormai sconfessati apertamente dal rinsavito e redento *Zauberer*<sup>76</sup>. Faust viene costretto tuttavia a privarsi della propria identità di *Wahrheitssucher* e ad omologarsi al codice teologico sancito dalla educazione religiosa tradizionale, basata sulla *onnipotenza divina* e sul carisma ineffabile della *grazia*, che implica la circoscrizione del *libero arbitrio* dell'uomo al *pentimento* in accordo con il postulato, ricordato da Ithuriel, che *soltanto l'ultimo respiro può determinare* la sorte dell'anima<sup>77</sup>. Theodor, ormai assunto al rango di una figura patristica, somministra con i crismi di un atto sacramentale l'assoluzione solenne ai due redivivi *figlioli prodighi* della parabola evangelica, rigenerati dal sacrificio del *Christus patiens* o, per citare un'altra fonte biblica, del *Giobbe sofferente* che costituisce, secondo la ricostruzione comparativa operata da Adel – accanto a Faust, e ai meno noti *Hecastus* e ad *Euripus*, protagonisti dei drammi omonimi rispettivamente dell'umanista Macropedius e del minorita cinquecentesco Levin Brecht – l'archetipo per un filone di raffigurazioni iconografiche del *peccatore* in bilico tra *dannazione* e *salvezza*, che *risultano più o meno significative* e la cui *popolarità è mutata nel corso dei tempi*<sup>78</sup>.

Faust ed Helena vengono, tuttavia, contestualmente liquidati con il paternalistico e condiscendente appellativo di *Betrogne Kinder* e contemplati dall'alto di un'imperiosa e troneggiante *teofania*, intrisa di annichilente e brutalizzante *misantropia*, che adombra di foschi presagi apocalittici persino il processo glorioso della *creazione* ed umilia i ribelli discendenti adamitici ad impetrare supplichevolmente la *grazia divina*; Weidmann addebita esplicitamente il patto scellerato al prevaricante e soggiogante spirito diabolico *corruttore*, unica entità imputabile per la abominevole apostasia dell'indefettibile ordine dogmatico:

<sup>76</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., V, 4-5, pp. 69-71. L'unico accenno esplicito alla *professione magica* di Faust è attribuito alla madre che cita con noncurante disprezzo la voce corrente e nomina di sfuggita il termine *Zauberer* che pregiudica la sua reputazione sociale e morale: cfr. ivi, III, 5, pp. 49-51, qui 50.

<sup>77</sup> Cfr. ivi., I, 6, p. 25. Seguiamo alcune linee orientative della interpretazione formulata da Rommel: cfr. O. Rommel, *Rationalistische Dämonie*, cit., pp. 197, 213-215; 217; 219-220.

<sup>78</sup> Cfr. K. Adel, *Die Faust-Dichtung in Österreich*, cit., p. 67.

Theod. Betrogne Kinder. Ihr dauert mich beyde. Der verschlagenste Geist ist euer Verführer. Eure menschliche Blindheit macht mein ganzes Mitleid rege. Ich sterbe; aber mein Tod soll nicht euch zur Last fallen, er falle über den Verführer! – Reicht mir eure Hände, ich vergeb euch von Herzen.

Faust. Mein bester Vater!

Hel. Laß mich diese wohlthätige Hand küssen.

*(Theodor erhebt sich, sammelt die letzten Kräfte, ergreift die Hand der Helena und des Faust, und betet.)*

Theod. O Vater der Menschen, du hast uns nicht in deinem, Zorn, sondern aus Liebe geschaffen. Du rufftest uns aus nichts, damit wir an deiner Seeligkeit Theil nehmen sollten. Warum, Herr, willst du solche Würmer wie wir sind, in deinem Zorne zertreten? Es ist die schönste That eines Gottes zu verzeihn. Begnüge dich mit unserm Blut, und nimm unsere Seelen mit väterlichen Händen auf. Segne mit meinem menschlichen Segen deinen göttlichen Segen herab. Gieb zu gnädiger Vater, dass ich mit meinem Kindern zugleich sterbe, und einst mit ihnen lebe!

Faust. Mein theuerster Vater!

Hel. Erlaube dass ich dich mit diesem mir süßen Namen nenne – O verzeih mir!

Theod. Ja, ich verzeihe dir, und nehme dich an. Meine Kinder lebt wohl. Erhebt eure Herzen, zu dem, der allein verzeihen kann. [...]

Hel. Meine Seele hat sich im Gebet mit der eurigen enpor geschwungen, eine sanfte Tröstung fiel auf mich herab.

Faust. Wenn ich den Allmächtigen bitte, wird er nicht mit Donnern mich anhören. – Du unerschöplich gütiger Gott, ruf itzt deine Wetter zurück, und höre den mindsten deiner Knecht. Warum willst du an mir deine Allmacht verschwenden? Erniedre nicht deine GröÙte mit einem Staube. Du bist lauter Liebe, lauter Güter, lauter Barmherzigkeit. Verliere mich in dem Meere deiner Gnaden. Erhalte mich, damit nicht deine Feinde sagen können; Sieh, er hat Wesen gemacht, um sie zu peinigen. Herr, laß mich Gnade vor deinen Augen finden; laß mich O Vater nicht ungesegnet, nicht unbegnadet vor dir erscheinen.

Theod. Du hast mein Herz gerührt. Leb wohl. – Lebt alle wohl!

Elis. Ich sinke – Gott steh uns bey!

*(Es schlägt die Uhr Zwölf.)*

Hel. Ich erblasse –

Faust. Gnade! Gnade!

*(Sie fallen einander in die Arme, und alles ist unbeweglich.)*<sup>79</sup>

<sup>79</sup> P. Weidmann, *Jobann Faust*, cit., V, 5, pp. 71-72.

La agnizione mistica del nucleo drammatico comporta una svalutazione radicale delle problematiche umanistiche e tragiche ruotanti intorno alla questione della scepsi autonoma attribuita a Faust, ad esempio, da Marlowe<sup>80</sup>. A supremo coronamento mistico della stasi trascendentale ed *immobile*, i penitenti sono immortalati nell'istante ultraterreno in cui si *prostrano a terra abbracciati*, mentre trapassano dalla temporalità insignificante dell'agone mondano alla trasfigurante armonia ultraterrena; si assiste ad una maestosa e spettacolare apoteosi allegorico-figurale della divinità trascendente, sorta di rappresentazione iconografica miniaturizzata del giudizio universale<sup>81</sup>. Il *corteo celeste, sontuoso e scintillante, equiparato* addirittura secondo una notazione didascalica paganeggiante e vagamente barocca, agli *antichi eroi*, è guidato da Ithuriel in vesti dell'arcangelo Gabriele, *figura luccicante*, con un'*insegna d'oro* ed una *spada lampeggiante*; fronteggia e sconfigge l'omologo e simmetrico *seguito di Furie dalle fiaccole ardenti*, condotto da un Mefistofele baldanzoso, adornato alla *maniera delle Erinni* e munito dell'*elmo sul capo*, che inizialmente *svolazzano in circolo intorno ai defunti*<sup>82</sup>. Lo sfolgorante inno alla *onnipotenza creativa* divina, in grado di *generare migliaia di mondi dal niente*, di *fare risplendere il sole* e di *comandare i tuoni*, coniuga la *ponderazione dei peccati* sulla *bilancia della giustizia*, decisamente sfavorevole al giudicando, con la *misericordia* infinita che *ha prevalso sulla portata* limitata dei peccati terreni; la formula liturgica declamata dalla voce angelica decreta *l'accoglimento dei peccatori nel grembo paterno* e *l'inabissamento rituale dei maledetti corruttori* diabolici nell'*eterno inferno*, svelando il sostrato strutturale del *mistero medievale*, celato dalla messinscena *drammatico-allegorica*, secondo un procedimento di glorificazione mistica analogo alla celebrazione della *clemenza divina* che conchiude trionfalmente l'*Alphonsus* di Avancini<sup>83</sup>. L'ultima didascalia specifica solennemente che *durante la scena finale l'intera illuminazione del palcoscenico deve essere collocata dalla parte di Ithuriel*, mentre *da quella di Mefistofele deve regnare la più assoluta oscurità*<sup>84</sup>.

Weidmann riporta dunque il mito faustiano ad una dimensione *dottrina-ria e dogmatica*, neutralizzando le componenti *magiche e speculative* che inclinano verso lo scetticismo problematico illuministico oppure improntano il coevo *Streben* titanico ed antimetafisico coltivato dagli *Stürmer* e viscerato

<sup>80</sup> Cfr. C. Marlowe, *The tragedie of Doctor Faustus*, cit., vv.127-145.

<sup>81</sup> Cfr. rispettivamente P. Weidmann, *Johann Faust*, cit. V, 5, p. 72 e V, 6, ivi, p. 73.

<sup>82</sup> Cfr. ivi, V, 6, p. 73.

<sup>83</sup> Si comparino *ibid.* e N. Avancini, *Dei Bonitas de humana pertinacia victrix, sive Alphonsus* X, cit., p. 570.

<sup>84</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., V, 6, p. 73.

da Goethe nel quinquennio *geniale*<sup>85</sup>. Alla strenua rivendicazione del dualismo agonistico tra *limite* naturale e *verità* escatologica, l'ossequioso continuatore del dramma religioso barocco tedesco contrappone l'accorpamento di due *schemi* tipologici del dibattito settecentesco sulla *teodicea razionalistica*, individuati da Rommel a proposito dei *Geister-Romane* ed estensibili alle *Faustdichtungen*: il *Selbsthelfer*, illuso di conquistare la salvezza con l'*ausilio degli spiriti*, che si prodiga di porre in esecuzione *azioni intenzionalmente* positive, ma degenerate irrimediabilmente nella profanazione, e lo *Sterbliche Erlöser*, il quale, combattuto tra i saggi consigli dello *spirito guida* (Ithuriel, affiancato da Theodor) ed il traviamiento operato da uno spirito *antagonista* (Mefistofele), è *destinato a trovare il giusto*<sup>86</sup>.

Il culto *spiritualistico* ed antisecolare professato da Weidmann disprezza, in ultima istanza, l'intera sfera *fisica* e materiale, ed anche le aspirazioni *gnoseologiche* e sperimentali dell'uomo, come evidenzia l'autodefinizione squalificante e riduttiva di Faust come *Wollüstling*, nel corso del suo testamento ideale a Wagner<sup>87</sup>, che si contrappone all'arido e compassato lascito notarile menzionato sommariamente nella *Historia* e seguito dalla raccomandazione a perpetuarne la fama mediante la narrazione apologetica delle sue gesta leggendarie<sup>88</sup>. Il fervido fideismo dello scrittore austriaco ammette solo un rimedio universale per il dilemma interiore tra il giusto discernimento *intellettuale* del *finalismo* teologico e la impossibile *ascesa* temeraria e errabonda nel regno *chimerico* dell'*immaginario*<sup>89</sup>: la remissiva e supplichevole formula *Meine Seele keucht nach Ruhe*<sup>90</sup>, evidente richiamo ad un annullamento teosofico dell'umana fragilità individuale nella totalizzante assenza divina.

<sup>85</sup> Cfr. J. W. Goethe, *Urfaust, Nacht*, cit., vv.45-106. Adel osserva che Weidmann «aus der Überlieferung der Jahrhunderte und dem Willen des Spätbarock den Sünder Faust selig werden ließ, während Goethe aus dem Willen der Geniedichtung und trotz seiner eigenen dichterischen Größe den strebenden Menschen Faust zur selben Zeit nicht zu retten vermochte» (K. Adel, *Die Faust-Dichtung in Österreich*, cit., pp. 39-40).

<sup>86</sup> Cfr. O. Rommel, *Rationalistische Dämonie*, cit., pp. 214-215.

<sup>87</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit. V, 4, pp. 69-70, qui 69. Cfr. anche ivi, IV, 7, pp. 63-64, qui 64.

<sup>88</sup> Cfr. J. Spies, *Historia von Doktor Johann Fausten*, cit., pp. 139-141.

<sup>89</sup> Si rimanda a O. Rommel, *Rationalistische Dämonie*, cit., pp. 219-220.

<sup>90</sup> Cfr. P. Weidmann, *Johann Faust*, cit., I, 6, p. 24; V, 3, p. 67.

Arturo Larcati  
(Verona)

*Subjekt, Mobilität und Raum nach 1945  
Topographie und Interkulturalität  
in der Autorenpoetik der Nachkriegszeit*

Sie war durch ihren Verstand gezwungen, in Rom zu sein, in Wahrheit Wien zu lieben, aber in Rom zu sein, dachte ich. Aber wenn ein paar Wochen vergangen sind, nachdem sie alle Leute in Wien vor den Kopf gestoßen hat, wie gesagt wird, die ihr Wohnungen verschafft, tatsächlich alle so genannten wichtigen Wiener Türen aufgemacht haben, fing sie wieder an, davon zu reden, schließlich und endlich nach Wien zurückzugehen, das ihre *Heimat* sei, was ich selbst ihr gegenüber nur mit einem Lachen zu quittieren hatte, denn das Wort *Heimat* gerade aus ihrem Mund ist immer genau so grotesk gewesen wie aus dem meinigen, nur spreche ich es niemals aus, weil es mir zu widerwärtig ist, überhaupt gebraucht zu werden, während Maria immer wieder in diesem Wort Zuflucht suchte [...]. (Thomas Bernhard, *Auslöschung*)<sup>1</sup>

1. Einleitung

Nach den Gründen für das von ihr geführte «Doppelleben» zwischen Rom und Wien gefragt, antwortet Ingeborg Bachmann in einem Interview mit Kuno Raeber vom Januar 1963: «Ich weiß, Sie meinen, es hat viele Leute befremdet, daß ich immerzu umgezogen bin, bald da, bald dort gelebt habe und oft kaum zu erreichen war. Aber die Seßhaften wundern sich eben immer über die Vagabunden, und die Vagabunden wundern sich über die Seßhaften»<sup>2</sup>. Hinter der scheinbaren Selbstverständlichkeit dieser Beobachtung verbirgt sich ein entscheidender mentalitätsgeschichtlicher und kultureller Wandel, der wichtige Folgen für Bachmanns Literaturauf-

---

<sup>1</sup> Thomas Bernhard, *Auslöschung*. Ein Zerfall, Frankfurt/Main Suhrkamp 1988, 235f. In der Figur von Maria wird bekanntlich Ingeborg Bachmann porträtiert.

<sup>2</sup> Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*. Gespräche und Interviews, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, München Zürich Piper 1983, 39. Im folgenden als GuI abgekürzt und mit Band- und Seitenzahl im Text zitiert.

fassung und jene ihrer Generation in sich birgt. Indem sie Vagabundage und Nomadentum als einen Zustand darstellt, der sich ebenso von selbst versteht wie jener der Sesshaftigkeit, stellt sie eine jahrhundertelange Tradition in Frage, in der Sesshaftigkeit bzw. Zugehörigkeit zum Ort der eigenen Herkunft als selbstverständlich betrachtet und Herumwandern hingegen pejorativ besetzt wurde. Dementsprechend wurden fahrende Völker und Migrationsbewegungen seit dem Mittelalter mit Gefahr, unkontrollierbarer Bedrohung und nicht zuletzt mit Barbarei assoziiert. Im zwanzigsten Jahrhundert lässt sich eine solche Unterscheidung nicht mehr halten: Bachmanns Behauptung fällt nämlich zu einem Zeitpunkt, in dem tradierte Zugehörigkeiten nationaler, politischer oder religiöser Art fragwürdig geworden sind und statt dessen die Suche nach neuen Verbindlichkeiten bzw. Orientierungspunkten bestimmend ist.

Literaturgeschichtlich gesehen hat Bachmanns Bekenntnis zum Vagantentum und Nomadentum durchaus etwas Zeittypisches: Es reflektiert nicht nur den Umstand, dass diese Literatur der Nachkriegszeit in beträchtlichem Maße von Autoren bestimmt wird, die ihre Heimat verloren haben und ein ausgeprägtes "Nomadendasein" führen, sondern schärft auch den Blick dafür, dass neben Ingeborg Bachmann Persönlichkeiten wie Paul Celan, Nelly Sachs oder Peter Weiss ihre Poetik aus dem Komplex von Heimatlosigkeit und -suche ableiten und sich deshalb mit Vorliebe der Reise-Metaphorik bedienen. Alle sehen sich als ewige Wanderer bzw. Exilierte und schreiben, wie Celan rückblickend in seiner *Meridian*-Rede feststellt, «um [sich] zu orientieren, um zu erkunden, wo [sie] sich befand[en] und wohin es mit [ihnen] wollte»<sup>3</sup>. Als Kernstück dieser Poetiken bildet der Nomadentum-Begriff ein Prisma, an dem sich mehrere Dimensionen der poetologischen Reflexion brechen und in verschiedene Richtungen ausstrahlen. Als Ausdruck für das Lebensgefühl der «jungen Generation» (Alfred Andersch) verkörpert er die Aufbruchsstimmung nach dem Krieg, den festen Willen, aus der Starre lang etablierter und als Hindernis empfundener Verhältnisse auszubrechen, die Offenheit für das Neue und Kommende. All dies überträgt etwa Ilse Aichinger auf die Art der Begegnung, die in den Treffen der Gruppe 47 stattfand: «Die Gruppe 47 gab jedem auf seine Weise die Freude darauf, die anderen wiederzusehen, aber nicht die Gewißheit. Das hätte auch nicht zu ihrer Unwieder-

---

<sup>3</sup> Paul Celan, *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960, in: Ders., *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stephan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt/Main Suhrkamp 1986, Bd. III, 186. Im folgenden mit Band- und Seitenzahl im Text.

holbarkeit gepaßt. Sie war eine Form, unterwegs zu sein. Vor allem, unterwegs zu sein. Deshalb hielt sie so lang»<sup>4</sup>.

Als Fluchtpunkt für die Problematik der beschworenen und der unmöglichen Heimkehr schafft der Begriff des Nomadentums die Bedingungen für ein innovatives Verständnis von Sprache als Heimat und bildet im Anschluss daran den Ausgangspunkt für die nicht selbstverständliche Ich-Bildung und Selbstkonstitution in der Fremde bzw. im Exil. Wie die Konstruktion einer «Heimat im Wort»<sup>5</sup> bzw. einer «Heimat im Wandern» bereits signalisiert, steht das Nomadentum in der Literatur auch für die allgemeinen Signifikationsprozesse einer Sprache, die zwar ständige Bewegung und Offenheit zu den Rezipienten hin als positive Eigenschaften für sich verbuchen kann, dies aber um den Preis tut, dass sie sich einer zunehmenden Instabilität und Kontingenz aussetzt. Wie "Nomadentum" den Komplex der dichterischen Identitätsbildung bedingt und das Subjekt mit seiner Alterität sowie seiner pluralen Konstitution konfrontiert, so bildet es auch einen wesentlichen Bezugspunkt für die Rechtfertigung des Schriftstellers, der sich nicht mehr in sprachlichen, ideologischen oder staatlichen Institutionen verankert fühlt, und prägt damit in entscheidendem Maße das neue Bild des Dichters der Nachkriegszeit, der sich von seiner Außenseiterposition bzw. seiner Marginalität her definiert. «[...] der Ort, von dem hier gesprochen wird», behauptet Ingeborg Bachmann in ihrem Kommentar zu einem Gedicht von Günter Eich, [ist] in eine fatale Einsamkeit verlegt [...], nicht selbstgewählt, nicht hochmütig, sondern zudiktieren von einer Gesellschaft inmitten der Gesellschaft, ein Ort, an dem es nicht geheuer ist [...]»<sup>6</sup>.

Wer die Existenzform des Außenseiters und des Nomaden wählt oder dazu gezwungen wird, fühlt sich nicht an Nationen und Territorien gebunden und sieht sich zwischen verschiedenen Kulturen wandern. Deshalb kann er nicht über Nomadentum nachdenken, ohne direkt oder indirekt entsprechende Konzeptionen der Interkulturalität und der Kulturvermittlung zu entwerfen. In diesem letzten Gesichtspunkt liegt ein wesentlicher Bestandteil der Aktualität der Autorenpoetik nach 1945 und deren Bezug zur Gegenwart begründet, in der das Nomadentum zum we-

---

<sup>4</sup> Zit. nach Toni Richter, Gruppe 47: Die Gruppe 47 in Bildern und Texten, Köln Kiepenheuer & Witsch 1997, 53.

<sup>5</sup> Heimat im Wort. Die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Rüdiger Görner, München Iudicium-Verlag 1992.

<sup>6</sup> Ingeborg Bachmann, Werke, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München Zürich Piper 1978, Bd. IV, 203. Im folgenden mit Band- und Seitenzahl im Text.

sentlichen Merkmal postmoderner Identität und postmoderner Verfassung avanciert ist. Das produktive Spannungsverhältnis zwischen den modernen und spätmodernen Zugängen zum Begriff sowie seine Transformation im Übergang von der einen Perspektive zur anderen wird sofort ersichtlich, wenn man die Art und Weise berücksichtigt, wie Paul Michael Lützeler dessen vielfältige Konnotationen zu erläutern versucht:

Der Nomade steht (bei aller Verhaftung an eine bestimmte Kultur) für Mobilität, für Beweglichkeit, für das Undogmatische, für das Wandern zwischen den Welten, für die Faszination durch das Andere, für die Bereitschaft, Vertrautes zu verlassen, für die instabile, proteushafte, nichtfixierte Identität, aber auch für die Rückkehr zum Ausgangsort, der wiederum nie als letzter Zielpunkt verstanden wird. Sowohl auf intellektuellem wie konkret-sozialem Gebiet ist es vor allem der Nomade, dem das postmoderne Zeitalter seine Signatur verdankt.<sup>7</sup>

Das Zitat macht deutlich, dass das Nomadentum einen klaren lebens- bzw. sozialgeschichtlichen Hintergrund besitzt, indem es sich auf die Phänomene der Migration und Völkerwanderungen heute und auf das oktroyierte oder selbst gewählte Exilleben in der Nachkriegszeit bezieht, ohne dass es sich darauf reduzieren lässt, weil der Begriff eine Problematik umfasst, die eine psychologische und kulturelle sowie eine sprachtheoretische und eine poetologische Dimension mit einschließt. Der Hinweis auf «Beweglichkeit» und «Undogmatisches» spielt ganz besonders auf den gesellschaftskritischen Aspekt des Wanderns zwischen den Sprachen und Kulturen an: Nomadisches Sprechen oder Denken, so Lützeler, «unterminiert traditionelle hierarchische Machtstrukturen, dekonstruiert etablierte Bewusstseinslagen, ist fasziniert vom Transitorischen und lebt aus der Anerkennung kultureller Vielfalt, Hybridität, der multikulturellen Übergänge und Mischungen»<sup>8</sup>. Dieser Gedanke lässt sich trotz der notwendigen Differenzierung auf die Nachkriegsliteratur leicht übertragen, wenn man unter nomadischem, deterritorialisierendem Sprechen mit den französischen Philosophen Deleuze und Guattari ein noch nicht institutionalisiertes Sprechen versteht, d.h. ein Sprechen, das sich permanent am Rande der sprachlichen Institutionen bewegt<sup>9</sup>. So gesehen versteht es sich von selbst,

<sup>7</sup> Paul Michael Lützeler, Nomadentum und Arbeitslosigkeit. Identität in der Postmoderne, in: Merkur 52 (1998), H. 9-10, 908-918; 913.

<sup>8</sup> Ebenda, 914.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt/Main Suhrkamp 1976; Gilles Deleuze / Félix Guattari, Das Glatte und das Gekerbte, in: Dies., Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin Merve Verlag 1992, 657-693.

dass ein solches Sprechen und Denken destabilisierend und subversiv wirkt, weil mit der Infragestellung der institutionalisierten Sprache auch die damit verbundene Auslegung der Welt und nicht zuletzt die sozialen Institutionen in Frage gestellt werden.

2. *Zwischen der Fremde und der Suche nach einem «unschuldigen Land» (I, 570).  
Nomadentum bei Ingeborg Bachmann*

In keinem Werk der Nachkriegszeit wird das Nomadentum so aufgewertet wie in jenem von Ingeborg Bachmann. Es ist vor allem sie, die den Begriff in seinen vielen Nuancen entfaltet und zum Motor ihrer Poetik macht. So erscheint er vordergründig in seiner negativen Akzentuierung als Kategorie des Verlustes sowie als Korrelat zur Erfahrung der Fremde. Zugleich lässt er sich aber nicht auf diesen problematischen Aspekt reduzieren, denn an entscheidenden Stellen ihres Werkes verwandelt Bachmann den Verlust von traditionellen Sicherheiten wie Heimat, Sprache und Identität in eine Herausforderung und eine Chance. Jedes Mal, wenn sie so verfährt, entdeckt sie in der nomadischen Existenzform eine utopische Valenz und macht sie zur Bedingung für die Konstruktion eines Zuhauses in der Sprache, einer transkulturellen Identität und eines besseren Lebens.

Wie das Janusgesicht des Nomadentums in der Lyrik sichtbar gemacht wird, zeigt der Vergleich zwischen ihrer Übersetzung von Giuseppe Ungarettis *Girovago* (I, 570) und ihrem eigenen, in zeitlicher Nähe entstandenen Gedicht *Exil* (I, 153). Beide Texte kreisen um die Metapher der Lebensreise, des Unterwegsseins und des Unbehaustseins, wobei die Erfahrung der Fremdbestimmung und des Ausgesetztseins (IV, 203) im Gedicht noch stärker akzentuiert wird als in der Übersetzung: Hier besitzt der *Landstreicher* noch einen Rest an Selbstbestimmung und Eigeninitiative, was hingegen dem Exilierten vorenthalten bleibt. Während bei Ungaretti das Subjekt bis zu einem gewissen Grad die Richtung und das Ziel seiner Bewegung noch kontrollieren kann, wird das Subjekt in *Exil* in einer Wolke beheimatet, die jedem Windstoß schutzlos ausgesetzt ist. Somit erscheint seine Bewegung unkontrollierbar und ziellos: «Ich mit der deutschen Sprache / dieser Wolke um mich / die ich halte als Haus / treibe durch alle Sprachen [...]» (I, 153). Wie Lützelers bemerkt, spürt der Exilierte «die erzwungene Trennung, das Gefühl des Verlustes, den Riss in der Identität, das Außenseitertum, das Gefühl der Unsicherheit und der Diskontinuität schmerzlicher als der Nomade, der die Bewegung hin zum Fremden als Teil einer Lebensweise empfindet»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Paul Michael Lützelers, *Nomadentum und Arbeitslosigkeit*, a.a.O., 916.

Machen die beiden Texte die Erfahrung der endlosen «Wanderschaften»<sup>11</sup> in der Fremde auf bezeichnende Weise anschaulich, enthalten sie doch die utopische Perspektive einer besonderen Beheimatung bzw. einer paradoxen Heimatfindung. In Bachmanns eigenem Gedicht trägt die Wolke, die «sich verfinstert», den «wandelnden Toten», wie das Subjekt qualifiziert wird, in «hellere Zonen» hinauf, während in der Übersetzung die Suche nach einem «unschuldigen Land» mit dem Traum korreliert, «[e]inen einzigen Augenblick / anfängliches Leben / [zu] genießen». Dass in diesem «Land» die Irrfahrten des Subjekts keinesfalls beendet, sondern höchstens für kurze Zeit unterbrochen werden, ist ein Hinweis auf das Provisorische und Kontingente der in Aussicht gestellten Beheimatung. Die hier skizzierte «Problemkonstante» gewinnt ihr ganz spezifisches Profil in dem Moment, in dem der Komplex des Nomadentums mit der Sprach- und Liebesproblematik verschränkt wird: Der Liebesverlust bzw. das Gefühl der Unmöglichkeit, Liebesglück zu genießen, werden wirkungsvoll auf den Horizont der Sprachlosigkeit bzw. der Sprachodyssee übertragen und generieren die bedrohliche Vision einer Reise, die das Subjekt ständig deplaziert und ins Nirgendwo führt. Manchmal spiegelt der Sprachverlust die Orientierungslosigkeit und Verzweiflung des Subjekts wider, wie ein posthum veröffentlichtes Gedicht wirkungsvoll zeigt:

Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen.  
 Ich suche sie in allen Zimmerwinkeln. [...]  
 Parlo e tacio, parlo, flüchte mich in ein Idiom,  
 in dem sogar Spanisches vorkommt, los toros y  
 las planetas, auf einer alten gestohlenen Platte  
 vielleicht noch zu hören. Mit etwas Französischem  
 geht es auch, tu es mon amour depuis si longtemps.<sup>12</sup>

Der im Gedicht negativ akzentuierte Zusammenhang von Mehrsprachigkeit und Identität beherrscht leitmotivisch auch die Erzählung *Simultan*. Diesmal führt die Fähigkeit der Simultandolmetscherin Nadja, von der Muttersprache souverän zu mehreren Fremdsprachen wechseln zu können, keineswegs zum Gefühl der Beheimatung in mehreren Sprachen,

<sup>11</sup> Das Zitat stammt aus dem noch unveröffentlichten Gedicht *Ängste* (ÖNB, Nachlaßblatt Nr. 6188). Vgl. Susanne Bothner, Ingeborg Bachmann. Der janusköpfige Tod. Versuch einer literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses, Frankfurt/Main Lang 1986, 103f.

<sup>12</sup> Ingeborg Bachmann, Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte, hrsg. von Isolde Moser, Heinz Bachmann und Christian Moser, München Zürich Piper 2000, 10.

sondern provoziert stattdessen ein Gefühl der Zersplitterung der Persönlichkeit und der Verlorenheit, das auch nicht durch eine gewünschte Liebesbegegnung mit einem Landsmann und durch die durch ihn vermittelte Rückkehr zum vertrauten Österreichischen kompensiert werden kann. Die Möglichkeit, mit einem Wiener nach langer Zeit wieder Deutsch reden zu können, vermittelt Nadja «einen vermißten Geschmack, einen fehlenden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl *von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war*» (II, 285; Hervorh. d. V.). Selbst der gemeinsame Aufbruch in den Süden bringt nicht die erwartete Selbstfindung, und «[d]as “Herumziehen in allen Sprachen und Gegenden” (II, 230) verursacht am Ende eine grundlose Traurigkeit (II, 303), aus der sich Nadja – stellvertretend für alle Heimatlosen der Erde – nicht mehr befreien kann»<sup>13</sup>.

In Anschluss an diese Überlegungen postuliert Bachmann einen engen Zusammenhang zwischen Liebe und Deterritorialisierung, weil sie Liebeserfüllung nur unter den Bedingungen der Exterritorialität konzipiert und nur an «offenen» Orten außerhalb der Konventionen und der Institutionen verwirklicht sieht<sup>14</sup>. Das heißt in erster Linie, dass sich viele ihrer Figuren die Liebe um den Preis der Menschenferne und Heimatlosigkeit erkaufen, wie die Protagonistin von *Undine* erklärt: «[...] wenn ich eines Tages freikam aus der Liebe, musste ich zurück ins Wasser gehen, in dieses Element, in dem niemand sich ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken, sich bedeckt mit einer Plane. Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben» (II, 254). Aus der Idee, dass sich der Nomade (der Liebe) im Offenen beheimatet fühlt, erwächst allerdings nicht nur der lange Schatten der Bindungslosigkeit bzw. der Fragilität aller Bindungen, der den Protagonisten von *Das dreißigste Jahr* dazu bringt, die eigenen Gefühle als «Reiher über weißen Stränden», als «Wanderer nachts», als «hungrige Vagabunden, die [s]ein Herz zur Landstraße nehmen», zu bezeichnen (II, 103). Parallel dazu wird in dem wenige Jahre nach den Erzählungen entstandenen Gedicht *Böhmen liegt am Meer* die positive Vision eines neuen Menschentyps entfaltet, der sich an einem imaginären Ort jenseits der einzelnen Kulturen zu Hause fühlt:

<sup>13</sup> Stephanie Golisch, Fremdheit als Herausforderung. Ingeborg Bachmann in Italien, in: *Studi Italo-Tedeschi* 18 (1998), 375-489; 429.

<sup>14</sup> Vgl. Konstanze Friedl, Natur und Katastrophe. Zu Ingeborg Bachmann, in: *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, hrsg. von Tamás Lichtmann unter Mitwirkung von Walter Fanta. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993, Frankfurt/Main Wien u.a. Lang 1995, 127-139; 137.

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.  
 Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.  
 Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.  
 Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.  
 Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.  
 Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.  
 Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.  
 Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.  
 Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.  
 Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.  
 Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.  
 Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.  
 Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe  
 unverankert. Wollt ihr nicht Böhmisches sein, Illyrer, Veroneser,  
 und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen  
 Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,  
 wie ich mich irrte und Proben nie bestand,  
 doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.  
 Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags  
 ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.  
 Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,  
 ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,  
 ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,  
 begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner  
 Wahl zu sehen. (I, 167-168)

Im Gedicht skizziert Bachmann eine Szene, in der das Ich zum Meer findet, wo das imaginäre Böhmen liegt, und dabei zugrunde geht, sich verliert, sich aber zugleich wieder findet und gleichsam „aufersteht“. Das Ich gewinnt seine Identität wie ein Phönix zurück, der aus seiner eigenen Asche wiederersteht. Indem Bachmann das utopische Ich aus der Opposition zwischen dem alten und dem neuen Ich erstehen lässt, schafft sie eine ähnliche Dynamik wie in der *unio mystica*. So wie im Gedicht das alte Ich zugrunde gehen soll, damit das neue entstehen kann, muss auch in der mystischen Vorstellungswelt das alte Ich geleert werden, um dem neuen Platz zu lassen. In diesem Zusammenhang weist Hans Höller darauf hin, dass «im thematischen Wort vom „zugrunde gehen“ die alte mystische Vokabel von „grunt“ und „in den grunt gon“ zu finden ist, alte Ausdrücke für die theologisch-philosophische Praxis der Entgrenzung des Erkenntnisvermögens, das, im säkularen Sinn, bis heute Aufgabe der Literatur geblieben ist»<sup>15</sup>. Zugleich erinnert «[d]ie Dialektik von „Zugrund“-“Von

<sup>15</sup> Hans Höller, «Böhmen liegt am Meer» – «das Gedicht, zu dem ich immer stehen

Grund auf' [...] an die Schlussätze der Bachmannschen Dissertation [...], wo vor der für "inadaquat für den Ausdruck eines Lebensgefühls" gehaltenen Heideggerschen Metaphysik die Möglichkeit der Kunst angegeben und das Sonett *Le gouffre* (1862) von Charles Baudelaire [...] sowie Goyas Gemälde *Saturno* (1821-23) angerufen werden»<sup>16</sup>.

Von der Sprache, in die Bachmann zufolge alle Probleme des modernen Menschen und des modernen Schriftstellers münden, wird im Gedicht eine doppelte Bewegung abhängig gemacht. Einerseits kann sich das Ich von jenen Anteilen an ihm befreien, die mit der alten, mit der «schlechten Sprache» (IV, 268) zu tun haben. Diese Anteile sind die Alltagssprache, die Vorurteile transportiert, die Sprache des Journalismus, die nur auf Sensation aus ist, die Sprache der Politik, die «Frieden» sagt und «Krieg» meint, die Sprache als «geistiger Raum der Nation» (IV, 270) im Sinne Hugo von Hofmannsthals usw. Auf der anderen Seite aber erscheint die Sprache im *Böhmen*-Gedicht als utopischer Raum, in dem das Ich an die Worte grenzt und sich durch den sich daraus ergebenden Differenzierungsprozess eine neue Identität schafft: «Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen» (I, 167). Die Sprache insgesamt erscheint somit als Landschaft, in dem jedes Wort an ein anderes grenzt. Ich, Land und Sprache bilden in diesem Entwurf eine magische Triangulation. Das Ich ist selbst Sprache bzw. ist Teil der utopischen Sprache, in der es sich wieder aufbaut und «unverloren» bleibt. Indem das Ich einen Platz in der Sprache besitzt, gewinnt es seine Identität durch die Differenz zu den anderen Worten, an die es grenzt. Aber die Neuschöpfung von Identität und Halt im Medium der Sprache, wodurch das Vagantentum mitgefestigt werden soll, eröffnet keine Vision von Stabilität. Die neue Identität bleibt eine fragile Konstruktion, weil sie eine Funktion der permanenten Neudifferenzierung durch die Sprache ist und dadurch veränderlich bzw. offen bleibt. Für den Prozess der Identitätsbildung, wie er im Gedicht entworfen wird, gilt das, was Novalis bereits im Zeitalter der Romantik festgestellt hat: dass nämlich die Multiplizierung der Relationen eines Gegenstandes zu anderen Gegenständen zwar einen immer größeren Individualisierungsgrad mit sich bringe, dass aber proportional zu der Relationalität

---

werde», in: Ingeborg Bachmann, *Letzte, unveröffentlichte Gedichte. Entwürfe und Fassungen*. Edition und Kommentar von Hans Höller, Frankfurt/Main Suhrkamp 1998, 119-133; 125.

<sup>16</sup> Fabrizio Cambi, Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort: *Böhmen liegt am Meer*, in: «In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort ...». Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns, hrsg. von Primus Heinz Kucher und Luigi Reitani, Wien Böhlau 2000, 243-252; 248-249.

auch das Maß an Fremdbestimmung des Gegenstandes wachse. Die romantische Adaptierung des alten, auf Spinoza zurückgehenden Prinzips *omnis determinatio est negatio* lautet bei Novalis: «Je mannigfaltiger Etwas individualisiert ist – desto mannigfaltiger ist *seine Berührung* mit andern Individuen – desto *veränderlicher seine Grenze* – und *Nachbarschaft*»<sup>17</sup>. Wenn ein Gegenstand seine «Berührung mit andern Individuen» und seine Grenzen derart erweitere, werde sein Wesen nie definitiv feststellbar. Vielmehr werde er in ein offenes «Annihilationssystem»<sup>18</sup> gestellt, aus dem er nicht mehr heraustreten könne. Das gilt *mutatis mutandis* auch für das Gedicht: Durch den Moduswechsel am Schluss – d.h. durch den Übergang aus dem Modus des Kontrafaktischen in den Modus des Indikativischen – wird der Utopos nur scheinbar gefestigt, und die Beheimatung des Subjekts bleibt letztlich fragil. Folglich gibt es kein stabiles Wohnen in der Sprache. Vielmehr wird im Gedicht ein Nomadentum des Subjekts in einer nomadischen Sprache, ein Herumziehen in der utopischen Sprache beschrieben. Dieser Zustand entspricht der Verortung der Sprache im «Hier-und-Jetzt-Exil» der *Vorlesungen* (IV, 270) bzw. der Metapher der «Sprachwolke» im Gedicht *Exil* (I, 153). Dem Ich bietet hier die Sprache zwar ein «Haus», aber ein fragiles und unstabiles, denn eine Wolke bleibt den Winden ausgesetzt und kann deshalb keinen festen Halt für das Subjekt darstellen. Zu Hause auf einer Wolke genießt das Ich zwar das Gefühl der Freiheit, es ist jedoch zur Vagabundage, zum Exil verurteilt. Somit bleibt in der utopischen Sprache, wie sie in diesen Konstellationen beschrieben wird, ein Rest an Negativität oder zumindest an Unsicherheit bestehen.

Unabhängig davon, wie man die Stabilität der Beheimatung in der Sprache beurteilt, lässt sich aus den utopischen Visionen des *Böhmen*-Gedichts und der *Vorlesungen* eine präzise Diagnose des Verhältnisses ablesen, in dem eine solche Literatur zu ihrer Zeit steht. In beiden Kontexten wird nämlich die Intention deutlich erkennbar, den Zustand des Nomadentums unter dem Doppelaspekt des Unbehaustseins und der Chance zu lesen, um die Position des Dichters in der Moderne zu charakterisieren: Dieser befindet sich insofern ständig unterwegs, als er über eine Sprache verfügt, die sich permanent im Geschäft der Unterscheidungen und Differenzierungen befindet und keine Stabilität hat, weil ihre Signifikationsprozesse nicht mehr an feste Institutionen gebunden sind. Jedoch in dem Moment,

<sup>17</sup> Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 3: Das philosophische Werk II, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart Kohlhammer 1968, 261.

<sup>18</sup> Ebenda, 292.

in dem der Dichter die Grenzen der Sprache, durch die sich das Ich und eine bedeutsame Wirklichkeit zu allererst konstituieren, stets neu und immer wieder neu zieht, arbeitet er an einem Projekt, das zukunftsfruchtig ist. Bei diesem Projekt geht es um eine (Sprach-)Utopie, deren Realisierbarkeitsgrad je nach Kontext unterschiedlich konzipiert wird. Im Fall des Böhmens des Gedichts haben wir es mit einem unmöglichen Ort zu tun, der in der Welt der Kartographie nicht existiert<sup>19</sup>, während das «Hier-und-Jetzt-Exil» der Sprache trotz allem eine gewisse Präsenz der Utopie suggeriert. Mit anderen Worten: Wenn Bachmann der Sprache der Literatur einen unmöglichen Ort, einen Un-Ort zuschreibt, dann macht sie eine viel pessimistischere Aussage als im Falle vom «Hier-und-Jetzt-Exil» der Sprache. Im Vergleich zum Gedicht entwirft sie in den *Frankfurter Vorlesungen* eine “realistischere” Utopie, weil sie davon ausgeht, dass wir im Geiste der geträumten Sprache zum Teil bereits schreiben, und dass schon jetzt «jede Vokabel, jede Syntax, jede Periode, Interpunktion, Metapher und jedes Symbol [...] etwas von unserem nie ganz zu verwirklichenden Ausdrucks-traum [erfüllt]» (IV, 268). Wichtiger jedoch als die Frage der Übertragung auf die soziale Praxis ist jene nach dem Status der Utopie. Wenn diese den Charakter des Kontrafaktischen annimmt, wie es im *Böhmen*-Gedicht der Fall ist, dann ist sie der Realisierbarkeit als Gesellschaftsentwurf prinzipiell enthoben. Das heißt aber nicht, dass aus ihr keine Konsequenzen für die Gegenwart zu ziehen sind, wie der Beginn des zeitgleich zum «böhmischen Manifest»<sup>20</sup> entstandenen Gedichts *Prag Jänner 1964* bestätigt:

Seit jener Nacht  
gehe und spreche ich wieder,  
böhmisch klingt es,  
als wäre ich wieder zuhause,  
wo zwischen der Moldau, der Donau  
und meinem Kindheitsfluß  
alles einen Begriff von mir hat. [...]  
(I, 169)

Im Gedicht geht es um ein Wachhalten des Utopischen, um jenseits der Frage der Realisierbarkeit das Wieder-sprechen-können zu behaupten.

---

<sup>19</sup> Immerhin bezeichnet der französische Ausdruck *bohème* die Gemeinschaft von Vaganten, Artisten und Künstlern, die sich in jeder Stadt aufhalten können – z. B. *la bohème de Montparnasse*, die Künstlerszene von Montparnasse.

<sup>20</sup> Vgl. Peter Horst Neumann, Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest, in: *Gedichte und Interpretationen*, Bd. VI: Gegenwart, hrsg. von Walter Hink, Stuttgart Reclam 1982, 84-91.

Somit erscheint das Irreale als Bedingung der Möglichkeit einer neuen Art des Sprechens. Das heißt, dass zwischen der Realisierbarkeit und der Irrealität keine Opposition entsteht, weil gerade der Vorgriff auf die Utopie die Rückkehr zur Sprache nach dem Sprachverlust ermöglicht. Bachmann imaginiert im Gedicht eine Sprache, die dem Subjekt einen gewissen Halt zu geben vermag, eine Sprache, in der sich eine Individualität, ein Subjekt wieder artikulieren kann, und kennzeichnet sie als Sprache der Kindheit, die in der imaginären Heimat «zwischen der Moldau, der Donau / und [ihrem] Kindheitsfluß» gesprochen wird: Hier hat «alles einen Begriff» vom Subjekt, weil im Sprechen über die Welt (über den Fluss) das Ich mitgemeint und gleichzeitig wieder konstituiert wird. Mit anderen Worten: Dieses heimatliche Idiom bringt in ihren Augen insofern Subjektivität hervor, als die Trennung zwischen Sprache und Sprecher, zwischen Objekt und Subjekt aufgehoben wird. Wenn Bachmann mit diesen Überlegungen den Gedanken des kindlichen Panpsychismus<sup>21</sup> aufgreift, um ihn auf die Sprachproblematik zu übertragen, schließt sie an eine lange, von der Romantik bis zu Adorno reichende Tradition an. Darin wurde einerseits die Trennung von Objekt und Subjekt als Verlust, als Annihilation, als Abstraktion von natürlichen Zusammenhängen wahrgenommen und andererseits die Aufhebung dieses Zustands angestrebt. Allerdings geschieht dieser Rückgriff unter historischen Bedingungen, die aus ihm etwas ganz Besonderes machen, denn: So sehr es sich von selbst versteht, dass Subjektivität über sprachliche Artikulation konstruiert wird, so wenig gilt diese Selbstverständlichkeit zu einem Zeitpunkt, als die Sprache, in der das Subjekt vorausgesetzt ist, dem Gesinnungsverdacht ausgesetzt und in Frage gestellt ist, weil sie zu Krieg, Vernichtung und Vertreibung beigetragen hat. Mit dem utopischen «Gegenbild» eines imaginären Prag, wo das Sprechen der Kindheit wieder möglich wird, will Bachmann somit den Blick auf die Schwierigkeit lenken, im Österreich und Deutschland der Nachkriegszeit in einer Sprache zu leben, die identisch mit der «Gauersprache» (II, 121) ist, eine Kindersprache zu besitzen, die durch die Erziehungsmethoden des NS-Regimes systematisch abgerichtet wurde, und sich in einer Fremdsprache zu artikulieren, die nur bedingt Individualität und Stil zum Ausdruck bringen kann<sup>22</sup>. Ihr Wunschbild einer Sprache, in

<sup>21</sup> Vgl. Jean Piaget, *Das Weltbild des Kindes*. Übers. von Luc Bernard. Mit einer Einführung von Hans Aebli, Frankfurt/Main Berlin Wien Ullstein 1980.

<sup>22</sup> “Stil” wird hier im Sinne Schleiermachers als Ausdruck der Individualisierung der Sprache und der Weltanschauung einer Epoche aufgefasst: er entsteht, wenn «[d]er im Wortsinn poetisch handelnde (nämlich neuen Sinn produzierende) Sprecher [...] der

der sowohl die Geschichte des Subjekts als auch seine Individualität bzw. die Eigentümlichkeit seines individuellen Stils wieder enthalten sein können, ist das Wunschbild einer ganzen Schriftstellergeneration und nicht zuletzt vieler deutschsprachiger Emigranten, die im Exil versucht haben, in einer anderen Sprache zu schreiben.

Im Vergleich zu *Böhmen liegt am Meer*, wo sie auf das Unterwegssein und eine *de-territorialisierte* Sprache setzt, stellt Bachmann im *Prag*-Gedicht die Idee einer *Re-territorialisierung* des Sprechens im imaginierten Raum in den Vordergrund. Trotzdem weist die Hoffnung auf eine wieder grundgelegte Sprache, die nicht jene eines zu sich sprechenden Individuums, sondern sozial und kulturstiftend ist, in die gleiche Richtung wie die Vision einer neuen Gemeinschaft von rastlosen «Vaganten» und «Unverankerten». Das Setzen auf das Nomadentum und die Suche nach einer re-territorialisierten Sprache, in der man den eigenen Stil markieren und trotzdem kommunikativ sein kann, bilden somit in der zyklischen Komposition der letzten Gedichte zwei komplementäre Seiten der selben utopischen Konzeption.

Den zentralen Gedanken des Kontrafaktischen als Bedingung des Sprechens- und Schreibkönnens spannt Bachmann in den verschiedensten Kontexten aus, weil sie davon überzeugt ist, dass die Fähigkeit, Utopien zu denken, ein unverzichtbares Charakteristikum des Menschseins überhaupt ist. Mit Blick auf das *Böhmen*-Gedicht behauptet sie zum Beispiel:

Und es ist für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde. Es ist gerichtet an alle Menschen, weil es das Land ihrer Hoffnung ist, das sie nicht erreichen werden, und trotzdem müssen sie hoffen, weil sie sonst nicht leben können. [...] Und Böhmen heißt nicht für mich, dass es Böhmen sind, sondern alle. Wir alle sind Böhmen, und wir alle hoffen auf dieses Meer und auf dieses Land. Und wer nicht hofft und wer nicht lebt und wer nicht liebt und wer nicht hofft auf dieses Land, ist für mich kein Mensch. Und deswegen habe ich gesagt: "Kommt her, ihr Böhmen alle" [...].<sup>23</sup>

---

Sprache [...] seine (noch nicht kodifizierte und in diesem Sinne allerdings unaussprechliche) Individualität auf[zwingt].» (Manfred Frank, *Der Text und sein Stil. Schleiermachers Sprachtheorie*, in: Ders., *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erweiterte Neuauflage* Frankfurt/Main Suhrkamp 1990, 15-37; 31.)

<sup>23</sup> Ingeborg Bachmann, *Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller. Mit einem Vorwort von Hans Höller*, Salzburg und Wien Jung & Jung 2004, 79, 81-82.

Bachmann interpretiert hier das Hoffen als Fundamentalbestimmung des Menschlichen, ja sogar des Kreatürlichen, denn sie glaubt, dass sogar unter den widrigsten Bedingungen die Imagination auf einen besseren Zustand nicht aufgegeben wird<sup>24</sup>. Sie geht so weit zu denken, dass «selbst in der Kapitulation noch Hoffnung [ist]» (GuI, 128). Hinter der Überzeugung, dass sich der Mensch als Kreatur gerade durch seine utopischen Hoffnungen auszeichnet, steht unter anderem der Gedanke, dass man angesichts der Vollkommenheit Gottes nichts mehr hoffen kann. Zwar stellt die Vorstellung, dass «die Hoffnung des Menschen [...] nie aufhören [wird]» (GuI, 128) und dass Menschen, die nicht mehr träumen können, bereits tot sind, ein Grundmovens von Literatur überhaupt dar; aber die emphatische Verherrlichung von Hoffen, Leben und Lieben unabhängig von der Möglichkeit, dass die Hoffnung jemals Wirklichkeit werden kann, findet ihre eigentümliche Brisanz darin, dass der Traum eines besseren Lebens in einer historischen Konstellation zum Ausdruck kommt, die hoffnungslos erscheint. Zu einem Zeitpunkt, als das Fortbestehen mentaler Strukturen des Nationalsozialismus klar geworden ist, lehnt Bachmann beharrlich jede Form von Resignation ab und macht sich für ein Festhalten an der Hoffnung stark, obwohl diese kontrafaktisch ist. Aus der Konstatierung, dass mit der Abschaffung der Oberfläche des NS-Regimes dessen tiefe Strukturen in der Persönlichkeit der Menschen nicht abgeschafft wurden<sup>25</sup>, entsteht für sie die Unmöglichkeit, zur Tagesordnung überzugehen, und die Notwendigkeit, an einer deterritorialiserten Sprache kontinuierlich zu arbeiten, wie es am Ende der *Frankfurter Vorlesungen* verlangt wird. Der darin geforderte «Verstoß gegen die schlechte Sprache» (IV, 268) erscheint ihr das einzige wirksame Gegenmittel, um «Nazistrukturen aus der Welt der Erziehung, des Verhaltens, der Umgangs- und der Denkweisen, der Politik [zu] vertreiben», die nicht einfach dadurch verschwinden, dass man «Nazisymbole und Nazivereinigungen» verbietet<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Vgl. folgendes Zitat: «Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich “ein Tag wird kommen”. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glaube, kann ich auch nicht mehr schreiben.» (GuI, 145)

<sup>25</sup> Vgl. Werner Bohleber, *Das Fortwirken des Nationalsozialismus in der zweiten und dritten Generation nach Auschwitz*, in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* 7 (1990), 70-84.

<sup>26</sup> Margarete Mitscherlich-Nielsen, *Rede über das eigene Land: Deutschland*, in: *Dies., Reden über das eigene Land: Deutschland*, München Bertelsmann 1985, 53-77; 60f.

Solange autoritäre oder spießbürgerliche Charakterstrukturen<sup>27</sup> nicht zur Gänze aus dem privaten und gesellschaftlichen Leben verschwunden seien, will Bachmann sagen, müsse man unterwegs sein. So gesehen, ist das von ihr anvisierte Nomadentum eine andere Form der Sprachskepsis gegenüber der territorialisierten Sprache, in der automatisierte Verhältnisse von Wort und Sache vorherrschen und kein Interpretationsprozess dazwischengeschaltet wird, und ist als solches eine sprachliche Gegenbewegung zu autoritär reglementierten Kommunikationsstrukturen sowie ideologisch geprägten Denk- und Verhaltensweisen. Der Gedanke lässt sich allerdings auch über die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus hinaus verallgemeinern: die Vision vom rastlosen «Vagant, der nichts hat, den nichts hält», am Ende des *Böhmen*-Gedichts steht für «das Bündnis der vielen verstreuten Einzelnen, die sich der Vereidigung auf die jeweils bestehende Ordnung widersetzen und es vorziehen, lieber “unverankert” zu bleiben, als sich fremden Gesetzen zu unterwerfen»<sup>28</sup>. Indem Bachmann für diese Tugenden plädiert, propagiert sie letztendlich «die Idee eines Lebens ohne festen Rückhalt, dem die Freiheit mehr gilt als bequeme Anpassung, Macht oder Besitz»<sup>29</sup>.

Wenn Bachmann in Anlehnung an Robert Musil «Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung» (IV, 27) bestimmt, dann findet sie nichts anderes als eine weitere alternative Formel für das konturierte Programm des sprachlichen Unterwegsseins, nur dass sie diesmal die individualistisch gefärbte und vor allem antiideologische Pointe ihres Ansatzes stärker akzentuiert, als es in ihren Gedichten oder in anderen theoretischen Texten geschieht: «Und doch ist [...] diese Utopie, als Richtbild, die Voraussetzung für ein anderes Richtbild, das den Menschen aus den ideologischen Klammern befreien kann» (IV, 101). Die behauptete Notwendigkeit des richtigen Richtingnehmens bei gleichzeitiger Ablehnung eines bestimmten Ziels rührt daher, dass jedes feststehende Ziel der (stilistischen) Innovation so wie der Sprachutopie ein vorgängiges Wissen voraussetzen würde, das wiederum mit einer Form von territorialisiertem Sprechen bzw. von Ideologie gleichzusetzen wäre. Für die Utopiesuche gilt hingegen das, was

---

<sup>27</sup> Vgl. Hannah Arendt, Organisierte Schuld, in: Dies., In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken 2, hrsg. von Ursula Ludz, München Zürich Piper 2000, 26-37. In diesem 1946 veröffentlichten Essay interpretiert Hanna Arendt den spießbürgerlichen Charakter als Grundlage nationalsozialistischer Mentalität.

<sup>28</sup> Heinrich Kaulen, Zwischen Engagement und Kunstautonomie. Ingeborg Bachmanns letzter Gedichtzyklus *Vier Gedichte* (1968), in: DVJS 65 (1991), 755-776; 773.

<sup>29</sup> Ebenda.

in ihren Augen auch für die Bewegung der ästhetischen Innovation ausschlaggebend ist: dass sie nämlich ein Tasten im Dunkeln sein muss, dass sie kein teleologischer, zielgerichteter Prozess sein kann, ohne gleichzeitig fragwürdig zu sein. Das heißt: Der sprachkritische Impuls, der von der Metapher des Nomadentums transportiert wird, lässt sich für Bachmann nur dann sinnvoll vertreten, wenn er keine neue Ideologie etabliert, sondern ein Offenhalten der Sprache bzw. des Denkens ermöglicht und aufrechterhält.

### 3. Landkarten und Meridiane. Das Nomadentum des Gedichts bei Celan

Ähnlich wie bei Ingeborg Bachmann taucht bei Paul Celan die Figur des heimatlos gewordenen Nomaden sehr früh auf und bestimmt wie keine andere das (Selbst)bild des Dichters und seine Auffassung des Gedichts. Celan greift sie schon 1948 auf, als er an seinen Schweizer Förderer Max Rychner aus Paris schreibt:

Als ich vor einem Jahr Rumänien verließ, um ins Ausland zu gehen, ohne Paß und allein meinem Stern vertrauend, wußte ich, daß es geraumer Zeit bedürfen würde, bis ich aufgehört hätte, das zu sein, was ich immer noch bin und vielleicht bleiben muß: ein Wandernder im Dunkel. Eines hatte ich mir jedoch unberührt von all den Windstößen erhofft: meine Gedichte. Um ihretwillen ging ich nach Wien, in der Hoffnung, sie veröffentlichen zu können.<sup>30</sup>

Im Zitat identifiziert sich Celan mit dem Protagonisten der *Winterreise* (1823) von Wilhelm Müller, der für den romantischen Wanderer schlechthin steht. Die «Windstöße», von denen bei ihm die Rede ist, erinnern an die von Müller konturierte Winterlandschaft, an die Unsicherheit der Reise und an die äußere und innere Kälte, die darin allgegenwärtig ist. Der Beginn der *Winterreise* symbolisiert ein Leben im Zeichen der Einsamkeit und Ausgesetztheit, das viele Dichter der Nachkriegszeit *mutatis mutandis* als

---

<sup>30</sup> Paul Celan an Max Rychner, Paris, 24.10.1948 (Nachlass Max Rychner), zit. nach: Joachim Seng, «Und ist die Poesie mein Schicksal ...». Paul Celans Gedichtband «Der Sand aus den Urnen», in: «Displaced». Paul Celan in Wien 1947-1948, hrsg. von Peter Goßens und Markus G. Patka im Auftrag des Jüdischen Museums Wien, Frankfurt/Main Suhrkamp 2001, 99-108; 99. Vgl. Beda Allemann, Max Rychner – Entdecker Paul Celans. Aus den Anfängen der Wirkungsgeschichte Celans im deutschen Sprachbereich, in: «Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde.» Acta-Band zum Symposium «Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945», hrsg. von Jens Stüben und Winfried Woesler in Zusammenarbeit mit Ernst Loewy, Darmstadt Häusser 1994, 280-292.

das ihre empfinden: «Fremd bin ich eingezogen, / Fremd ziehe ich wieder aus»<sup>31</sup>.

Celans Identifikation mit dem romantischen Wanderer lässt sich nicht zuletzt damit erklären, dass er in Wien für kurze Zeit das Schicksal der so genannten «DPs» teilt, d.h. jener heimatlos gewordenen Flüchtlinge aus mittel- und osteuropäischen Ländern, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg auf deutschem Gebiet befinden und in ihr Land nicht zurückkehren können oder wollen. Die Erfahrungen, die er in den Wiener Monaten macht, werden seine Persönlichkeit so sehr prägen, dass er sich bis zum Schluss für einen «Nomaden» halten wird, der im «Nirgendwo» lebt<sup>32</sup>. Seine Einschätzung dieser Erfahrungen deckt sich mit dem Urteil von Milo Dor, der im Rückblick über die gemeinsame Zeit in Wien schreibt:

Paul und ich blieben Displaced Persons. Obwohl wir in der Folge die französische beziehungsweise die österreichische Staatsbürgerschaft erwarben, waren wir samt unserem altösterreichischen Erbe noch immer Fremde in einer Welt, die von der einstigen, von den Bürgern jüdischer Herkunft geprägten Universalität des Vielvölkerstaats sehr weit entfernt war.<sup>33</sup>

Peter Härtling, der die Tradition des romantischen Wanderers in Bezug auf die Nachkriegszeit sowie auf die Gegenwart setzt und die Fremde als die zentrale Erfahrung der Moderne überhaupt hinstellt, kommentiert: «Wer von den Nazis aus seinem Land verschleppt worden, wer „Fremdarbeiter“ gewesen war, wurde nach dem Krieg für die Deutschen ein zweites Mal fremd gemacht als DP. *Displaced person*»<sup>34</sup>. Die Behandlung der Juden durch den Nationalsozialismus, die Härtling am Beispiel von Szondi, Celan, Benjamin und anderen darstellt, erscheint in seinem Roman als Spezialfall von «Fremdmachen» durch mörderische Ideologien<sup>35</sup>.

Zu dem aus mehreren Perspektiven skizzierten Komplex von Heimatverlust, Entwurzelung und Wanderschaft passen die Züge, die Ingeborg Bachmann der Figur des Fremden in der Legende der Prinzessin von Kargan in *Malina* verleiht, um Celans Tod zu gedenken, sowie die Formel,

<sup>31</sup> Wilhelm Müller, *Die Winterreise und andere Gedichte*, 6. Aufl. Frankfurt/Main Insel 1991.

<sup>32</sup> Paul Celan / Franz Wurm, Briefwechsel, hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm, Frankfurt/Main Suhrkamp 1995, 114, 124.

<sup>33</sup> Milo Dor, Ein Fremder in Wien und anderswo, in: «Displaced». Paul Celan in Wien 1947-1948, a.a.O., 131-138; 135.

<sup>34</sup> Peter Härtling, *Der Wanderer*, München DTV 2002, 53.

<sup>35</sup> Ebenda, 44f.

mit der sie in den *Frankfurter Vorlesungen* seine Lyrik charakterisiert: In ihrem Kommentar von der *Todesfuge* spricht sie nämlich «von leuchtenden dunklen Worten, die eine Reise bis ans Ende der Nacht machten» (IV, 215). Mit diesem metaphorischen Ausdruck führt sie die sozialen Aspekte von Célines gleichnamigem Roman aus dem Jahre 1932 mit Celans persönlicher «Lebensreise» und der tragischen Geschichte des jüdischen Volkes zusammen<sup>36</sup>.

Auch Erich Frieds Besprechung von Celans früher Sammlung *Mohn und Gedächtnis* für die BBC am 12. März 1954 ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Fried, der selbst im Exil in London lebt, sieht in diesen Gedichten «den Zusammenstoß zwischen den grossen uralten Bildern der menschlichen Seele, der menschlichen Phantasie, und den Katastrophen unserer Gegenwart» und hält die Ortsangaben des Dichters für «ebenso [...] gespenstisch» wie die Zeit, in der er schreibt. Er nennt sie «[d]ie Orte des Hin- und Hergeworfenen [sic] immer auf Reisen befindlichen Menschen unserer Zeit»<sup>37</sup>.

Der Verlust der Beheimatung im österreichischen Vielvölkerstaat und die erlittene «Fremdmachung» durch die Nationalsozialisten schlagen sich bei Celan in einer Poetik nieder, die zwischen den Polen einer utopisch beschworenen und einer nie endgültig gelingenden Heim- bzw. Rückkehr zu den Wurzeln schwankt:

In Celans Lyrik und Poetik, die beide in ihrer Zersplitterung [...] sich gegenseitig bedingen, entsteht immer wieder ein Sog von der Mitte her, die es schwerlich geben kann: Heimat. Jede Frage nach dem Woher bedeutet den Versuch, einen “Faden” oder einen “Strom” zu finden, der in die Vergangenheit und wieder zurück zur Gegenwart und zur Deutung eines Lebens, zur Selbstdeutung führt [...].<sup>38</sup>

Der Hinweis auf die eigenen Gedichte im Brief an Rychner macht deutlich, dass Celan in seinem Exil Heimatfindung tendenziell mit Sprachfindung identifiziert. Wenn er Heimat als sprachliche Operation bzw. als

---

<sup>36</sup> Vgl. Holger Gehle, Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961, in: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge, hrsg. von Bernhard Böschstein und Sigrd Weigel, Frankfurt/Main Suhrkamp 1997, 116-130.

<sup>37</sup> Zit. nach Wolfgang Emmerich, Ermunterung und Selbstermunterung. Zu einem frühen Widmungsgedicht Erich Frieds an Paul Celan, in: Gedichte von Erich Fried, hrsg. von Volker Kaukoreit, Stuttgart Reclam 1999, 119-134; 124-125.

<sup>38</sup> Leonard Olschner, Paul Celan Poetik der Heimkehr, in: Celan-Jahrbuch 8 (2001-2002), 75-113; 76.

sprachliche Vorstellung konzipiert, die zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Erinnerung und Traum liegt, bewegt er sich in gedanklicher Nähe zu Ingeborg Bachmann, die diese Idee in den Mund von Anna Maria, einer heimatlosen Malerin, legt:

In unserem Haus [...] steht zwischen den Mauern ein Kirschbaum. Einen schöneren habe ich nie gesehen. Dieser Kirschbaum hält im Frühling seine schaumigen Äste über beide Häuschen, und dann scheint es, als wären die beiden Gebäude unter ihn hineingebaut worden. Und sowie ich an ihn denke, legt er mit seiner Fracht, seiner unlöschbaren Helle, in mir an, wo immer ich auch bin. Denn ich bin sein Land; die Dinge brauchen uns Heimatlose, um irgendwo zuhause zu sein. (II, 53)

Indem Bachmann "Heimat" zum Akt des Denkens und des Sprechens macht, kehrt sie das traditionelle Zugehörigkeitsverhältnis von Subjekt und Dingen in ihr Gegenteil: Während Heimat herkömmlich an ein Territorium und an die sich darin befindlichen Objekte gebunden ist, wird hier ein Heimatbegriff entfaltet, in dem das Subjekt zur Heimat der im Grunde heimatlosen Gegenstände wird. Von ihm bekommen die Dinge ihren Platz in der Welt und ihre Identität zugewiesen, nicht umgekehrt. Die Fähigkeit, die ihm dies erlaubt, ist die sinngebende, welterschließende Kraft der Sprache, die die Objekte aus dem Kontinuum der Wahrnehmung isoliert, neu interpretiert und ähnlich wie im *Böhmen*-Gedicht zu einem «System von Verbindung und Identifikation»<sup>39</sup> zusammenführt. Aus dem Verständnis von Heimat als sprachlicher Operation folgt einerseits, dass Heimat immer und überall zu haben ist; auf der anderen Seite ist die in der Sprache (Literatur) gelingende ästhetische bzw. «geistige Heimkehr» etwas Provisorisches, das immer neu erfunden werden muss.

Die von Bachmann angestrebte Zusammenführung von Sprach- und Heimatfindung in der Sprache bringt Celan in einem Brief an Rychner aus dem Jahr 1957 zum Ausdruck: «Sie haben mir, als Sie vor zehn Jahren jenen Brief an Sperber schrieben, geholfen, die Entscheidung zu treffen, der ich es verdanke, dass mir meine Heimat erhalten blieb: meine Sprache»<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Erich Fried, «Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land», in: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München Zürich Piper 1989, 388-394; 394.

<sup>40</sup> Zit. nach: «Fremde Nähe». Celan als Übersetzer. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, hrsg. von Axel Gellhaus, Marbach/Neckar Deutsche Schillergesellschaft 1997, 65.

Wenn der Dichter mit seiner Entscheidung, Rumänien zu verlassen, auch den Ort seiner glücklichen Kindheit hinter sich lässt, so ist es die Sprache, die ihm im Exil die Möglichkeit bietet, in der Erinnerung wieder zu diesem Ort zu finden: «[M]it meinen Gedichten», behauptet Celan in einem Brief an Walter Jens, «aber nur mit ihnen bin ich wieder in meiner Kindheit [...]»<sup>41</sup>. In den rhetorischen Fragen der *Meridian*-Rede stellt er die gleiche Verbindung von Gedichten und «Heimkehr» in einen größeren Zusammenhang, um das Verhältnis von Ich, Du und Welt in der Dichtung näher zu bestimmen:

Sind diese Wege [der Gedichte, A.L.] nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, sich Vorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr. (III, 201)

Obwohl die Sprache der Dichtung ein «System von Identifikation und Verbindung» (Fried) schafft, in dem das Subjekt wieder zu sich selbst und zu den anderen findet, spricht Celan nicht von einer richtigen, sondern von einer «Art Heimkehr». Das liegt daran, dass das Gedicht ein unstabiles Leben am Rande der sprachlichen Institutionen führt, ein Leben, das zwischen einer schon hinter sich gelassenen Vergangenheit und einer noch nicht erreichten Zukunft (zwischen den in ihrem innovativen Impuls überschrittenen und den zu ihrem Verständnis noch nicht gefundenen neuen Regeln) schwankt:

[D]as Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. [...] Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergisst, dass er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. (III, 197)

Die Rede vom «Schon-nicht-mehr» und «Immer-noch» des Gedichts ist auf eine Sprachutopie zu beziehen, die im Laufe des Essays die Gestalt einer gelungenen dialogischen Situation annimmt: Die «U-topie», von der Celan am Ende seiner Ausführungen (III, 201) spricht, wird erreicht,

---

<sup>41</sup> Zit. nach: John Felstiner, Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fließbach, München Beck 1997, 232.

wenn das Gedicht verstanden wird, wenn im Medium von Literatur eine Begegnung zwischen Autor und Leser stattfindet, wenn der Leser die Sprache des Gedichts versteht und sich selbst aneignet. Das Erreichen dieses utopischen Zustands beschreibt Celan ähnlich wie Bachmann als «topographische Selbstvergewisserung eines Ich [...], das in einen Raum tragender Beziehungen eintritt»<sup>42</sup>, als erfolgreiche Suche eines Subjekts nach dem Ort seiner «eigenen Herkunft» (III, 202):

Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gestehen muß. Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, zumal jetzt, wo es sie, zumal jetzt, geben müsste, und ... ich finde etwas! [...] Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*. (III, 202)

Mit dem Meridian findet das Subjekt in erster Linie eine ganz individuelle Bestimmung seiner Existenz und einen ganz eigentümlichen Stil, da «er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht» (III, 197). Zugleich findet es aber auch die Möglichkeit, sich in einem größeren Orientierungssystem zu verorten, denn die Meridiane sind Linien, die zwischen zwei Polen laufen, und als solche Teile von Orientierungssystemen der Weltvermessung. So gesehen ist für Celan das Finden eines Meridians eine alternative Formulierung zur dialogischen Verständigung und zur geistigen Heimatfindung des Subjekts, das mit seinen Gedichten zum Ort seiner «eigenen Herkunft» (III, 202), zum Ort seiner eigenen Kindheit zurückkehrt. Zwar geht das Gedicht lange Wege, beschreibt sogar «Um-Wege», führt aber letztendlich nicht ins Nirgendwo, sondern zum Leser, der für den Dichter eine Insel des Verstehens bildet und ihm dadurch eine geistige Heimat bietet: «Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit» (III, 186). Legt man den Akzent nicht so sehr auf das Nomadentum des Gedichts, sondern auf dessen «Landnahme» auf einer «Insel des Verstehens», d.h. auf dessen ideale Beheimatung bei den Lesern bzw. auf die gelungene Verortung des Subjekts auf einer Landkarte<sup>43</sup>, mag sie auch eine «Kinder-Landkarte» sein, dann er-

<sup>42</sup> Hans Höller, «Böhmen liegt am Meer» – «das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde», a.a.O., 123.

<sup>43</sup> Vgl. Klaus Briegleb, Paul Celans Landkarte, in: Gedächtnis und Erinnerung in der

scheint Celans Projekt als Teil einer umfassenden Strategie der Re-territorialisierung der Sprache, wenn auch diese eine Re-territorialisierung im schwachen Sinne ist, denn der Dichter strebt keineswegs eine neue Automatisierung der Bedeutungszuschreibung an und spricht deshalb von einer besonderen Art der «Heimkehr» (III, 201). Wenn Celan seine «Heimkehr» in die Sprache nur in seiner Vorläufigkeit und «im Lichte der U-topie» (III, 202) konzipiert, dann bestätigt er Bachmanns Überzeugung, dass es kein stabiles Wohnen in der Sprache gibt, weil er glaubt, dass die dialogische Begegnung mit dem Leser im Gedicht punktuellen Charakter hat und deswegen immer wieder neu gesucht werden muss. Bachmanns Bild der «Wolke als Haus» im Gedicht *Exil* (I, 153) sowie der programmatische Titel von Hilde Domin's Gedichtsammlung *Nur eine Rose als Stütze*<sup>44</sup> sind weitere Beispiele für die Idee der provisorischen Beheimatung, die aus jüdischer Perspektive oft als *Luftmenschentum* erscheint. Die Dimension der Fragilität und Kontingenz tut jedoch dem utopischen Gehalt dieser Vorstellungen keinen Abbruch, ja sie entfaltet ihn in seiner vollen Tragweite. In einem Zusammenhang mit den traumatischen Erfahrungen von Exil und Vertreibung gesehen, bekommt dieser Gehalt erst seinen lebensgeschichtlichen Akzent und seine metaphorische Pointe: Mag eine Wolke, ein Haus in der Luft oder eine Rose, auf die Sprache bezogen, auch den Eindruck erwecken, das von ihnen bezeichnete Haus biete keine besonders großen Halt, die Bilder einer «Heimkehr ins Wort»<sup>45</sup> eröffnen dennoch immerhin die Vision eines neuen «Daheims» bzw. einer neuen Heimat, aus denen man nicht wieder vertrieben werden kann.

#### 4. Der Dichter als Emigrant. Max Frisch's BÜchner-Preisrede

In seiner 1958 gehaltenen und *Emigranten* betitelten BÜchner-Preisrede<sup>46</sup> setzt der Schweizer Autor Max Frisch Bachmanns und Celans Nachdenken über Literatur als Repräsentation und Konstruktion von Identität und Erinnerung fort, indem er die dichtungstheoretische Dimension der Problematik mit gesellschaftspolitischen Aspekten verbindet und eine provokante Defi-

---

Literatur, hrsg. von Karol Sauerland, Warszawa u.a. Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1996, 121-130.

<sup>44</sup> Hilde Domin, *Nur eine Rose als Stütze*. Gedichte, Frankfurt/Main Fischer 1959.

<sup>45</sup> *Heimkehr ins Wort*. Materialien zu Hilde Domin, hrsg. von Bettina von Wangenheim, Frankfurt/Main Fischer 1982.

<sup>46</sup> Max Frisch, *Emigranten*. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1958, in: Ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden 1931-1985, Bd. IV: 1957-1963, hrsg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt/Main Suhrkamp 1986, 306-318. Im folgenden mit Seitenzahl im Text.

dition des künstlerischen Engagements zur Diskussion stellt. Mit seinen Überlegungen verbindet er das Ziel, den Standort des Schriftstellers in der Nachkriegsgesellschaft und dessen Wirkungsmöglichkeiten zu bestimmen. In seiner Interpretation von Georg Büchner als Prototyp des Emigranten verwendet Frisch einen Begriff, der gegenüber jenem des Wanderers und des Nomaden bzw. Vaganten auf eindeutige Weise politisch konnotiert ist. An der Figur des Emigranten interessiert ihn vor allem der Zusammenhang von politischer Verfolgung und revolutionärem Drang, den er in zwei so verschiedenen Persönlichkeiten wie Büchner und Lenin, die beide in der Zürcher Altstadt gewohnt haben, gleichermaßen verwirklicht sieht: «Es gibt wenige Emigranten, denen sich die Hoffnung erfüllt: das Land, das sie haben fliehen müssen, nicht bloß wiederzusehen, sondern umzustürzen durch ihre Heimkehr» (306). Da Frisch am Zustand der Emigranten die Verbindung von politischer Verfolgung und revolutionärem Anspruch hervorheben will, unterscheidet er zwischen der wirklichen Emigration (308) jener Flüchtlinge, die wie Büchner «einem Todesurteil entfliehen» (308), und jener Emigration, die noch nicht oder nur zum Teil das Ergebnis direkter politischer Unterdrückung war. Zu den «Emigranten, die in der Schweiz auf ein anderes Deutschland hofften» (307), zählt Frisch Autoren wie Rainer Maria Rilke, Stefan George, Thomas Mann, Friedrich Nietzsche und Richard Wagner, zu den «klassischen Flüchtlingen» (308) hingegen in erster Linie «die Emigranten der Hitler-Zeit» (308), die vor der Alternative standen: «Dachau oder Schweiz!» (308) An der Form der «unvergeßlichen» (308) Emigration berücksichtigt Frisch einerseits den jüdischen Anteil; andererseits fühlt er sich ganz besonders Bert Brecht verbunden, der in seinen Augen das Pendant zu Büchner im zwanzigsten Jahrhundert darstellt. In dem Moment, wo die Bewunderung für Brecht mit dem Komplex des «Emigrantischen» verschränkt wird, reflektiert sie den allgemeinen Funktionswechsel in der Bewertung der Dichterrolle, der in der Nachkriegszeit stattfindet. Die positive Besetzung von Eigenschaften wie Wurzellosigkeit und Marginalität führt zwangsläufig zum Abschiednehmen vom Bild des Schriftstellers als Seher und Prophet im Dienste der Nation:

[...] verkrochen und aufmerksam, ein Flüchtling, der schon zahllose Bahnhöfe verlassen hat, zu schüchtern für einen Weltmann, zu erfahren für einen Gelehrten, zu wissend, um nicht ängstlich zu sein, ein Staatenloser, ein Mann mit befristeten Aufhalten, ein Passant unserer Zeit, ein Mann namens Brecht, ein Dichter ohne Weihrauch ...<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Max Frisch, Ein Mann namens Brecht, in: Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Werner Hecht, Frankfurt/Main Suhrkamp 1988, 6-7; 6.

Emigrantenfiguren wie Brecht und Büchner schätzt Frisch so hoch, weil sie aus seiner Sicht mit den Schweizerischen Schriftstellern derart in Symbiose getreten sind, dass die einen nicht mehr ohne die anderen zu denken sind. Außerdem liefern diese Figuren in seinen Augen ein Vorbild auch für die Autoren außerhalb der Schweiz.

Die Aktualität von Büchners Emigrantentum erblickt Frisch in der besonderen Form seines schriftstellerischen Engagements, die aus seiner Distanz zu den etablierten Ideologien und den gesellschaftlichen Rollen entsteht. Das Skandalon in Frischs Rede liegt darin, dass er Büchners Engagement nicht in den Werken erkennen will, die explizite politische Stellungnahmen enthalten, sondern viel eher in jenen, die sich einer gesellschaftspolitischen Lektüre auf den ersten Blick entziehen:

Weder *Danton* noch *Woyzeck* sind Tendenzstücke; dennoch wüßten wir, wo Büchner steht, auch ohne den *Hessischen Landboten*, und spüren sein politisches Engagement gerade dort, wo er durch Gestaltung sich persönlich davon befreit – sogar noch im Lustspiel, in *Leonce und Lena*, wo das Gelächter [...] aus der Inversion des Engagements entsteht. (310)

Frisch will Büchner gegen den Strich lesen, um einer Vorstellung der Autonomie und Freiheit der Kunst das Wort zu reden, die mit dem Anspruch des Schriftstellers auf die Aufrichtigkeit und die Moralität seiner Sprache zusammenfällt. Er wendet sich gegen den gängigen Engagement-Begriff der fünfziger Jahre, der so genannte «Tendenzstücke» und Präsenz in der Öffentlichkeit verlangte, weil er keine Zugeständnisse an die Ideologien als Ausdruck eines falschen Bewusstseins akzeptieren will, und tritt für ein Engagement der ästhetischen Position im Sinne Büchners ein:

Wir können das Arsenal der Waffen nicht aus der Welt schreiben, aber wir können das Arsenal der Phrasen, die man hüben wie drüben zur Kriegsführung braucht, durcheinander bringen, je klarer wir als Schriftsteller werden, je konkreter nämlich, je absichtloser in jener bedingungslosen Aufrichtigkeit gegenüber dem Lebendigen, die aus dem Talent erst den Künstler macht. Alles Lebendige hat es in sich, Widerspruch zu sein, es zersetzt die Ideologie, und wir brauchen uns infolgedessen nicht zu schämen, wenn man uns vorwirft, unsere Schriftstellerei sei zersetzend. [...] Was die Zeitungen, im Auftrag der Macht, täglich in schlagbereite Fronten bringen, wir zersetzen es mit jeder echten Darstellung der Kreatur. (312-313)

In der Verbindung einer polemischen Haltung gegen die ideologisch geprägten Formen des schriftstellerischen Engagements mit einer Gesell-

schaftskritik, die mit den Mitteln der Sprachkritik geführt wird, steht Frisch in gedanklicher Nähe zu Adorno. Es ist diesbezüglich kein Zufall, dass Becketts Stücke, die Adorno als Paradebeispiel eines anti-ideologischen Engagements gelten, auch von Frisch hoch geschätzt werden, weil sie in seinen Augen die «Sprache der herrschenden Schicht» verunsichern und zerstören<sup>48</sup>.

Für die Polemik gegen die Phrase im Namen eines hohen Wahrheitspathos ist allerdings Adorno nicht der einzige Gewährsmann<sup>49</sup>. Die sprachkritische Haltung, die der Philosoph in den Texten von *Minima Moralia* (1951) so wirkungsvoll vorführt, wird von vielen Autoren der Nachkriegszeit mindestens genauso stark vertreten. Unter ihnen nimmt Ingeborg Bachmann eine besondere Stellung ein, weil sie nicht müde wird, den Schriftsteller an seine Pflicht zu erinnern, «sich nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen, [zu] bedienen, sondern [...] sie [zu] zerschreiben» (GuI, 84). In der Aufforderung, «sich nicht von den Phrasen [...] korrumpieren [zu] lassen» und «die Phrasen zu vernichten» (IV, 297), ist ein vitalistisches Moment enthalten, das die Autoren nach 1945 von der historischen Avantgarde übernehmen, um auf den Zustand der entfremdeten Kommunikation in der Literatur und in der Gesellschaft der Nachkriegszeit zu reagieren.

Jenseits des sprachkritischen Pathos lassen sich in Frischs Programm weitere Ähnlichkeiten mit den Positionen von Ingeborg Bachmann erkennen. Wenn er etwa behauptet, dass die (Leidens)erfahrung die eigentliche Quelle des Schreibens sein solle, dann kündigt er ein zentrales Postulat der *Frankfurter Vorlesungen* an, die ein Jahr nach Frischs Preisrede gehalten werden. In der Ablehnung einer Involvierung des Schriftstellers in ideologische Debatten und in der damit verbundenen Überzeugung, dass er primär in seinen Werken zu den Fragen der Zeit Stellung zu nehmen hat, sind sich Frisch und Bachmann ebenfalls einig: «[E]s ist mir [...] noch nie aufgefallen», bemerkt diese in ihrer Büchner-Preisrede, «dass ich oder andre etwas beitragen konnten zu diesen großen Entscheidungen, mit Unterschriften für, mit Unterschriften gegen, und wenn es zufällig aussieht,

<sup>48</sup> Vgl. Peter André Bloch / Rudolf Bussmann, Gespräch mit Max Frisch, in: *Der Schriftsteller in unserer Zeit. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart*, hrsg. von Peter André Bloch und Edwin Hubacher zusammen mit einer Arbeitsgruppe des Deutschen Seminars der Universität Basel, Bern Francke 1972, 17-35; 18f.

<sup>49</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: *Ders., Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt/Main 1980, 124.

als hätte auch ich meinen Teil getan, nach bestem Wissen und Gewissen, so weiß ich doch, dass ich nichts bewirkt habe auf diese Weise, ich habe noch keinen Krieg beenden können, denn Schriftsteller verfügen über keine Macht, keinen Einfluß» (IV, 296). Dementsprechend bildet die von Frisch geforderte «Darstellung der Kreatur» (313) sowie «die Aufrichtigkeit gegenüber dem Lebendigen» (313) auch die tragende Achse, um die sich der Zyklus der *Todesarten* dreht. Wie Frisch sein Vorbild Büchner in erster Linie als Schöpfer von Woyzeck würdigen will, der an der Gleichgültigkeit der Menschen und der Gewalt der Verhältnisse zugrunde geht, so führt Bachmann in ihren Romanen weibliche Figuren vor, die von Männern «zum Fall gemacht», gepeinigt oder regelrecht ausgeschlachtet werden, ohne dass sich um sie herum Widerstand regt. Wie Johanna Bossinade erkannt hat, vollzieht sich der Prozess der Identifikation mit der gepeinigten Kreatur in den *Todesarten*-Romanen nach einem ähnlichen Schema:

Am Anfang stehen ein Verrat, der Schmerz über den Verrat und der Widerstand dagegen. Dieser Anfang weitet sich zum Zustand einer alltäglichen Gegenwart aus, worin Verrat und Schmerz sich pausenlos wiederholen, und das Ich nach Flucht- und Rettungswegen sucht. [...] Aus der Erkenntnis der Ausweglosigkeit dieser Lage wird schließlich eine radikale Konsequenz gezogen: Die Selbstvernichtung.<sup>50</sup>

Ein rückhaltloses Bekenntnis zur Kreatur, wie es von Frisch und Bachmann konzipiert wird, fordert auch Paul Celan in seiner *Meridian*-Rede, in der er Büchner in Übereinstimmung mit Frisch als «Dichter der Kreatur» (III, 192) würdigt. Celan schätzt den Umstand, dass das Gedicht «kreatürliche Wege» (III, 201) geht, weil das Subjekt in seinen Augen nur durch diese Wege zur Selbstdeutung und -begegnung kommen kann<sup>51</sup>. Mit dem Ausdruck des «auf die Kreatur zu beziehenden Wortes» (III, 197) und mit Luciles «Gegenwort» (III, 189) schafft er gleichzeitig ein Pendant zu Bachmanns Widerstand gegen den «Verrat an der Kreatur» (Bossinade) und zu dem, was Frisch den «Widerspruch» des «Lebendigen» nennt.

Die Konjunktur des Kreatürlichen bei so verschiedenen Autoren wie Frisch, Bachmann und Celan ist auf mehrere Gründe zurückzuführen.

---

<sup>50</sup> Johanna Bossinade, *Die verratene Kreatur. Beobachtungen zu einer Motivkonstellation bei Ingeborg Bachmann*, in: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im zwanzigsten Jahrhundert*, hrsg. von Hans Ester und Guillaume von Gemert, Amsterdam Rodopi 1985, 87-106; 94.

<sup>51</sup> Vgl. Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt/Main Suhrkamp 1999, 142.

Der erste ist historischer Natur und hängt mit der Erfahrung des Krieges und der Nachkriegszeit zusammen: Wer sich in seiner leiblichen Unversehrtheit bedroht fühlt, der wird auf das Fundamentale im Menschsein zurückgeworfen. Das erklärt auch die so genannte «Poetik der Inventur» von Günter Eich, die als eine poetische Bestandsaufnahme konzipiert ist von dem, was dem Menschen nach dem Krieg übrig geblieben ist.

Von einem sprachphilosophischen Gesichtspunkt aus ist hingegen das Kreatürliche für die Schriftsteller der Nachkriegszeit mit dem Bedürfnis verbunden, die Konventionen der «Mördersprache» und der Ideologie abzubauen, um ein neues Sprechen zu ermöglichen. Die Frage, die in diesem Zusammenhang aufgeworfen wird, betrifft die Möglichkeit, sich einer Sprache wieder zu bedienen, in der noch ein Weltbild enthalten ist, das zur Ermordung von Millionen geführt hat. Vor dem Hintergrund dieser Problematik gewinnen die Ausdrucksformen des kreatürlichen Leidens wie das Schreien eine besondere Brisanz. Das Schreien stellt eine Extremsituation dar, denn es ist einerseits der Punkt, in dem Sprache und Kreatur koinzidieren, der Ort, wo jemand sagt, dass er lebe und leide, und deshalb auch die reduzierteste und wahrste Form des Sprechens, eine Grenze, hinter der kein Sprechen mehr möglich ist und nur das Verstummen liegt, aber auch der Punkt, wo der Reduktionsprozess aufhört und das neue Sprechen beginnt.

Schließlich hängt das Interesse für das Kreatürliche mit einer dezidierten Aufwertung des Körperlichen zusammen: Für viele Autoren der Nachkriegszeit gilt der leidende Körper als der letzte Ort des Authentischen und des Wahren in der Überformung der Kultur durch Ideologie, und zwar besonders dann, wenn man Ideologie nicht bloß als «Verblendungszusammenhang» versteht, wie es etwa Adorno seit der *Dialektik der Aufklärung* tut<sup>52</sup>, sondern im Sinne Althusser als diskursiven Versuch interpretiert, bestimmte hegemoniale Überzeugungen und Hierarchisierungen als naturgegeben zu etablieren<sup>53</sup>. In der Nachkriegsliteratur ist die Aufwertung des Körperlichen wesentlicher Teil eines größeren Legitimationsdiskurses, in dem der Anspruch auf ein innovatives Sprechen mit dem Anspruch auf Authentizität, Wahrheit und Moral verschränkt ist.

---

<sup>52</sup> Vgl. Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang! Texte zu Subjektconstitution und Ideologieproduktion, hrsg. von Jan Deck, Sarah Dellmann, Daniel Loick und Johanna Müller, Mainz Ventil 2001.

<sup>53</sup> Vgl. Louis Althusser, Ideologie und ideologische Staatsapparate, in: Ders., Ideologie und ideologische Staatsapparate, Hamburg Berlin Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung 1977, 108-169.

Nicht zufällig bindet Bachmann in ihren Essays die Suche nach einer neuen Sprache an körperliche Erfahrungen: Die Bestimmung der Richtung der sprachlichen Innovation wird anhand haptischer Kategorien beschrieben, sie findet im Tasten (IV, 276) statt.

Mit Büchners Emigrantentum und dessen "Anti-Engagement" beschreibt Frisch in identifikatorischer Absicht den Standort eines marginalisierten Schriftstellers, der in der Gesellschaft eine Zwischenstellung besetzt, weil er sich in ihr aufhält und zugleich nicht integriert ist. Positiv gesehen bildet diese «Unzugehörigkeit» (316), wie die Rede sie nennt, den Erfahrungshintergrund des Schriftstellers und auch den Bezugspunkt für seine moralische Urteilsbildung. Frisch kennzeichnet diese Zwischenstellung durch ein Paradoxon: «Wir sind Emigranten geworden, ohne unsere Vaterländer zu verlassen [...]» (316). Sich im Zustand der verinnerlichten Emigration zu befinden, bedeutet für ihn ein Leben im Zeichen der Kontingenz:

Das Emigrantische, das uns [moderne Schriftsteller, A.L.] verbindet, äußert sich darin, dass wir nicht im Namen unserer Vaterländer sprechen können noch wollen; es äußert sich darin, dass wir unsere Wohnsitze, ob wir sie wechseln oder nicht, überall in der heutigen Welt als provisorisch empfinden. (315)

Frisch prognostiziert für die emigrierten Schriftsteller «kein Zurück ins Vaterland» (317). Sie erscheinen ihm zum Leben in der Fremde und zum "ewigen Exil" verurteilt zu sein. Darin ähneln sie etwa Elisabeth Matrei, der Protagonistin von Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*, die «die Fremde» als ihre «Bestimmung» (II, 416) anerkennt, sowie den Figuren, die Peter Härtling im Roman *Der Wanderer* Revue passieren lässt. Obwohl Frisch im Zitat den belasteten Vorstellungen des Vaterlandes und der Nation eine Absage erteilt, rettet er für die Schriftsteller jene der Heimat, in dem er letztere an die Sprache und vor allem an die Menschen bindet, die durch sie zu erreichen sind. Dadurch setzt er die von Bachmann und Celan suggerierte Subjektivierung des Heimatbegriffs fort und akzentuiert ebenfalls die Idee der zwischenmenschlichen Verständigung im Medium der Literatur positiv, auch wenn er sie sprachtheoretisch nicht so vertieft, wie seine Dichterfreunde es tun, weil es nicht primär um den von ihnen favorisierten Zusammenhang von Literatur und Welterschließung bzw. von Literatur und Dialog geht. Die Pointe in seinen Überlegungen liegt vielmehr im Primat des Einzelnen als Inbegriff von all dem, was in den allgemeinen Normen der ideologischen, nationalen Diskurse nicht aufgeht, und in dem damit verbundenen Freiheitsbegriff. Trotz der Diagnose

einer totalen Ohnmacht des Individuums gegenüber den sozialen Zwängen macht sich Frisch für die Freiheitspotentiale stark, die er in der Kunst aufbewahrt sieht: Solange sie «verzweifelte, unverzweifelte Bilder der Kreatur» (318) liefere, lege sie diese Potentiale frei und vermittele dadurch wichtige Impulse zur Veränderung der Gesellschaft. Literatur als Ort von Freiheit und Differenz zu interpretieren, ist für Frisch von entscheidender Bedeutung, weil er davon ausgeht, dass in der modernen, kapitalistisch orientierten Industriegesellschaft zwar ein Prozess der fortschreitenden Individualisierung stattfindet, aber trotzdem immer weniger authentischer Individualismus und bewusstes Anderssein möglich seien, weil die sozialen Vereinheitlichungstendenzen dies nicht zulassen würden. Was Literatur in seinen Augen so unverzichtbar macht, ist deren Eigenschaft, das zum Ausdruck kommen zu lassen, was im ideologisch oder national orientierten Denken sonst untergehen würde: «die geistige Not des Einzelnen», das Gefühl der «Ohnmacht» und «die Frage, was tun» (308). In seinem Eintreten für jene Aspekte des menschlichen Lebens, die im Namen von ideologischen, nationalen oder wirtschaftlichen Interessen vernachlässigt werden, aber für ein Individuum das wichtigste sein können, steht Frisch nicht allein. «[B]etrachtet man nur das Äußere, nur die gesellschaftliche Seite des Menschen», schreibt in ähnlichem Sinn Enzensberger in der *Frankfurter Allgemeine[n] Zeitung* vom 7. März 1973, «werden damit die individuellen Probleme, die Probleme des menschlichen Inneren, in und mit dem man faktisch Leiden empfindet, nicht gelöst»<sup>54</sup>. Vor diesem Hintergrund erscheint der Kampf für das Individuelle gegen das ideologisch Allgemeine als der Kampf des Konkreten gegen das Abstrakte (318).

Sein Verständnis der Kunst als Rettung der individuellen Unterschiede sowie jenes des Schriftstellers als Emigranten in seinem eigenen Land überträgt Frisch auf eine Idee von Interkulturalität, die zwischen der Treue zum eigenen Land und der Öffnung zu anderen Ländern die Waage hält. So wie er einerseits durch die Distanzierung vom eigenen Vaterland die Gefahr einer Wiederkehr des Nationalismus abwenden will, so will er andererseits auch sein kulturelles Integrationsprojekt von jenem der europäischen Gemeinschaft getrennt wissen, wie es von der Politik oder der Wirtschaft intendiert ist. Mit Vorausblick entlarvt Frisch die Defizite von Integrationsideen, die das Resultat von wirtschaftlichen Interessen sind, oder von Allianzen zu militärischen Zwecken. Er erblickt ihre Mängel

---

<sup>54</sup> Zit. nach Hilde Domin, Versuch einer Ortsbestimmung, in: Dies., Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft, Neuaufl. München Zürich Piper 1975, I-VII; IV.

hauptsächlich darin, dass sie zur tödlichen Konfrontation führen, anstatt die authentischen Probleme der Individuen zu lösen. Dies bleibt der Gemeinschaft von deterritorialisierten Schriftstellern vorbehalten, die sich «nicht national und nicht international» (318) zu definieren brauchen, weil sie sich auf höhere Werte berufen und weil sie überall ihre Aufgaben erfüllen können:

Sind denn wir, die wir versuchen, das Leben schreibend zu bestehen, nicht vereidigt auf eine andere Instanz, treu in einem anderen Sinn, zeugen einer andern und unbedingten, vom Wechsel der Könige und Kammern freien Freiheit? – über die Landesgrenzen hinweg, über die Rassengrenzen hinweg verbunden in unsrer Bejahung des Einzelnen, selber nichts als Einzelne, gemeinsam in unsrer produktiv-stillschweigenden Absage an die Vaterländer überhaupt. (317)

Persönlich hat Frisch versucht, sein geistiges Emigrantentum Ende der fünfziger Jahre dadurch zu konkretisieren, indem er sich weigerte, ideologisch Stellung zu beziehen und im Kalten Krieg Partei zu ergreifen, ebenso wie er später immer bemüht war, nicht in der einen oder in der anderen Position zu erstarren. Aber auch abgesehen von seinem Beispiel haben die von ihm propagierten Tugenden der Liminalität, der Ungebundenheit und der geistigen Mobilität ein Identifikationsangebot gebildet, das von vielen Schriftstellern und Intellektuellen in der Nachkriegszeit angenommen wurde. Zu ihnen gehört zweifellos Hans Magnus Enzensberger, der mit seinem undisziplinierten Verhalten und seinen abrupten Kehrtwendungen immer wieder Freunde und Gegner gleichermaßen überrascht hat. In seiner Beweglichkeit hat er sich meistens schneller als sie erwiesen: Sobald jemand von ihnen seinen unruhigen Intellekt auf eine bestimmte Position festlegen zu können glaubte, hatte er diese schon verlassen. In Italien war es hingegen der Schriftsteller und Filmemacher Pier Paolo Pasolini, der in den siebziger Jahren mit seinen *Scritti corsari*<sup>55</sup> dem Gestus der intellektuellen Mobilität und des raschen Positionswechsels zur Popularität verholten hat. In dessen Haltung hat Peter Sloterdijk einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der Kritik und der europäischen Intellektuellen erkannt:

Der Intellektuelle als Korsar – kein schlechter Traum. So haben wir uns noch kaum gesehen. Ein Homosexueller gab das Zeichen gegen

---

<sup>55</sup> Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano Garzanti 1975. (Dt.: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, hrsg. von Peter Kammerer, Berlin Verlag Klaus Wagenbach 1998.)

die Effeminierung der Kritik. Wie Douglas Fairbanks in der Kultur-takelage herumspringt, mit gezogenem Säbel, einmal Sieger, einmal besiegt, unberechenbar herumgetrieben auf dem Weltmeeren sozialer Entfremdung. Die Schläge fallen nach allen Seiten. Weil das Kostüm amoralisch ist, sitzt er moralisch wie gegossen. Solide Standpunkte kann der Freibeuter nicht einnehmen, da er unterwegs ist zwischen wechselnden Fronten. Vielleicht kann Pasolinis Bild von korsarischer Intelligenz auf den jungen Brecht zurückstrahlen – ich meine auf den jungen, bösen, nicht den, der geglaubt hatte, Schulstunden auf der kommunistischen Galeere halten zu sollen.<sup>56</sup>

Nach der Einschätzung von Sloterdijk hat Pasolini die Aufgabe eines festen ideologischen Standpunkts, von dem aus moralische Richtigkeit und Falschheit sicher und eindeutig zu beurteilen waren, durch eine größere Freiheit des Urteils wettgemacht, die ihm eine größere Gerechtigkeit erlaubte. Mit seiner Ablehnung der Orthodoxie und dem Bekenntnis zu den eigenen Widersprüchen sei er den Idealen des aufklärerischen Intellektuellen treuer geblieben als die selbsternannten Verwalter der Moralität und Gerechtigkeit. Für seine uneingeschränkte Bewegungsfreiheit nehme er in Kauf, dass in seinem Driften, in seinem Unterwegssein keine stabile Landnahme vorgesehen sei. Angesichts der Verbindungslinien, die wir zwischen den theoretischen Positionen gezogen haben, scheint es nicht zufällig, dass Sloterdijks positive Einschätzung des jungen Brecht als intellektuellen Korsaren, der die Fronten wechselt und Schläge nach allen Seiten verteilt, mit Frischs Würdigung des Brechtschen Emigrantentums im Einklang steht.

Anders als in dieser Denktradition können Marginalität und Grenzgängertum eher negativ als positiv akzentuiert werden, wie es zum Beispiel im Roman von Christa Wolf *Kein Ort. Nirgends* (1981) geschieht<sup>57</sup>. Das Lebensprojekt, das die Autorin mit den beiden Randfiguren des Romans verbindet, scheitert auf der ganzen Linie. Der Nicht-Ort des Romantitels steht für eine Utopie, die nicht realisiert werden kann und nur als bzw. in der Literatur zu überleben vermag. Der Versuch von Kleist und der Günderröde, den sagbaren Text zu schreiben und einen Platz in der Gesellschaft zu finden, endet mit dem Tod. Ihr gemeinsamer Kampf gegen die Vorurteile, die die Verständigung verhindern, ist vergeblich. Die zwei Figuren sind weder in der Lage, sich mit den Mitmenschen zu verständigen,

---

<sup>56</sup> Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/Main Suhrkamp 1983, Bd. II, 24-25.

<sup>57</sup> Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, 13. Aufl. Berlin Weimar Luchterhand 1988.

noch einen Weg zueinander zu finden. Selbst dort, wo die gemeinsame Randposition sie verbinden könnte, trennt sie das unterschiedliche Geschlecht, denn als Mann fühlt sich Kleist zur Marginalisierung, die er als Künstler erleiden muss, ein zweites Mal prädestiniert. In keiner Situation erleben die beiden ihre Randstellung bzw. ihr Außenseitertum als Chance. Während Bachmann, Celan und Frisch im Dialog zwischen Autor und Leser die Gründung einer Gemeinschaft von Individuen in Aussicht stellen, führt der Roman das tragische Schicksal der Marginalisierung und des Todes vor, das den beiden Figuren zuteil wird. Wolffs Einstellung zur Position des Schriftstellers in der DDR im Besonderen und des Dichters in der Gesellschaft im Allgemeinen führt dementsprechend zur Resignation. Zwar schließt auch Frisch seine Rede mit dem Hinweis auf die «kombatante Resignation» (318) der authentischen Schriftsteller ab, aber in seiner Formulierung liegt der Akzent stärker auf dem Element des Widerstands und des «Widerspruchs» (313) als auf jenem des Pessimismus.

Fausto Cercignani  
(Milano)

*Gli “eccessi” della parola e la ricerca dell’azione  
nella prima collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss*

*1. L’Elettra di Hugo von Hofmannsthal: la tragedia (luglio-settembre 1903)<sup>1</sup>*

Già nel 1892, quando voleva scrivere una tragedia rinascimentale per il teatro «vero» e «brutale»<sup>2</sup>, il diciottenne Hofmannsthal si esercitava sul monologo iniziale di Elettra nella tragedia di Sofocle. Ma il progetto di comporre un’opera drammatica veramente concepita per la rappresentazione scenica si concretizzò soltanto una decina d’anni dopo, quando il poeta riuscì a completare la sua *Elettra*.

Si è molto parlato di una sorta di brusca transizione di Hofmannsthal dalla produzione lirica a quella drammaturgica, collegando il discorso all’avvento di una presunta “Sprachskepsis” che si vorrebbe leggere nella cosiddetta “Lettera di Lord Chandos”<sup>3</sup>. In realtà, la “svolta” di cui tanto si

---

<sup>1</sup> Si vedano le annotazioni diaristiche del 17 luglio 1904 (SW VII, 399-400). Per gli scritti di Hofmannsthal si è citato e tradotto direttamente da Rudolf Hirsch *et al.* (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke*, Francoforte, Fischer, 1975 sgg. (abbr.: SW I-XXXI). Il settimo volume, che comprende l’*Elektra* (curata da Mathias Mayer), è uscito nel 1997. Per una raccolta italiana si veda Giorgio Zampa (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Narrazioni e Poesie*, Milano, A. Mondadori, 1972, che propone anche il libretto dell’*Elektra* nella traduzione in versi di Ottone Schanzer (1908). Per il carteggio con Strauss si è citato e tradotto direttamente da Willi Schuh (cur.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Zurigo, Atlantis, 1964 (abbr.: BwS). Per l’edizione italiana del carteggio si veda Franco Serpa (cur.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Epistolario*, Milano, Adelphi, 1993. Per alcune lettere del poeta si è fatto ricorso alla raccolta *Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1900-1909*, Vienna, Bermann-Fischer, 1937 (abbr. Briefe I-II).

<sup>2</sup> Per l’intenzione di scrivere «für die wirkliche brutale Bühne» si veda la lettera ad Arthur Schnitzler del 19 luglio 1892 in Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer, 1983, p. 23.

<sup>3</sup> Si veda F. Cercignani, *Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos*, in *Studia austriaca X*, Milano, CUEM, 2002, pp. 91-105.

è scritto fu lo sbocco naturale di una situazione caratterizzata, da un lato, dall'esaurimento della giovane e precoce vena poetica e, dall'altro, dalla necessità di migliorare la propria condizione economica dopo il matrimonio con Gertrud Schlesinger nel 1901. Il teatro, del resto, faceva parte del grande bagaglio culturale di Hofmannsthal, che fin da giovanissimo si era nutrito, con l'aiuto del padre, dei valori della classicità e della tradizione drammaturgica europea, così come di quella austriaca, a lui sempre vicinissima perché legata alla funzione istituzionale e sociale del Burgtheater di Vienna.

Per quanto riguarda l'*Elettra*, il debito di Hugo von Hofmannsthal nei confronti di Sofocle è non solo evidente, ma anche dichiarato. Il sottotitolo del lavoro, composto tra il luglio e il settembre del 1903, recita infatti così: *Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*<sup>4</sup>. Nel testo del poeta viennese, la cui "prima" andò in scena al Kleines Theater di Max Reinhardt il 30 ottobre 1903<sup>5</sup>, è tuttavia possibile rintracciare – soprattutto per quanto riguarda la dizione poetica e le immagini di sangue – anche l'influsso delle *Coefore* di Eschilo<sup>6</sup>, da cui Hofmannsthal prese forse anche lo spunto per il suo progetto di scrivere un «Oreste a Delfi» come continuazione dell'*Elettra*<sup>7</sup>. Ma oltre a questa tragedia e all'*Elettra* di Sofocle, il poeta conosceva

---

<sup>4</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge frei nach Sophokles*, Berlino, Fischer, 1904 [1903]. Nella seconda edizione, anch'essa datata 1904 (SW VII, 61-110), il sottotitolo è scomparso.

<sup>5</sup> Il ruolo di Elettra era interpretato dalla famosissima attrice Gertrud Eysoldt, che Hofmannsthal aveva già visto recitare nel ruolo di protagonista nella *Salomè* di Oscar Wilde. Nel 1904 il poeta accarezzò anche il progetto di far interpretare Elektra da Eleonora Duse e approntò una traduzione francese in prosa della sua tragedia (SW VII, 159-199) per facilitare il compito del traduttore italiano. L'operazione non andò in porto, ma nel 1908 apparve la traduzione italiana di Ottone Schanzer (si veda sopra, alla nota 1). Il manoscritto della traduzione francese ricomparve in Italia nel 1977 e fu pubblicato l'anno seguente: Antonio Taglioni (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Elettra*, testo francese e italiano, Milano, Mondadori, 1978.

<sup>6</sup> Per quanto riguarda lo stile, va detto che Hofmannsthal rimanda all'Antico Testamento inteso come il ponte «più robusto» (usato anche da Swinburne in *Atalanta in Calydon* e altri lavori) per raggiungere il tono giusto nel trattare le storie dell'antichità. L'osservazione del poeta è riportata in Ernst Hladny, *Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke, II*, in «Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums zu Leoben», XIII (1910-1911), 23.

<sup>7</sup> Si veda la lettera del 10.11.1903 a Hans Schlesinger: «Mir wäre das Stück [Elektra] selbst in seiner fast krampfhaften Eingeschlossenheit, seiner gräßlichen Lichtlosigkeit ganz unerträglich, wenn ich nicht daneben immer als innerlich untrennbaren zweiten Teil den "Orest in Delphi" im Geist sehen würde, eine mir sehr liebe Konzeption, die auf einem ziemlich apokryphen Ausgang des Mythos beruht und von keinem antiken Tragiker vorgearbeitet ist» (Brieft II, p. 86).

molto bene anche il testo di Euripide, di cui tenne conto – come si vedrà più avanti – in vari passi del suo rifacimento<sup>8</sup>.

La fonte principale dell'*Elettra* di Hofmannsthal resta tuttavia la tragedia di Sofocle, l'unica – va ricordato – in cui compaia il personaggio di Crisotemide. Lo stesso Hofmannsthal precisa così, in un'annotazione del 1903, l'impostazione del suo lavoro rispetto all'originale, che il poeta conosceva nell'ottocentesca traduzione in versi di Georg Thudichum<sup>9</sup>.

Non ho toccato le figure. Ho solo sistemato diversamente le pieghe del mantello di parole che la loro bronzea esistenza ha indosso, così che le parti avvocatorie sono messe in ombra, e quelle poetiche, che parlano al cuore, si trovano esposte alla luce.<sup>10</sup>

Nell'*Elettra* di Hofmannsthal l'accento si è dunque spostato ancor più drasticamente dall'azione ai singoli personaggi e alla loro prospettiva, poiché «le parti avvocatorie» che il poeta viennese ha voluto oscurare non sono altro che i passi da cui emerge l'insieme di argomentazioni a favore o contro le varie azioni delittuose commesse dagli Atridi, specialmente quelle che la tradizione attribuisce a Elettra e al fratello Oreste. Ciò che invece viene messo in piena luce rispetto al problema morale è la rappresentazione poetica dei tormenti e dei conflitti umani, e in particolare di quelli che riguardano le tre figure femminili che si pongono al centro della tragedia: Elettra, Clitennestra e Crisotemide. Un simile risultato presupp-

---

<sup>8</sup> L'interesse di Hofmannsthal per le opere di Euripide è inoltre dimostrato da vari lavori del poeta viennese: *Alkestis, Trauerspiel nach Euripides* (1893-1894, SW VII, 7-42), *Die Bacchen (Bacchantinnen, Pentheus) nach Euripides* (frammenti: 1892-1918, SW XVIII, 47-60), *Die ägyptische Helena* (1919-1928, SW XXV.2, 7-73) e *Die Furien, tragisches Ballett in einem Aufzuge* (abbozzo inedito menzionato in una lettera a Strauss dell'otto marzo 1912, BwS, 170-172). Stranamente, però, sembra che una volta Hofmannsthal abbia dichiarato a Ernst Hladny di non conoscere l'*Elettra* di Euripide – si veda Ernst Hladny, *Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke, I*, in «Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums zu Leoben», XII (1909-1910), 23.

<sup>9</sup> Si veda soprattutto Klaus E. Bohnkamp, *Deutsche Antiken-Übertragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals*, in «Euphorion» 70 (1976), 198-202. Per le innovazioni di Hofmannsthal rispetto al modello antico si vedano soprattutto Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübinga, Niemeyer, 1955, pp. 44-74, Elisabeth Steingruber, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen*, Winterthur, Keller, 1956, pp. 79-103 e William H. Rey, *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1962, pp. 58-95.

<sup>10</sup> SW VII, 368: «Ich habe die Gestalten nicht berührt. Nur den Mantel von Worten, den ihr bronzenes Dasein um hat, habe ich anders gefaltet, so daß die advokatorischen Stellen ins Dunkel gebracht sind und die poetischen, ans Gemüt sprechend, am Licht ausgebreitet daliegen».

pone però qualcosa di ben più incisivo rispetto a un puro e semplice aggiustamento delle pieghe del «mantello di parole», tanto più che l'eliminazione delle motivazioni tradizionali comporta necessariamente interventi di rilievo anche sulla caratterizzazione dei personaggi.

Nella sua rielaborazione, Hofmannsthal elimina il Prologo in cui Oreste e il suo Pedagogo (accompagnati da Pilade) richiamavano gli antecedenti e prospettavano l'imminente vendetta ordinata da Apollo. Nel rifacimento, del resto, gli dèi sono presenze remote e indistinte<sup>11</sup>, e ciò giustifica pienamente la scomparsa della scusante che Clitennestra adduceva più avanti, nella tragedia antica, per l'assassinio del marito: il sacrificio della figlia Ifigenia, voluto da Agamennone per placare Artemide.

Invece del Prologo abbiamo la "scena" iniziale delle serve al pozzo in un cortile interno del palazzo reale, con uno scambio di battute appositamente creato da Hofmannsthal per dirigere subito l'attenzione sulla condizione e sulla personalità di Elettra, un essere malato nel corpo e nello spirito per il quale il poeta inventa, anche più avanti, terribili visioni di vendetta. Del Coro non resta più traccia, se non in qualche sfogo o in qualche riflessione dei singoli personaggi. La perdita di questo importantissimo elemento fa sì che nel rifacimento venga a mancare quella grande e umanissima entità moderatrice che nell'antica tragedia greca si opponeva all'influsso di forze irrazionali e incontrollabili. Tutto è dunque formalmente più "moderno", ma anche – e ciò sembra corrispondere all'intenzione dell'autore – sostanzialmente più vicino al patologico. Di un certo rilievo rispetto all'originale è anche la scenetta comica tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco. Una delle innovazioni più importanti risiede tuttavia nella particolarissima riscrittura del finale, che si caratterizza per la morte della protagonista, sul cui destino Sofocle non si esprime, mentre Euripide la dà in sposa a Pilade<sup>12</sup>.

L'atto unico, che raggiunge il suo culmine nel confronto tra Elettra e Clitennestra, non è suddiviso in scene, ma è chiaramente basato su una

---

<sup>11</sup> Si veda, per esempio, questo passo: «ELEKTRA Ich hab' die Götter nie gesehn, allein / ich weiß, sie werden da sein, dir zu helfen. OREST Ich weiß nicht, wie die Götter sind. Ich weiß nur: / sie haben diese Tat mir auferlegt, / und sie verwerfen mich, wofern ich schaudre» (SW VII, 102-103).

<sup>12</sup> L'esodo dell'*Elettra* di Euripide si apre con la comparsa dei due Dioscuri Castore e Polluce, fratelli di Clitennestra. Castore decreta il destino dei figli vendicatori, che dovranno lasciare l'Argolide per non tornarvi mai più: Elettra andrà in sposa a Pilade, che la porterà via con sé; Oreste dovrà recarsi ad Atene ed affrontare il giudizio di un tribunale divino. Per il testo si veda Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 766-770.

struttura composta da una parte introduttiva (le serve al pozzo), da cinque declamazioni dialogiche e da una conclusione (l'uccisione di Clitennestra e poi di Egisto, seguita dalla danza mortale di Elettra). Le declamazioni coinvolgono sempre Elettra, che dialoga con il padre assassinato, con Crisotemide, con Clitennestra, poi ancora con Crisotemide e infine con Oreste. Il secondo dialogo con Crisotemide è interrotto dall'interludio comico tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco. Lo schema è il seguente:

	4	
	Elet./Clit.	
	3 Elet./Cris.	Elet./Cris. 5
	2 Elet./padre	Elet./Ores. 6
1	Le serve	Concl. 7

L'azione è ridotta al minimo indispensabile. Dopo l'uscita di scena delle serve che hanno "introdotto" l'argomento, Elettra – posseduta e consumata da quello che lei stessa chiamerà «l'odio dagli occhi cavi»<sup>13</sup> – si rivolge al padre rievocando il suo assassinio e anticipando la vendetta dei figli. Nelle primissime parole della protagonista si afferma subito, prepotente, il motivo della sua devastante solitudine<sup>14</sup>: la solitudine di una stracciona emarginata nella casa paterna, ma anche di un'instancabile profetessa – lo dirà più avanti – e di una donna insterilita, poiché non ha generato altro che «maledizioni e disperazione»<sup>15</sup>. Segue il confronto con la sorella Crisotemide, venuta ad avvertirla che la madre e il patrigno intendono chiuderla nel buio di una torre: Elettra, che non può dimenticare il passato<sup>16</sup>, vorrebbe che la sorella non facesse altro che desiderare la morte dei due (delle «due femmine»)<sup>17</sup>, ma la giovane – stanca di aspettare Oreste –

<sup>13</sup> SW VII, 102: «[...] Eifersüchtig sind / die Toten: und er [d.h.: der Vater] schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam».

<sup>14</sup> SW VII, 66: «Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort, / hinabgescheucht in seine kalten Klüfte. / *Gegen den Boden* Wo bist du, Vater?»

<sup>15</sup> SW VII, 103: «[...] und eine / Prophetin bin ich immerfort gewesen / und habe nichts hervorgeholt aus mir / und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung».

<sup>16</sup> SW VII, 71-72: «Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen? / [...] / [...] ich bin kein Vieh, *ich kann nicht / vergessen*».

<sup>17</sup> Il disprezzo di Elettra per Egisto la induce a chiamarlo «donna» e «femminuccia», nonché, naturalmente, «proditorio assassino»: «CHRYSOTHEMIS Sie haben etwas Fürchterliches vor. / ELEKTRA Die beiden Weiber? CHRYSOTHEMIS Wer? ELEKTRA Nun, meine Mutter / und jenes andre Weib, die Memme, ei / Aegisth, der tapfre Meuchelmörder, er, / der Heldentaten nur im Bett vollführ» (SW VII, 68). Si noti che nell'*Odissea* (III, v. 310) l'usurpatore viene chiamato «l'imbelle Egisto» da Nestore, uno dei capi della spedizione contro Troia e dunque compagno di Agamennone.

vuole vivere il suo «destino di donna»<sup>18</sup>, vuole sposarsi (magari con un contadino) e avere figli<sup>19</sup>.

Intanto Clitennestra ha sognato il ritorno di Oreste, e ora si presenta sulla scena ricoperta di gemme e talismani, con tutta la sua arroganza, ma anche con tutta la sua angoscia, che si annuncia subito nell'evidente malessere fisico. Elettra, che si è già vantata di averle mandato la terribile visione della vendetta di Oreste, riprende continuamente, ambigua, sarcastica e spietata, le parole della madre desiderosa di comprensione, di una donna che lamenta la propria condizione di malata nel corpo e nello spirito, perseguitata e ossessionata da un passato che l'inquietante presenza di Elettra non le consente di dimenticare. Quando la figlia è ormai riuscita, con il suo argomentare morboso e monomaniacale, ma soprattutto con la potenza della sua ebbrezza persecutoria, a spaventare anche fisicamente la madre, un durissimo colpo la raggela: Oreste è morto. La notizia, portata da due forestieri, viene ripresa e ribadita nella scenetta tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco, un breve interludio comico escogitato da Hofmannsthal per allentare la tensione.

Segue il nuovo confronto tra le due sorelle. Crisotemide vorrebbe recarsi subito a parlare con i due forestieri – che sono in realtà Oreste e il suo Pedagogo –, ma Elettra vuole costringerla ad agire subito: ora che il fratello non potrà più tornare, il compimento della vendetta spetta a loro<sup>20</sup>. Elettra esorta, ingiunge, implora, quasi sconfinando nel corteggiamento omosessuale e incestuoso nella rappresentazione di quanto potrà amare e seguire la sorella nella sua vita di donna, vale a dire in tutto ciò che lei stessa non ha mai avuto e non potrà mai avere. Ma Crisotemide fugge, inseguita dalla maledizione di Elettra, la quale si ritrova così ancora una volta isolata nella sua folle determinazione<sup>21</sup>. L'arrivo di Oreste nelle vesti di un forestiero che porta la feroce notizia sembra avviare un altro confronto di Elettra con una presenza ostile<sup>22</sup>, ma il riconoscimento tra i due fratelli<sup>23</sup>

<sup>18</sup> SW VII, 71: «Viel lieber tot, / als leben und nicht leben. Nein, ich bin / ein Weib und will ein Weiberschicksal».

<sup>19</sup> SW VII, 70: «und wär's ein Bauer, / dem sie mich geben». Si tratta, qui, di una chiara reminiscenza dell'*Elettra* di Euripide, in cui la protagonista (Crisotemide non compare affatto) è stata costretta a sposare un contadino, il quale, per rispetto, non si è però mai unito alla principessa.

<sup>20</sup> SW VII, 90: «Wir! / Wir beide müssen's tun».

<sup>21</sup> SW VII, 96: «CHRYSOTHEMIS *ins Haustor entspringend* Ich kann nicht! ELEKTRA *ibr nach* Sei verflucht! *vor sich, mit wilder Entschlossenheit* Nun denn allein!»

<sup>22</sup> SW VII, 98: «ELEKTRA [...] Herold des Unglücks! Kannst du deine Botschaft / nicht austrompeten dort, wo sie sich freu'n!».

concede un allentamento della tensione, prima che Elettra – avendo rievocato l'assassinio del padre e la misera condizione in cui lei stessa si trova – sproni il fratello ad agire, vincendo la sua esitazione filiale ma virile. La comparsa del Pedagogo, che esorta alla prudenza ma anche all'azione, segna il punto di non ritorno. Dopo che Elettra ha levato il suo inno all'azione<sup>24</sup>, Oreste entra nel palazzo e uccide Clitennestra, mentre Elettra, dall'esterno, lo incita a colpire ancora<sup>25</sup>. Pur non avendo avuto il tempo di consegnare a Oreste la scure che ha ucciso il padre<sup>26</sup>, Elettra ora sa che la vendetta sta per giungere al definitivo compimento.

Nella generale confusione del momento arriva Egisto, che la stessa Elettra induce con l'inganno a entrare nel palazzo, dove viene ucciso da Oreste. Mentre Crisotemide annuncia con gioia quasi selvaggia la vittoria del fratello e di coloro che gli sono rimasti fedeli in silenzio, Elettra sente sgorgare in sé la musica dionisiaca che quasi la sommerge e chiama tutti a raccolta per una trionfale «danza senza nome»<sup>27</sup>. La «regale danza della vittoria» che aveva annunciato e immaginato nel suo primo monologo<sup>28</sup> si concretizza ora nel forsennato rito di una mènade, di una baccante che intende concludere l'azione purificatrice riconciliandosi con gli dèi nella

---

<sup>23</sup> SW VII, 101: «OREST *sanft* Die Hunde auf dem Hof erkennen mich, / und meine Schwester nicht? ELEKTRA *schreit auf* Orest!»

<sup>24</sup> SW VII, 105: «[...] nur der ist selig, / der seine Tat zu tuen kommt! [...]».

<sup>25</sup> SW VII, 106: «Triff noch einmahl!».

<sup>26</sup> SW VII, 106: «Ich habe ihm das Beil nicht geben können! / Sie sind gegangen und ich habe ihm / das Beil nicht geben können. Es sind keine / Götter im Himmell!». L'ironia, qui, sta nel fatto che l'improvvisa svolta degli eventi fa sì che lo strumento di morte conservato da Elettra non possa essere usato per la vendetta. Ciò che conta, tuttavia, non è la modalità dell'azione così spesso evocata, bensì la tanto desiderata uccisione dei due assassini. Elettra, del resto, ha conservato gelosamente ben altro che la scure: ha custodito la memoria del padre e del tradimento che ne ha reso possibile la morte. L'immagine della scure, già presente in Sofocle e ancor più in Eschilo e in Euripide, diventa addirittura ossessiva nella tragedia di Hofmannsthal, dove si configura come una sorta di simbolo della fedeltà di Elettra alla memoria del padre.

<sup>27</sup> SW VII, 110: «*Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.* [...] ELEKTRA [...] Schweig, und tanze. Alle müssen / herbei! hier schließt euch an! Ich trag' die Last / des Glückes, und ich tanze vor euch her. / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!». L'idea di questa danza sembra ripresa dall'*Elettra* di Euripide, là dove il Coro festeggia danzando la morte di Egisto.

<sup>28</sup> SW VII, 68: «[...] glücklich ist, / wer Kinder hat, die um sein hohes Grab / so königliche Siegestanze tanzen!».

danza liberatrice<sup>29</sup>. Ma mentre muove i passi del suo più spasmodico trionfo, e prima ancora che gli altri possano udire il suo appello, Elettra stramazza a terra<sup>30</sup>, così che il rituale dionisiaco della dissoluzione dell'io in quella che dovrebbe essere l'ebbrezza collettiva finisce col celebrare l'autodistruzione fisica della protagonista.

Avendo consumato se stessa nell'immaginare il raggiungimento dell'unico scopo della sua vita, Elettra non può sopravvivere al compimento della vendetta, e dunque muore<sup>31</sup>: muore così come ha vissuto, chiusa nella prigione della sua psiche. Crisotemide, disperata, invoca Oreste battendo i pugni sul portone del palazzo, che però resta inesorabilmente chiuso, quasi a simboleggiare l'impossibilità di una vera liberazione<sup>32</sup>. Il casato degli Atridi si conferma dunque anche in prospettiva come carcere soffocante in cui l'io di chi è legato in qualche modo al delitto si consuma e si distrugge: così lo ha percepito Crisotemide nell'attribuire tutte le colpe a Elettra («Non fosse il tuo odio [...] ci lascerebbero uscire da questo carcere, sorella!»)<sup>33</sup>, così lo ha immaginato Elettra nel tormentare Clitennestra («tu giaci imprigionata nel tuo io»)<sup>34</sup> e così è sempre stato per Elettra stessa e per tutti coloro che sono «incatenati alle pareti di un carcere» in attesa di una morte liberatrice<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> Per questo tipo di danza Hofmannsthal sembra essersi ispirato alla *Nascita della tragedia*. Si veda, in particolare, Karl Schlechta (cur.), *Friedrich Nietzsch. Werke in drei Bänden*, Monaco, Hanser, vol. I, p. 25 («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1).

<sup>30</sup> SW VII, 110: «*Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen*».

<sup>31</sup> In un'annotazione del 1905 Hofmannsthal spiega così la morte di Elettra: «[...] in der Elektra wird da Individuum in der empirischen Weise aufgelöst indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt wie das sich zu Eis umbildende Wasser im irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte» (SW VII, 416).

<sup>32</sup> Nell'intenzione di Hofmannsthal quest'ultima indicazione scenica dovrebbe addirittura segnalare che il giovane principe, forse già circondato dalle Furie, si è rifugiato nel sacrario della casa. Nel chiarire a Richard Strauss lo svolgimento scenico del finale, Hofmannsthal scrive così: «Orest [...], der inzwischen wohl im Innern des Palastes sich zu dem Heiligtum des Hauses geflüchtet hat, vielleicht schon von den Furien umringt ist [...]» (BwS, 39).

<sup>33</sup> SW VII, 70: «[...] Wärest nicht du, / sie ließen uns hinaus. Wärest nicht dein Haß, / dein schlafloses unbändiges Gemüt, / vor dem sie zittern, ah, so ließen sie / uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!».

<sup>34</sup> SW VII, 86: «du liegst in deinem Selbst so eingekerkert [...]».

<sup>35</sup> SW VII, 85: «[...] alle [...], die angeschmiedet sind an Kerkermauern, / die auf dem Grund von Brunnen nach dem Tod / als wie nach der Erlösung schreien [...]». Si noti, inol-

Oreste è certamente un personaggio centrale nella vicenda che Hofmannsthal intende rappresentare. Egli appare in una sola, decisiva scena, ma è sempre presente, dall'inizio alla fine, nei pensieri e nelle parole degli altri personaggi. Le grandi figure della rielaborazione di Hofmannsthal sono però tutte femminili: Elettra, con la sua spaventosa nevrosi ossessiva; Clitennestra, tormentata dai sogni e distrutta dall'insonnia; Crisotemide, che vorrebbe dimenticare per vivere la sua vita e che pure potrà gioire, almeno per un attimo, solo grazie a chi non dimentica. Con la potenza del suo linguaggio poetico e la perfezione dei suoi versi, Hofmannsthal ci offre questo insieme umanissimo e al tempo stesso disumano in un lavoro che continua la grande tradizione dell'antichità greca in chiave moderna – talmente moderna che qualcuno ha voluto vedervi perfino una rivoluzionaria anticipazione, nel ritmo e nello stile, della drammaturgia espressionista.

La straordinaria fattura di questa tragedia di Elettra – principessa negletta e umiliata nella sua stessa casa, sacerdotessa del culto di Agamennone (e dunque anche, in senso più ampio, della fedeltà senza compromessi), evocatrice di fantasmi e di incubi spaventosi – deve moltissimo a elementi costitutivi quali la tensione spasmodica, la dissociazione psichica, l'eroticismo, il parossismo, l'estrema concentrazione, ma anche all'intreccio ossessivo delle immagini e dei motivi, così come ad una gestualità che comprende anche rituali, processioni, fiaccolate e danze. Quest'ultima modalità gestuale si manifesta non solo nella danza finale della protagonista, ma anche in quella specie di "Totentanz" che Elettra esegue mentre mostra a Egisto il percorso che lo porterà alla morte:

ELETTTRA [...] Vuoi che ti preceda, / facendo luce? EGISTO Sì, fino alla porta. / Perché danzi? Sta' attenta. / ELETTTRA *mentre gli gira intorno, come in una danza sinistra, chinandosi a un tratto profondamente* Qui! I gradini, / che tu non cada.<sup>36</sup>

Per quanto riguarda le immagini, sono in primo luogo di grande rilievo quelle legate al mondo animale. Elettra potrebbe accettare di essere considerata una bestia solo se dimenticasse ciò che sa<sup>37</sup>. Eppure, non solo nel

---

tre, che in una didascalia Elettra viene descritta «come l'animale prigioniero nella gabbia» (*wie das gefangene Tier im Käfig*), SW VII, 106).

<sup>36</sup> SW VII, 108: «ELEKTRA [...] Erlaubst du, / daß ich voran dir leuchte? AEGISTH Bis zur Tür. / Was tanzest du? Gib Obacht. / ELEKTRA *indem sie ihn, wie in einem unheimlichen Tanz, umkreist, sich plötzlich tief bückend* Hier! die Stufen, / daß du nicht fällst.

<sup>37</sup> Si veda più sotto, alla nota 99.

testo, ma anche nelle indicazioni sceniche troviamo tutta una serie di allusioni al mondo animale, grazie alle quali Hofmannsthal segnala la condizione fisica della protagonista e la sua disumanizzazione agli occhi degli altri. Nella sua prima (muta) comparsa in scena, Elettra «balza indietro come un animale nel suo nascondiglio»<sup>38</sup> per non lasciarsi guardare dalle serve. Costoro parlano poi del suo ululare e la paragonano a un gatto selvatico oppure a un cane. Elettra, a sua volta, le allontana come se fossero mosche che ronzano intorno a un animale sporco, oppure le chiama cagne, esseri peggiori dei cani, perché hanno il compito di lavare «l'eterno sangue dell'assassino»<sup>39</sup>. Le dita di Elettra, dice una serva, sono come artigli, e lei stessa sente di avere in seno un avvoltoio. E un'altra serva, che le è ancora fedele, lamenta che la principessa mangi nella scodella insieme ai cani. Perfino la sua solitudine è animalesca, perché vive orrendamente solitaria in una condizione che lei stessa considera peggiore di quella delle belve della foresta. Soltanto Oreste, che non la vede da anni, può immaginarla come una principessa servita e riverita da due o tre donne e accompagnata da animali domestici timidi e flessuosi. Elettra, invece, gli racconta delle sue notti insonni passate nel cortile a guaire con i cani. La sua condizione, tuttavia, non raggiunge nemmeno la dignità dell'animale domestico, dal momento che Elettra giace davanti alla porta come una bestia, senza essere però «il cane da guardia» della casa<sup>40</sup>.

Né va dimenticato che, a proposito delle varie uccisioni, nella tragedia si parla di vittime sacrificali, di animali trascinati verso la morte, in un susseguirsi di immagini che tendono a confondersi con quelle delle vittime umane. Così, l'animale consacrato che Clitennestra ha in mente per il sacrificio espiatorio, è per Elettra «un animale dissacrato»<sup>41</sup>, che in un crescendo beffardo e crudele diventa poi una donna, ma non una vergine, bensì una donna che ha già conosciuto l'uomo, insomma: sua madre. Perfino il carcere soffocante in cui P'io si consuma e si distrugge diventa, per Clitennestra, «il ventre ardente di una bestia di bronzo»<sup>42</sup>. Ossessionata da-

<sup>38</sup> SW VII, 63: «*Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel*».

<sup>39</sup> SW VII, 66: «ERSTE DIENERIN [...] daß wir / mit Wasser und mit immer frischem Wasser / das ewige Blut des Mordes von der Diele / abspülen →».

<sup>40</sup> SW VII, 96: «Ich [...] / lieg' vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund». Quella del cane da guardia è un'immagine ripresa dall'*Agamennone* di Eschilo e più precisamente dalle parole del guardiano all'inizio del Prologo.

<sup>41</sup> SW VII, 80: «KLYTÄMNESTRA *näher zu ihr tretend* Also wüßtest du, mit welchem / geweihten Tier – ELEKTRA Mit einem ungeweihten!».

<sup>42</sup> SW VII, 86: «ELEKTRA [...] du liegst in deinem Selbst so eingekerkert, / als wär's der glühende Bauch von einem Tier / von Erz – und so wie jetzt kannst du nicht schreien!».

gli incubi, la regina racconta di dèmoni dal lungo becco aguzzo che le succhiano il sangue, sente il corpo disfarsi come quello di una carogna immonda e vorrebbe trovare la giusta bestia da sacrificare per liberarsi dai suoi incubi. Nel rivelarle che l'animale da sacrificare è proprio la madre, Elettra si paragona a un cane da caccia che non lascia tregua alla selvaggina inseguita. Agli occhi della figlia, Clitennestra si è comunque ridotta alla bestialità, anche perché dopo il delitto gioca a far la bestia con Egisto, per dar piacere a una bestia anche peggiore di lei<sup>43</sup>. Quando decide di dissotterrare la scure con cui fu ucciso Agamennone, Elettra scava la terra con le mani, senza far rumore, «come un animale»<sup>44</sup>. E mentre Oreste uccide la madre all'interno del palazzo, la figlia «corre su e giù davanti alla porta, sempre nel medesimo tratto, a testa bassa, come un'animale chiuso nella gabbia»<sup>45</sup>.

Le immagini riprese dal mondo animale coinvolgono però anche Oreste. Clitennestra attribuisce al figlio lontano una condizione animalesca quando afferma di aver saputo che il giovane esiliato giace nel cortile insieme ai cani e non distingue più gli uomini dalle bestie. Perfino Crisotemide viene rappresentata come un animale, e non solo quando Clitennestra la paragona a un «cane spaventato»<sup>46</sup>. Per annunciare a Elettra la morte di Oreste, Crisotemide arriva infatti di corsa, «ululando forte come una bestia ferita»<sup>47</sup>. Subito dopo il Cuoco paragona i suoi singhiozzi – attribuendoli anche a Elettra, che l'abbraccia in silenzio – all'ululato dei cani che turbano la pace quando c'è il plenilunio.

L'altra immagine dominante è quella del sangue, già presente nella scena delle serve, là dove si attribuiscono ad Elettra espressioni quali «l'eterno sangue dell'assassinio» e «scivolando sul sangue, per le scale»<sup>48</sup>. Quando appare per la sua prima declamazione, Elettra è sola, «con le macchie di

<sup>43</sup> SW VII, 71: «ELEKTRA [...] das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier / Ergetzung bietet».

<sup>44</sup> SW VII, 96: «Sie fängt an der Wand des Hauses, seitwärts der Türschwelle, eifrig zu graben an, lautlos, wie ein Tier».

<sup>45</sup> SW VII, 106: «Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig».

<sup>46</sup> SW VII, 83: «KLYTÄMNESTRA Sag du deiner Schwester, / sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund / vor mir ins Dunkel flüchten».

<sup>47</sup> SW VII, 87: «CHRYSOTHEMIS kommt, laufend, zur Hoftür herein, laut beulend wie ein verwundetes Tier».

<sup>48</sup> Si veda, sopra, la nota 39 e SW VII, 66: «AUFSEHERIN die ihnen die Tür aufgemacht hat / Und wenn sie uns mit unsern Kindern sieht, / so schreit sie: nichts kann so verflucht sein, nichts, / als Kinder, die wir hündisch auf der Treppe / im Blute glitschend, hier in diesem Haus / empfangen und geboren haben. Sagt sie / das oder nicht?».

luce rossa che dai rami del fico cadono obliquamente a terra e sui muri, come macchie di sangue»<sup>49</sup>. Nell'immaginario dialogo con il padre assassinato la protagonista usa la parola sangue per ben otto volte: per indicare la morte violenta del padre, la vendetta cruenta e, infine, i figli («il sangue del tuo sangue») che compiranno la vendetta. Nel contestare Crisotemide, che vorrebbe dimenticare tutto, Elettra vede ancora gli assassini del padre che strizzano «panni intrisi di sangue»<sup>50</sup>. Il sangue di Clitennestra, dice Elettra, è di ascendenza divina, ma la regina lamenta che i dèmoni dal lungo becco aguzzo le succhiano il sangue dalle carni. Per guarire, vorrebbe che fosse fatto scorrere «il giusto sangue» sacrificale<sup>51</sup>, è disposta a far scorrere anche il sangue di ogni animale «che striscia e vola», tanto da far salire «vapore di sangue» e provocare una nebbia «rosso sangue»<sup>52</sup>. E mentre Elettra la incalza con il concetto di giusta «vittima di sangue» che cadrà sotto la scure, Clitennestra la prega di suggerirle la vittima sacrificale, poiché è decisa a trovare «ciò che deve sanguinare» per porre termine ai suoi incubi<sup>53</sup>. Nel rivelarle che lei stessa, Clitennestra, deve sanguinare, Elettra – riprendendo un'immagine che ha già usato parlando al padre del suo assassinio – le fa balenare davanti agli occhi un bagno che «schiumeggia come sangue» e le «lacrime di sangue» che dovrebbe versare quando la scure starà per piombarle addosso<sup>54</sup>. Per infonderle il coraggio

<sup>49</sup> SW VII, 66: «*Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke.*»

<sup>50</sup> SW VII, 73: «*Meinst du, ich kenn' den Laut nicht, wie sie Leichen / herab die Treppe schleifen, wie sie flüstern / und Tücher voller Blut auswinden.*»

<sup>51</sup> SW VII, 80: «*Aber diese Träume müssen / ein Ende haben. Wer sie immer schickt: / ein jeder Dämon läßt von uns, sobald / das rechte Blut geflossen ist.*»

<sup>52</sup> SW VII, 80: «*Und müßt' ich jedes Tier, das kriecht und fliegt, / zur Ader lassen und im Dampf des Bluts / aufsteh'n und schlafen gehen wie die Völker / der letzten Thule in blutrotem Nebel: / ich will nicht länger träumen.*» L'immagine delle genti della leggendaria estrema Tule, sempre avvolta da una nebbia rosso sangue, è ripresa alla lettera dalla prima Georgica di Virgilio e rimanda a vapori vulcanici simili a quelli dell'Islanda.

<sup>53</sup> SW VII, 80: «*ELEKTRA Wenn das rechte / Blutopfer unter'm Beile fällt, dann träumst du / nicht länger.*»; SW VII, 85: «*KLYTÄMNESTRA Ich finde mir heraus, / was bluten muß, damit ich wieder schlafe.*»

<sup>54</sup> SW VII, 85: «*[...] da schäumt das Bad / wie Blut!*» (cfr. SW VII, 67); SW VII, 86: «*[...] verendend willst du / dich auf ein Wort besinnen, irgend eines / noch von dir geben, nur ein Wort, anstatt / der blut'gen Träne, die dem Tier sogar / im Sterben nicht versagt ist [...].*» L'assassinio nel bagno è una reminiscenza dell'*Agamennone* di Eschilo o dell'*Elettra* di Euripide. Sofocle, invece, rimanda a un delitto avvenuto durante il «convito nefando» – Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 227 -, cioè durante il banchetto appositamente organizzato da Egisto (*Odissea*, IV, vv. 529-535).

che le manca per compiere la vendetta, Elettra vuole inoculare il proprio sangue a Crisotemide. Ma più avanti – nel rappresentare la giovinezza e la forza della sorella – parla del suo «caldo sangue»<sup>55</sup> e infine le prospetta la purificazione dopo il delitto: sul corpo di Crisotemide non rimarrà una goccia di sangue, perché la giovane scivolerà subito dalla veste insanguinata in quella nuziale. Quando Oreste (camuffato da straniero) suppone che Elettra abbia «sangue imparentato» con Agamennone, la sorella gli risponde: «Imparentato? Io sono quel sangue! Io sono / il sangue di Agamennone, vilmente sparso»<sup>56</sup>. L'occhio di Elettra, osserva incredulo Oreste, era «triste, ma dolce», mentre quello della donna che gli sta davanti è «pieno di odio e di sangue»<sup>57</sup>. E coloro che sono sopravvissuti allo scontro finale si ritrovano, manco a dirlo, «spruzzati di sangue»<sup>58</sup>.

Non meno importanti sono i motivi conduttori che si intrecciano nella tragedia di Hofmannsthal. Di particolare rilievo, oltre a quelli legati alle immagini appena considerate, sono i motivi che rimandano ai concetti di udire, ascoltare, interpretare, in un contesto che privilegia non solo la gestualità, ma anche i suoni, la voce umana e il linguaggio, anche quello della propria interiorità, del mondo in cui l'io vive la propria ossessione oppure crede di trovare la propria liberazione. E per Elettra, per colei che fin dall'inizio conduce il gioco dei fraintendimenti e della comunicazione ingannevole, questo linguaggio di trame occulte e aspettative esasperate si manifesta, nella scena conclusiva, come una sorta di composizione musicale creata e predisposta da tempo per il momento dell'esplosione strumentale che deve condurre alla danza liberatrice. Quando tutti si abbracciano ed esultano per l'uccisione degli usurpatori e Crisotemide si rivolge alla sorella con quel suo esaltato «Non senti? Ma dunque non senti?», Elettra le risponde introducendo per la prima (ed unica) volta nella tragedia la parola "musica", quella musica che può sgorgare solo da colei che ha sempre creduto nel trionfo finale:

---

<sup>55</sup> SW VII, 93: «ELEKTRA Ich spüre durch die Kühle deiner Haut / das warme Blut hindurch».

<sup>56</sup> SW VII, 99: «OREST Ich kann nicht anders, als zu denken: du / mußst ein verwandtes Blut zu denen sein, / die starben, Agamemnon und Orest. ELEKTRA Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch / vergoß'ne Blut des Königs Agamemnon! / Elektra heiß' ich».

<sup>57</sup> SW VII, 99: «OREST [...] Elektra / ist groß, ihr Aug' ist traurig, aber sanft, / wo dein's voll Blut und Haß».

<sup>58</sup> SW VII, 109: «CHRYSOTHEMIS [...] überall / in allen Höfen liegen Tote, alle, / die leben, sind mit Blut bespritzt [...]».

[...] Se non sento? Se non sento quella musica? Ma esce da me stessa!<sup>59</sup>

Poco più avanti, quando il corpo di Egisto viene portato a braccia e molti piangono di gioia, Crisotemide ripete, quasi gridando per l'eccitazione, «Non senti?» e poi, per l'ultima volta, «Non lo senti?»<sup>60</sup>. Ma tutta la tragedia è percorsa dai fremiti dell'udire e dell'ascoltare, dall'eccitazione di chi ha udito, dall'ansia di chi richiede ascolto, dall'avidità di chi vorrebbe ascoltare e dal tormento di chi non vuole ascoltare. Perfino gli accadimenti, veri o presunti, che caratterizzano la tragedia giungono all'orecchio dei personaggi e degli spettatori come voci riportate, come arcano o sinistro prodotto di un incessante ascoltare.

Crisotemide ha sentito, origliando alla porta, che Clitennestra ed Egisto intendono chiudere Elettra nel buio di una torre. Per Elettra è come se lei stessa avesse ascoltato quella conversazione, così come ha sentito e sente gli amanti al di là della porta. Elettra, infatti, si muove nella casa paterna come un'ombra onnipresente, come una sonnambula che sembra per un attimo ritrovare il contatto con la realtà quando sente che la sorella la chiama per nome, sia pure a bassa voce. E Crisotemide ha sentito dalle serve che Clitennestra è spaventata a morte per un sogno, per aver sognato – questa è la voce che corre – il ritorno di Oreste. Elettra, del resto, sente già i passi del fratello vendicatore, lo sente attraversare la camera della madre, lo sente sollevare la cortina del letto, sente iniziare quella caccia spietata che ben presto le si presenta in forma di visione. E Crisotemide ha sentito, quando ormai tutti già sanno, che Oreste è morto: la voce è giunta fino a lei, anche se nessuno si è preoccupato di riportare alle due sorelle il racconto dei due forestieri. Quando Elettra riconosce il fratello nel più giovane dei due, Oreste si preoccupa subito che il suo nome non venga udito, poiché – avverte il Pedagogo – «un respiro, un suono, un nulla» può portare alla rovina il piano e coloro che intendono attuarlo<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Qui tradotto direttamente da SW VII, 109: «CHRYSOTHEMIS [...] alle / umarmen sich *Draußen wachsender Lärm, die Frauen sind hinausgelaufen, Chrysothemis steht allein, von draußen fällt Licht herein* und jauchzen, tausend Fackeln / sind angezündet. Hörst du nicht, so hörst du / denn nicht? / ELEKTRA *auf der Schwelle kauern* Ob ich nicht höre? ob ich die / Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir / heraus».

<sup>60</sup> SW VII, 110: «CHRYSOTHEMIS *fast schreiend vor Erregung* Hörst du nicht, sie tragen ihn, / sie tragen ihn auf ihren Händen, allen / sind die Gesichter ganz verwandelt, allen / schimmern die Augen und die alten Wangen / von Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?».

<sup>61</sup> SW VII, 105: «[...] wo ein Hauch, ein Laut, ein Nichts / uns und das Werk verderben kann».

E quando infine la vendetta si abbatte su Clitennestra, i personaggi sulla scena percepiscono soltanto le urla della sventurata e il calpestio degli uomini armati. Anche la rappresentazione della morte di Egisto, del resto, è affidata in gran parte a ciò che si ode. E quando l'usurpatore appare per qualche attimo alla finestra prima di essere ucciso, il suo grido è questo: «Aiutatemi! [...] Mi assassinano! Non mi sente nessuno? Non sente nessuno?». Naturalmente Elettra è a portata di voce e la sua risposta non si fa attendere: «Ti sente Agamennone!»<sup>62</sup>. Poco prima, del resto, Elettra aveva pregustato questo momento immaginando la propria beatitudine nell'accompagnare Egisto fino all'ingresso del palazzo e nel partecipare alla sua uccisione origliando alla porta<sup>63</sup>.

Ma Egisto non è certo l'unico a implorare di essere ascoltato. Nel suo primo confronto con Elettra, Crisotemide la scongiura di darle ascolto e di reagire<sup>64</sup>. Nel secondo vorrebbe che Elettra ascoltasse la sua richiesta di soccorso per ritrovare la libertà, ma la sorella continua la sua tirata come se l'altra non avesse parlato<sup>65</sup>. Anche Clitennestra è costretta a insistere per farsi veramente ascoltare da Elettra, che travisa le sue parole e parla per indovinelli<sup>66</sup>. E perfino Oreste, dopo aver riconosciuto Elettra, deve pregarla di dargli ascolto, per farle capire che si trova di fronte al fratello<sup>67</sup>.

Tra coloro che non vogliono ascoltare non c'è, però, solo Elettra. Durante il primo confronto con la sorella, anche Crisotemide vorrebbe non aver udito le cose terribili che giungono ai suoi orecchi<sup>68</sup> e preferisce non ascoltare ciò che Elettra intende dire alla madre<sup>69</sup>. Ma colei che si rifiuta ripetutamente di ascoltare è proprio Clitennestra, perché vuole sentire solo

<sup>62</sup> SW VII, 109: «ÆGISTH *geht ins Haus. Eine kleine Stille. Dann Lärm drinnen. Sogleich erscheint Aggsth an einem kleinen Fenster rechts, reißt den Vorhang weg, schreit* Helft! Mörder! helft dem Herren! Mörder, Mörder! / Sie morden mich! *Er wird weggezerrt. Hört mich denn niemand? hört / denn niemand? / Noch einmal erscheint sein Gesicht am Fenster. ELEKTRA reckt sich auf* Agamemnon hört dich! ÆGISTH *wird fortgerissen* Weh mir!».

<sup>63</sup> SW VII, 105: «selig [...] wer die Tür ihm auftut, selig, / wer an der Türe horchen darf».

<sup>64</sup> SW VII, 70: «Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!».

<sup>65</sup> SW VII, 93: «Elektra, hör' mich. / Du bist so klug, hilf uns aus diesem Haus, / hilf uns ins Freie. ELEKTRA *ohne sie zu hören* Du bist voller Kraft [...]».

<sup>66</sup> SW VII, 82: «Gib mir nicht Rätsel auf. / Elektra, hör mich an [...]».

<sup>67</sup> SW VII, 100: «Elektra, hör mich. / [...] Hör zu, ich hab' nicht Zeit. Hör zu. Ich darf nicht / laut reden. Hör mich an: Orestes lebt!».

<sup>68</sup> SW VII, 72: «[...] nie und nimmer wissen, / daß es so etwas Grauensvolles gibt, / nie wissen! nie mit Augen seh'n! nie hören! / Das Fürchterliche ist nicht für das Herz / des Menschen».

<sup>69</sup> SW VII, 74: «Ich will's nicht hören».

ciò che può rassicurarla. Per questa ragione la regina si rifiuta di dare ascolto alla Confidente e alla Caudataria quando la mettono in guardia nei confronti di Elettra e delle sue falsità: «Non voglio sentir nulla. Se Elettra mi dice ciò che mi piace sentire, allora voglio ascoltare ciò che dice»<sup>70</sup>. Clitennestra non vuole ascoltare chi parla di verità e di menzogna, ma solo chi ha qualcosa di «gradito» da dire, fosse anche la stessa Elettra<sup>71</sup>. Ma quando la figlia le parla della scure con cui fu ucciso Agamennone, Clitennestra vorrebbe zittirla: «Di questo non voglio sentir nulla. Taci»<sup>72</sup>. E la prospettiva di un ritorno di Oreste, avanzata da Elettra, la induce di nuovo a un atteggiamento di rifiuto: «Non ascolto nemmeno quello che dici»<sup>73</sup>. Il gioco dell'udire e dell'ascoltare per cercare di capire, magari soltanto per poi rifiutarsi di ascoltare, è strettamente connesso, in Clitennestra, alla rimozione del delitto compiuto, che viene collocato dalla sua mente in una dimensione di assoluta inconsapevolezza tra un "prima" e un "dopo" che le appaiono ben distinti, pur non essendo separati da un vero e proprio spazio temporale:

[...] allora certamente non era già successo! [...] ed ecco era successo:  
nel mezzo non c'è spazio! Prima era avanti, poi era dopo – nel mezzo non ho fatto nulla.<sup>74</sup>

L'intreccio dell'ascoltare e del rifiutarsi di ascoltare coinvolge dunque anche la rimozione di Clitennestra e il desiderio di oblio di Crisotemide, un oblio che però Elettra respinge con la forza di argomentazioni che ruotano intorno a motivi centrali quali il ricordo indistruttibile dell'assassinio, la regalità della vittima e l'amore filiale che reclama giustizia vendicatrice. Questi motivi acquistano particolare rilievo grazie all'immagine dominante del sangue: quello dell'assassinio, quello della stirpe regale, quello della vendetta. Come abbiamo visto, però, il compimento di quest'ultima non conduce alla liberazione tanto attesa, poiché il casato degli Atridi si con-

<sup>70</sup> SW VII, 77: «DIE VERTRAUTE Sie [d.h.: Elektra] redet / nicht, wie sie's meint. DIE SCHLEPPTRÄGERIN Ein jedes Wort ist Falschheit. KLYTÄMNESTRA *zornig* Ich will nichts hören! Wenn sie zu mir redet, / was mich zu hören freut, so will ich horchen / auf was sie redet».

<sup>71</sup> SW VII, 77: «Ich will nicht / mehr hören: dies ist wahr und das ist Lüge. / Wenn einer etwas Angenehmes sagt, / und wär' es meine Tochter [...]».

<sup>72</sup> SW VII, 83: «Davon will ich / nichts hören. Schweig».

<sup>73</sup> SW VII, 84: «Was du redest, / das hör' ich nicht einmal».

<sup>74</sup> Tradotto direttamente da SW VII, 82: «[...] da war es doch / noch nicht geschehn! [...] und da war's geschehn: / dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher, / dann war's vorbei – dazwischen hab' ich nichts / getan».

ferma anche nella prospettiva finale come carcere soffocante in cui l'io di chi è legato in qualche modo al delitto si consuma e si distrugge.

## 2. *L'Elektra di Hugo von Hofmannsthal: il libretto (1906-1908)*<sup>75</sup>

I primi contatti che avrebbero dato luogo alla feconda collaborazione di Hugo von Hofmannsthal e di Richard Strauss risalgono alla fine dell'Ottocento e rappresentano la premessa di un sodalizio quasi unico e forse irripetibile nella storia della cultura musicale e letteraria. Sebbene i due artisti si conoscessero già superficialmente dal marzo 1899, il loro primo incontro di un certo rilievo ebbe luogo un anno dopo, durante il soggiorno di Hofmannsthal a Parigi, dove il poeta conobbe anche Rodin e Maeterlinck. Qualche mese più tardi, nel novembre del 1900, Hofmannsthal offrì al musicista bavarese il balletto *Il trionfo del tempo* (*Der Triumph der Zeit*), facendo esplicito riferimento ai colloqui di Parigi<sup>76</sup>. Strauss rispose con un cortese rifiuto<sup>77</sup>, ma qualche anno più tardi – avendo molto apprezzato *l'Elektra* del poeta viennese – non esitò a pregare Hofmannsthal di accordargli il diritto di priorità su qualunque lavoro ritenesse indicato all'adattamento musicale, perché – scriveva verso la chiusa della lettera datata 11 marzo 1906 – «noi siamo nati l'uno per l'altro»<sup>78</sup>.

Il giudizio, ormai famoso, era destinato a rimanere controverso, sia nell'opinione di chi, allora, era vicino a Hofmannsthal<sup>79</sup>, sia nella valutazione di coloro che cercano d'interpretare questa collaborazione artistica non sempre facile e talvolta segnata da fraintendimenti e incomprensioni. Resta comunque il fatto che questi primi scambi epistolari si sarebbero sempre più infittiti, soprattutto durante i periodi che videro nascere la versione operistica dell'*Elektra* (*Elektra*, 1906-1908), la «commedia per musica»

---

<sup>75</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Musik von Richard Strauss*, Berlino, Fürstner, 1908 (SW VII, 111-158).

<sup>76</sup> BwS, 17.11.1900, p. 15 (cfr. 30.11.1900, p. 15-16). Il balletto non fu mai rappresentato.

<sup>77</sup> BwS, 14.12.1900, p. 16.

<sup>78</sup> BwS, 11.3.1906, p. 18: «Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind für einander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben».

<sup>79</sup> Si veda, per esempio, la lettera del 22.12.1912 scritta dal poeta a Strauss: «[...] tutti coloro che di continuo, per lettera e a voce, direttamente e indirettamente, estranei e conoscenti, mi dicono e mi fanno dire, mi scrivono e mi fanno scrivere che dovrei porre termine a questa collaborazione» (BwS, 209: «[Alle die], die mir unablässig, brieflich und mündlich, direkt und indirekt, Fremde und Befreundete, sagen und sagen lassen, schreiben und schreiben lassen, ich sollte diese Kollaboration aufgeben»).

*Il cavaliere della rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1909-1910), la “prima” *Arianna a Nasso* (*Ariadne auf Naxos*, 1911-1912), il balletto *La leggenda di Giuseppe* (*Josephs Legende*, 1912 e il 1913)<sup>80</sup>, l’opera fiabesca *La donna senz’ombra* (*Die Frau ohne Schatten*, 1911-1916), la “seconda” *Arianna a Nasso*, detta anche “viennese” (1912-1916), la «commedia con danze» *Il borghese gentiluomo* (*Der Bürger als Edelmann*, maggio-dicembre 1917), tratta da *Le bourgeois gentil-homme* di Molière, la rielaborazione dello spettacolo di Ludwig van Beethoven e August von Kotzebue *Le rovine di Atene* (*Die Ruinen von Athen*, 1922-1924), il «dramma lirico» *L’Elena egiziana* (*Die ägyptische Helena*, 1923-1928)<sup>81</sup> e la «commedia lirica» *Arabella* (1927-1929). Quest’ultimo lavoro, che mirava a ricreare, almeno in parte, l’atmosfera del *Rosenkavalier*, segna la fine della collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss per la morte improvvisa del poeta, che sopraggiunse il 15 luglio 1929, a due soli giorni di distanza dal suicidio del figlio. Hofmannsthal, che aveva da poco completato la rielaborazione del primo atto di *Arabella*, non fece in tempo a leggere il telegramma con il quale Strauss lo ringraziava delle modifiche apportate<sup>82</sup>.

Per quanto fruttuoso fin dai primi anni, il lavoro svolto in comune dai due artisti rappresenta soltanto una parte del lungo cammino percorso insieme. Le vere premesse di questa collaborazione vanno ricondotte soprattutto alla ricerca personale di Hofmannsthal, che per tutti i quarant’anni della sua esistenza artistica non perse mai di vista le mete ideali che aveva davanti a sé, senza mai stancarsi di studiare e di approfondire, nell’intento di migliorarsi e di affinare i suoi strumenti. Di tutte le opere che abbiamo ricordato qui sopra, nessuna scaturisce da un’idea di Strauss, le cui proposte tematiche Hofmannsthal respinse sempre decisamente, e talvolta perfino con disgusto. Qui basterà citare un solo caso, che è anche il primo. Nel pregare Hofmannsthal di lavorare per lui, Strauss gli aveva subito suggerito un bell’argomento di epoca rinascimentale, aggiungendo che «un Cesare Borgia scatenato oppure un Savonarola» sarebbe stato il coronamento dei suoi desideri<sup>83</sup>. Il poeta respinse la proposta con assoluta

<sup>80</sup> Per il testo Hofmannsthal collaborò con lo scrittore e diplomatico tedesco Harry Kessler (1868-1934).

<sup>81</sup> Per la definizione di «dramma lirico» («drame lyrique», «lyrisches Drama») si veda il colloquio con Strauss immaginato da Hofmannsthal nel testo intitolato *Die ägyptische Helena* (1928, GW V, 498 e 512).

<sup>82</sup> Si veda Edgar Hederer, *Hugo von Hofmannsthal*, Francoforte, Fischer, 1960, p. 244. L’opera fu rappresentata per la prima volta nel 1933.

<sup>83</sup> BwS, 11.3.1906, p. 18: «Haben Sie einen schönen Renaissancestoff für mich? So ein ganz wilder Cesare Borgia oder Savonarola wäre das Ziel meiner Sehnsucht!».

decisione, con una punta di disprezzo, dicendosi convinto che i soggetti rinascimentali fossero destinati a «mettere in movimento i pennelli dei pittori più spiacevoli e le penne dei poeti più infecondi»<sup>84</sup>.

Ciò non vuol dire, naturalmente, che Strauss abbia avuto meriti soltanto musicali nell'elaborazione delle opere progettate in comune. Lo stesso Hofmannsthal, che pure spesso dissentiva da lui, era ben consapevole dello straordinario istinto teatrale di Strauss, e riconobbe in più occasioni il notevole contributo del compositore alla redazione dei testi. Resta comunque il fatto che anche il tragitto percorso in compagnia di Strauss fa parte del cammino intrapreso molto tempo prima da Hofmannsthal lungo un itinerario intriso di quella greccità che caratterizza la formazione, la sensibilità personale e la progettualità artistica del poeta viennese.

Nel caso dell'*Elettra* la collaborazione tra i due non fu particolarmente intensa o difficile, poiché Strauss – che aveva alle spalle il lavoro svolto personalmente per ricavare il libretto della *Salomè* dal dramma di Oscar Wilde<sup>85</sup> – rimaneggiò personalmente la tragedia di Hofmannsthal, il quale peraltro si prestò ad ampliare il testo di due momenti scenici per andare incontro alle esigenze del compositore. I nuovi versi servirono, nel primo caso, ad arricchire il soliloquio in cui Elettra proclama la sua vergogna nel ritrovarsi in condizioni pietose davanti a Oreste e, nel secondo caso, a creare un duetto tra Elettra e Crisotemide subito dopo l'uccisione di Egisto.

La collaborazione tra i due artisti è documentata anche su altri punti, quali la possibile eliminazione del personaggio di Egisto e le sequenze sceniche subito dopo l'assassinio di Clitennestra. Su quest'ultimo aspetto della rielaborazione si ebbe uno scambio di opinioni sia verbale che scritta<sup>86</sup>, ma alla fine tutto fu lasciato esattamente come nella tragedia, poiché Strauss si rese conto che sul palcoscenico i vari spostamenti non avrebbero creato difficoltà. Quanto al personaggio di Egisto, il compositore decise di non eliminarlo, in quanto lo riteneva essenziale all'azione. Ma il suggerimento del poeta la dice lunga sulla sua concezione della tragedia, che per lui scaturiva non tanto dalla necessità di vendicare Agamennone anche con il matricidio, quanto dallo scontro delle due patologie di Elettra e di Clitennestra, da un lato, e dalla contrapposizione, dall'altro, di Elettra e

---

<sup>84</sup> BwS, 27.4.1906, p. 20: «Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerfreulichsten Maler und die Federn der unglücklichsten Dichter in Bewegung zu setzen».

<sup>85</sup> Si veda Fausto Cercignani, *Per una rilettura di «Salomè». Il dramma di Oscar Wilde e il libretto di Richard Strauss*, in «Studia theodisca IX» (2002), 171-192.

<sup>86</sup> BwS, 22.12.1907, pp. 32-33 e BwS, 3.1.1908, pp. 33-34

Crisotemide quali rappresentanti di due diverse modalità di reazione di fronte alle avversità della vita.

Non è dato sapere quando, esattamente, Strauss abbia comunicato a Hofmannsthal la sua intenzione di musicare l'*Elektra*. Sulla base di vari elementi certi è tuttavia ragionevole pensare che Strauss abbia assistito a una rappresentazione della tragedia nell'ottobre-novembre 1905 e che ne abbia poi parlato con Hofmannsthal durante un incontro del febbraio 1906<sup>87</sup>. Ciò spiegherebbe il tono e la sostanza dell'incipit di una lettera scritta dal poeta viennese al compositore il 7 marzo 1906: «E come va tra Lei e l'«Elektra»?»<sup>88</sup>.

Nella sua risposta dell'11 marzo 1906, Strauss sostiene di aver già ridotto il testo della tragedia, ma si mostra ancora restio a portare avanti il lavoro, per il timore di ripetersi con un'opera che sente molto vicina alla *Salomé*<sup>89</sup>. Ma le argomentazioni di Hofmannsthal – espresse per iscritto e poi a voce<sup>90</sup> – finiscono col convincere Strauss, il quale si dichiara pronto a dare inizio alla composizione il 5 giugno 1906<sup>91</sup>. Sia per i vari impegni musicali di Strauss, sia per le modifiche al testo richieste dal compositore, l'opera fu completata solo nel settembre 1908 e rappresentata per la prima volta nel gennaio 1909 all'*Opernhaus* di Dresda, sotto la direzione di Ernst von Schuch.

I tagli che Strauss impose al testo di Hofmannsthal tendevano a rendere ancor più stringata e asciutta, per esigenze musicali ma anche di palcoscenico, la robusta struttura della tragedia, peraltro già notevole nella sua essenzialità. In seguito a questi tagli il libretto risulta più breve di circa un terzo rispetto all'originale<sup>92</sup>.

La parte introduttiva (le serve al pozzo) presenta solo qualche lieve ritocco nel testo e nelle indicazioni sceniche. Qualche modifica dello stesso tipo si

<sup>87</sup> Si veda Bryan Gilliam, *Richard Strauss's «Elektra»*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 52-56.

<sup>88</sup> BwS, 7.3.1906, p. 17: «Lieber und sehr geehrter Herr, / und wie steht's mit Ihnen und «Elektra»?».

<sup>89</sup> BwS, 11.3.1906, p. 17: «Die Frage [...] ist nur, ob ich unmittelbar nach «Salome» die Kraft habe, einen in Vielem derselben so ähnlichen Stoff in voller Frische zu bearbeiten».

<sup>90</sup> Lettere scambiate tra il 25 aprile e il 5 giugno 1906 (BwS, pp. 18-21).

<sup>91</sup> BwS, 5.6.1906, p. 21: «Ich möchte mit «Elektra» anfangen [...]».

<sup>92</sup> La tragedia di Hofmannsthal (così come quella di Sofocle) è lunga, più o meno, 1.500 versi, contro gli 820 circa del libretto di Strauss. I pentametri giambici di Hofmannsthal sono per lo più conservati anche nel libretto, dove però le suddivisioni tra un personaggio e l'altro all'interno di uno stesso verso non vengono riprodotte graficamente, così che il lettore ha l'impressione di avere davanti pagine e pagine di versi sciolti.

trova anche nella prima declamazione di Elettra, dove Strauss ha inoltre eliminato alcune immagini non essenziali<sup>93</sup>, mentre ha introdotto per ben quattro volte l'invocazione «Agamennone!» (anche ripetuta), con l'intento di chiarire al pubblico a chi sia diretta l'invocazione «Padre!». Nell'originale, invece, il nome di Agamennone non viene mai pronunciato prima dell'arrivo di Oreste, che lo usa per primo parlando con Elettra<sup>94</sup>, quasi a segnalare la prossima eliminazione di un tabù nella casa degli Atridi.

Sempre per ragioni di chiarezza Strauss fa sì che nel primo confronto tra Elettra e Crisotemide la protagonista si rivolga alla sorella chiamandola «figlia di Clitennestra» e non solo (come nell'originale) «figlia di mia madre»<sup>95</sup>. In questa scena<sup>96</sup>, oltre ai soliti lievi ritocchi, troviamo tutto un insieme di tagli che riducono il testo di circa la metà. Nell'intento di creare una sorta di corrispondenza simmetrica con la precedente declamazione di Elettra, Strauss tende qui a rendere più lineare lo sviluppo e la progressione del lamento di Crisotemide<sup>97</sup>, e quindi a scartare o a ridurre gli interventi della protagonista. Nel procedere in questo senso il compositore elimina un preciso rimando alla connessione tra atto sessuale e atto criminale che caratterizza il rapporto tra Clitennestra ed Egisto. Così, nel passo riportato qui di seguito (con la parte escissa in corsivo) il libretto rimanda soltanto all'assassinio di Agamennone:

ELETTRA Non aprire mai porte, in questa casa! / Rantolo di sgozzati e fiato mozzo, / non c'è nient'altro in quelle stanze! *Lascia / la porta dietro a cui s'ode un lamento: / perché non sempre ammazzano qualcuno, / ma talvolta sono anche soli insieme!* / Lascia le porte! Non girare attorno. / Siedi a terra con me, chiama la morte, / su di lei, su di lui chiama il giudizio.<sup>98</sup>

<sup>93</sup> SW VII, 67, tra i versi 20 e 35.

<sup>94</sup> SW VII, 99: «Ich kann nicht anders, als zu denken: du / mußt ein verwandtes Blut zu denen sein, / die starben, Agamemnon und Orest».

<sup>95</sup> SW VII, 68: «[...] Was willst du? Tochter meiner Mutter?». SW VII, 119: «[...] Was willst du? Tochter meiner / Mutter, Tochter Klytämnestras?».

<sup>96</sup> Al pari della tragedia, il libretto non è diviso in vere e proprie scene.

<sup>97</sup> SW VII, 69-71.

<sup>98</sup> SW VII, 69: «ELEKTRA Mach keine Türen auf in diesem Haus! / Gepreßter Atem, pfui! und Röcheln von Erwürgten, / nichts andres gibt's in diesen Kammern! *Laß / die Tür, dahinter du ein Stöhnen hörst: / sie bringen ja nicht immer einen um, / zuweilen sind sie auch allein zusammen!* / Mach keine Türen auf! Schleich nicht herum. / Sitz an der Erd' wie ich und wünsch den Tod / und das Gericht herbei auf sie und ihn». Si noti che Strauss preferisce, qui, l'immagine delle pareti a quella delle stanze: «in diesen Kammern» diventa, nel libretto, «in diesen Mauern». La traduzione italiana in versi del testo della tragedia (ma

Nel rimaneggiare il testo della scena, Strauss offusca, inoltre, due aspetti di un certo rilievo nell'originale. Nei versi di Hofmannsthal, infatti, Elettra è l'incarnazione della vendetta ma anche la custode della memoria, nonché la persecutrice della madre: Clitennestra deve essere punita sia per il delitto commesso, sia per il suo desiderio di rimuovere il passato. Nel libretto questi due aspetti risultano notevolmente indeboliti dal fatto che Strauss elimina dalla scena sia il passo in cui Elettra sostiene che solo una bestia può dimenticare («Dimenticare? Cosa! Sono una bestia? [...]»)<sup>99</sup>, sia quello in cui proclama di avere lei stessa procurato a Clitennestra il terribile incubo del ritorno di Oreste («[...] Io, io! / Io gliel'ho mandato. Dal mio petto / le ho mandato quel sogno»)<sup>100</sup>.

Questo secondo passo viene tuttavia recuperato nella scena successiva<sup>101</sup>, in cui Strauss riduce drasticamente il testo rispetto all'originale per rendere ancor più forte la crescente tensione del confronto tra Elettra e Clitennestra. Lo scopo viene raggiunto con vari cambiamenti che tendono a scandire tre momenti fondamentali della scena: il lamento di Clitennestra (resa insonne dall'incubo del ritorno di Oreste) e il suo desiderio di ottenere una cura dalla figlia (che «parla come un medico»)<sup>102</sup>; la sarcastica e spietata ambiguità di Elettra che riprende continuamente le parole della madre, desiderosa di comprensione; la proclamazione da parte di Elettra della vittima sacrificale (la stessa Clitennestra) e la rappresentazione verbale e gestuale del rito cruento che dovrebbe portare alla “guarigione” della madre. In quest'ultima parte Strauss inserisce una versione rimaneggiata del passo espunto dalla scena precedente («E io, io, io che te l'ho mandato [...]»)<sup>103</sup>, ma poi taglia abbondantemente la declamazione di Elettra, sacrificando l'approfondimento psicologico del personaggio in favore di una

---

non del libretto) è, qui e più sotto, di Giovanna Bemporad (*Hofmannsthal. Elettra*, introd. di Gabriella Benci, Milano, Garzanti, 1981).

<sup>99</sup> SW VII, 71-72: «Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen? [...]».

<sup>100</sup> SW VII, 71: «[...] Ich! ich! / ich hab' ihn ihr geschickt. Aus meiner Brust / hab' ich den Traum auf sie geschickt! [...]». Su questo punto si veda Lorna Martens, *The theme of repressed memory in Hofmannsthal's «Elektra»*, in «German Quarterly» 1 (1987), 38-51.

<sup>101</sup> In alcune edizioni tedesche dell'*Elettra*, questo passo viene erroneamente considerato aggiuntivo e non dovuto a una trasposizione da una scena all'altra. Si veda, per esempio, Herbert Steiner (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Dramen II*, Francoforte, Fischer, 1954, p. 531.

<sup>102</sup> SW VII, 75: «KLYTÄMNESTRA [...] Sie redet wie ein Arzt».

<sup>103</sup> SW VII, 130: «Und ich! ich! ich, die ihn dir geschickt, / ich bin wie ein Hund an deiner Ferse [...]». Il pronome “ihn” rimanda qui al sostantivo “Traum”, il terribile sogno che tormenta Clitennestra. Per il testo originale si veda sopra, alla nota 100.

maggior concisione e di una più stretta aderenza del testo all'andamento musicale di tutta la scena<sup>104</sup>.

Il secondo confronto tra Elettra e Crisotemide (che viene a portare la notizia della morte di Oreste) s'interrompe quasi subito, come si ricorderà, per lasciare spazio all'interludio tra il Giovane Servo, il Vecchio Servo e il Cuoco. In una lettera del luglio 1906, Hofmannsthal comunica a Strauss di aver riflettuto sull'*Elettra* in un'ottica musicale e di aver concluso che l'interludio è del tutto superfluo, tanto che gli anticipa il suo consenso qualora volesse eliminarlo<sup>105</sup>. Non si ha notizia di una risposta del compositore su questo punto, ma il fatto è che Strauss abbrevia drasticamente il dialogo ed elimina il Cuoco, senza peraltro privarsi di questa scenetta – in cui l'influsso shakespeariano<sup>106</sup> si mescola alla comicità viennese –, ben consapevole del suo sicuro effetto sul palcoscenico.

Nel secondo scontro tra Elettra e Crisotemide la riduzione del numero dei versi è certamente meno drastica rispetto a quella riscontrabile nel confronto tra madre e figlia, ma alcuni tagli sono senza dubbio rilevanti. Strauss mira, qui, a rendere meno estesi gli interventi che Crisotemide oppone alla declamazione della protagonista. D'altra parte, il tentativo di Elettra, teso a convincere la sorella a prendere parte alla vendetta, viene ridotto in vario modo grazie a escissioni che tendono a eliminare singole immagini ritenute superflue, lontane dalla sensibilità moderna o troppo spinte. Vale comunque la pena di notare che una di queste immagini rimanda – come già nel primo confronto tra le due sorelle – al rapporto tra sesso e assassinio, poiché Elettra sostiene che Crisotemide è talmente giovane e forte da poter soffocare chiunque stringendolo contro i seni freschi e sodi<sup>107</sup>.

I tagli sono notevoli anche nel confronto tra Elettra e Oreste, ma qui il compositore sente la necessità non solo di apportare qua e là piccoli ritocchi, ma anche di inserire altri versi in un punto ben preciso, ovvero subito

---

<sup>104</sup> Sui tagli operati da Strauss in rapporto alla musica che andava componendo si veda Derrick Puffett, *The music of «Elektra»: some preliminary thoughts*, in D. P. (cur.), *Richard Strauss. Elektra*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 33-35.

<sup>105</sup> BwS, 18.7.1906, p. 26.

<sup>106</sup> Anche per la prima declamazione, in cui Elettra invoca l'ombra del padre assassinato dagli amanti, così come per lo spietato confronto della protagonista con la madre, si è parlato di innesti shakespeariani sul tronco della tragedia greca, con precisi rimandi all'*Amleto*.

<sup>107</sup> SW VII, 92: «ELEKTRA Du könntest / mich, oder einen Mann mit deinen Armen / an deine kühlen festen Brüste pressen, / daß man ersticken müßte!». SW VII, 135: «Du könntest / mich, oder einen Mann in deinen Armen ersticken!».

dopo il riconoscimento tra i due fratelli. Nell'intento di armonizzare il testo con la sua concezione musicale del passo che gli sta davanti, Strauss chiede a Hofmannsthal di scrivere qualche verso in più da aggiungere all'inizio del soliloquio in cui Elettra proclama la sua vergogna nel ritrovarsi davanti al fratello vestita di stracci e invecchiata precocemente<sup>108</sup>. I versi approntanti dal poeta consentono a Strauss di introdurre un momento di respiro lirico nel tesissimo andamento della sua composizione musicale<sup>109</sup>, ma soprattutto danno modo a Hofmannsthal di mettere in ombra, almeno per un momento, l'aspetto più patologico della personalità di Elettra, presentandola tutta presa dalla gioia di riabbracciare il fratello creduto morto e pronta ad accettare subito, non già l'oblio (come qualche studioso vorrebbe), bensì la liberazione dalla morte, che invece arriverà solo più tardi:

Oreste! Oreste! Oreste! / Nessun si muove! Oh lascia che gli occhi /  
tuoi guardi, o immagine di sogno, a me donata / immagine di sogno,  
più bella d'ogni sogno! / Superbo, inafferrabile, sublime volto, / oh  
rimani con me! Nell'aria / non discioglierli, né da me svanisci, / a  
meno che all'istante io stessa / morir non debba e tu ti stia mo-  
strando / perché a prendermi vieni; allora morirò / beata, più di  
quanto non vissi! Oreste! Oreste!<sup>110</sup>

Quanto al soliloquio in sé e per sé, Strauss ne riduce notevolmente la portata, eliminando anche gran parte dei riferimenti al motivo centrale del passo. Vivendo soltanto per vendicare il padre, Elettra ha dovuto sacrificare la propria sessualità e la propria innocenza accettando come sposo il mostro dell'odio. Per fortuna, Strauss conserva almeno una parte dei versi che riassumono magistralmente questo motivo, così che anche nel libretto Elettra domanda al fratello:

Credi / quando io mi rallegravo del mio corpo, / credi che i sospiri  
[del padre] non salissero, / non salisse il suo rantolo al mio letto? /

<sup>108</sup> BwS, 22.6.1908, p. 36.

<sup>109</sup> I nuovi versi s'inseriscono, con qualche piccolo ritocco, tra «ELEKTRA *ganz leise, bebend* Orest! / Es rührt sich niemand! O laß deine Augen / mich sehen!» e «Nein, du sollst mich nicht berühren!» (SW VII, 101, vv. 25-27; cfr. SW VII, 142-143).

<sup>110</sup> Qui tradotto direttamente da SW VII, 142: «Orest! Orest! Orest! / Es rührt sich niemand! O laß deine Augen / mich sehen, Traumbild, mir geschenktes / Traumbild, schöner als alle Träume! / Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht, / o bleib bei mir! Lös' nicht / in Luft dich auf, vergeh mir nicht, / es sei denn, daß ich jetzt gleich / sterben muß und du dich anzeigst / und mich holen kommst: dann sterbe ich / seliger, als ich gelebt! Orest! Orest!».

Sono gelosi i morti: e mi ha mandato / l'odio, l'odio dai cavi occhi  
come sposo.<sup>111</sup>

Il compositore elimina però i versi successivi, in cui le immagini si fanno sempre più crude:

Dovetti allora l'orrido, dall'alito / di vipera, lasciare che strisciasse /  
su di me, nel mio letto insonne, e tutto / mi costrinse a sapere ciò  
che avviene / tra uomo e donna [...]<sup>112</sup>

E cadono anche i versi in cui, più avanti, Elettra lamenta il sacrificio del suo pudore, quando si è sentita come in balia di sconci banditi e di una violenza che le ha fatto procreare il nulla, trasformandola in profeta di vendetta:

[...] Ho immolato / il mio pudore, e come tra briganti / sono caduta,  
che mi hanno strappato / fino all'ultima veste! e senza notte / di  
nozze non sono io, come le vergini, / d'una che partorisce ho anch'io  
sofferto / le doglie e non ho messo al mondo nulla, / sempre  
una profetessa io sono stata / e da me non ho estratto e dal mio  
corpo / nulla più che afflizioni e imprecazioni.<sup>113</sup>

Tra i vari passi espunti in questa scena vanno infine ricordati i versi in cui Oreste mostra la sua esitazione filiale, ma virile, nel momento stesso in cui sa che l'azione è ormai imminente: «[...] Sì, sì [lo farò]. Ma solo non dovessi / prima guardare negli occhi la madre»<sup>114</sup>. È un tocco di umanità che Hofmannsthal riprende da Euripide<sup>115</sup> e che Strauss elimina per acce-

<sup>111</sup> SW VII, 102: «[...] Meinst du, / wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen / nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht / bis an mein Bette? Eifersüchtig sind / die Toten: und er schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam». Nel libretto Strauss elimina il primo "nicht" e la preposizione "bis", ma introduce l'annotazione scenica "Düster" (Cupamente) davanti all'aggettivo "Eifersüchtig" (SW VII, 143).

<sup>112</sup> SW VII, 102: «Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet / wie eine Viper, über mich in mein / schlafloses Bette lassen, der mich zwang, / alles zu wissen, wie es zwischen Mann / und Weib zugeht».

<sup>113</sup> SW VII, 103: «Meine Scham / hab' ich geopfert, so wie unter Räuber / bin ich gefallen, die mir auch das letzte / Gewand vom Leibe rissen! ohne Brautnacht / bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen / von einer, die gebärt, hab' ich gespürt / und habe nichts zur Welt gebracht, und eine / Prophetin bin ich immerfort gewesen / und habe nichts hervorgeholt aus mir / und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung».

<sup>114</sup> SW VII, 103: «Ja, ja. Müßt' ich der Mutter / nur nicht vorher in ihre Augen schau'n».

<sup>115</sup> Si veda, per es., Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 758: «Oreste. Come puoi? / Come posso ucciderla? Mi ha dato / latte, mi ha partorito ... Elettra. Come puoi? / Come ha ucciso tuo padre ... lei ... mio padre!».

lerare l'azione, forse senza rendersi conto di riavvicinarsi, così facendo, alla tragedia di Sofocle, in cui Oreste si mostra sempre sicuro e determinato nella missione da compiere.

Anche nella parte conclusiva della tragedia, dove troviamo i soliti piccoli ritocchi, Strauss sente la necessità di ampliare il testo, per rendere meno repentino il sopraggiungere del finale e offrire così al pubblico un epilogo più vicino alla tradizione operistica. Dopo una prima richiesta di cui non resta testimonianza, Strauss prega Hofmannsthal, in una lettera del febbraio 1908, di approntare «le piccole aggiunte all'“Elettra” (coro e scena finale)»<sup>116</sup> che i due, evidentemente, hanno già concordato. Nel giugno dello stesso anno il compositore chiede al poeta di ampliare ulteriormente il testo ricevuto, modellandolo come un duetto tra Elettra e Crisotemide<sup>117</sup>. Per accontentare Strauss, Hofmannsthal aggiunge una quarantina di versi tra il punto in cui Crisotemide annuncia alla sorella che il cadavere di Egisto è nelle mani dei vincitori e il momento in cui Elettra dà inizio alla sua danza mortale<sup>118</sup>. Il duetto richiesto dal compositore ci ripropone, anche nell'esultanza, il contrasto tra l'atteggiamento tutto umano e terreno di Crisotemide, che sente nascere per tutti una vera e propria vita<sup>119</sup>, e quello esasperato e ieratico di Elettra, che si scopre addirittura fonte di luce e di vita per tutti, in una trasfigurazione che la riscatta dall'oscurità in cui ha vissuto:

Tenebre seminaï ed ora colgo / piacere su piacere. / Ero un nero cadavere / tra i vivi, e in questa ora / sono il fuoco di vita, e la mia fiamma / consuma già le tenebre del mondo. / Più bianco deve essere il mio volto / del volto bianco ardente della luna. / E se uno mi guarda / la morte avrà con sé, oppure / morire si dovrà di voluttà. / Non vedete il mio volto? / Non vedete la luce che da me promana?<sup>120</sup>

<sup>116</sup> BwS, 20.2.1908, p. 35: «Wären Sie so freundlich, mir die kleinen Ergänzungen zu “Elektra” (Chor und Schlußszene) zu machen?».

<sup>117</sup> BwS, 6.7.1908, p. 41.

<sup>118</sup> SW VII, 110: «CHRYSOTHEMIS *fast schreiend vor Erregung* Hörst du nicht, sie tragen ihn, / sie tragen ihn auf ihren Händen [...] *Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter* [...]». Si confronti SW VII, 149-151.

<sup>119</sup> SW VII, 150: «[...] Es fängt ein Leben für dich und mich und alle Menschen an».

<sup>120</sup> Qui tradotto direttamente da SW VII, 150: «Ich habe Finsternis gesät und ernte / Lust über Lust. / Ich war ein schwarzer Leichnam / unter Lebenden, und diese Stunde / bin ich das Feuer des Lebens und meine Flamme / verbrennt die Finsternis der Welt. / Mein Gesicht muß weißer sein / als das weißglühende Gesicht des Monds. / Wenn einer

La contrapposizione tra «notte e giorno, nero e chiaro» che lo stesso Hofmannsthal considerava un elemento caratterizzante della sua *Elettra* rispetto alla *Salomè* di Wilde<sup>121</sup> viene qui resa ancor più esplicita nel contrasto tra un passato tenebroso e un presente pieno di luce, e ciò proprio in un passo in cui ricorre – come già nella scena del riconoscimento<sup>122</sup> – lo stilema della “donna lunare”, che ovviamente richiama il dramma biblico del poeta inglese e l’opera lirica che Strauss ne ricavò<sup>123</sup>.

Il duetto tra le due sorelle si conclude con un inno all’amore da parte di Crisotemide:

Ora il fratello è qui e l’amore / scorre su noi qual olio e mirra, l’amore / è tutto! Chi può vivere mai senza l’amore?<sup>124</sup>

E anche a questo inno *Elettra* contrappone la sua visione, con parole che in qualche modo anticipano il successivo svolgimento della scena:

Ahimè, l’amore uccide! Ma non vi è chi muore / senza prima conoscere l’amore!<sup>125</sup>

Perfino *Elettra* può dunque consolarsi nell’amore del fratello, ma l’amore per il padre ha già segnato da tempo il destino di morte che l’attende.

La richiesta di Strauss per la parte conclusiva era perfettamente giustificata dal punto di vista musicale, poiché il compositore intendeva dare spazio a un finale che – subito dopo l’uccisione di Clitennestra e poi di Egisto – crescesse gradatamente di forza e di intensità, poggiando su versi in qualche misura non essenziali allo svolgimento dell’azione, ma pur sempre necessari almeno come supporto all’andamento della musica<sup>126</sup>. Dal punto di vista di Hofmannsthal, però, veniva così a crearsi una situazione per

auf mich sieht, / muß er den Tod empfangen oder muß / vergehen vor Lust. / Seht ihr denn mein Gesicht? / Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht?».

<sup>121</sup> BwS, 27.4.1906, p. 19: «[...] bei der “Salome” soviel purpur und violett gleichsam, in einer schwülen Luft, bei der “Elektra” dagegen ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell».

<sup>122</sup> SW VII, 102 e 103.

<sup>123</sup> Si confronti sopra, alle note 5 e 85.

<sup>124</sup> SW VII, 150: «Nun ist der Bruder da und Liebe / fließt über uns wie Öl und Myrrhen, Liebe / ist Alles! Wer kann leben ohne Liebe?».

<sup>125</sup> SW VII, 150: «Ai! Liebe tötet! aber keiner fährt dahin / und hat die Liebe nicht gekannt!».

<sup>126</sup> Dopo aver chiesto a Hofmannsthal di ampliare ulteriormente il testo, Strauss aggiunge: «Nulla di nuovo, solo ripetizioni e intensificazioni del medesimo contenuto» («Nichts Neues, nur Wiederholungen und Steigerungen desselben Inhalts» (BwS, 6.7.1908, p. 41).

qualche aspetto paradossale, poiché nel teatro il poeta cercava anche una gestualità che in certe situazioni avrebbe dovuto sostituirsi alla parola. Qui, invece, si vedeva costretto a rendere più verboso un momento scenico che aveva immaginato breve e conciso, dominato dall'azione e dalla danza, egregiamente riassunto nelle parole che Elettra pronuncia subito dopo i versi aggiuntivi e poco prima di stramazzone a terra:

Taci e danza. [...] / Chi è come noi felice, altro non deve / che tacere e danzare!<sup>127</sup>

Ma Hofmannsthal era ben consapevole dello straordinario istinto teatrale di Strauss, e più avanti avrebbe riconosciuto, in varie occasioni, il notevole contributo del compositore all'adattamento dei suoi testi. Nel caso di *Elettra* Strauss cercò di rendere ancor più evidente l'unità strutturale della tragedia e, in quanto musicista, vide subito le potenzialità del testo e la possibilità di ricavarne un'opera caratterizzata da un possente incremento della tensione musicale «fino alla chiusa»<sup>128</sup>. Con le aggiunte di Hofmannsthal alla parte conclusiva quelle potenzialità poterono esplicarsi appieno con vantaggio dell'opera nel suo complesso. Mentre le stesse modifiche avrebbero forse danneggiato la tragedia, i versi del duetto raggiunsero lo scopo di migliorare l'ultima parte del libretto, rendendolo più adatto a sostenere la struttura musicale del finale operistico. Strauss, del resto, aveva già riconosciuto (riferendosi all'aggiunta per la scena del riconoscimento) che Hofmannsthal era un «librettista nato», un complimento che il musicista bavarese offriva nella convinzione che fosse «assai più difficile scrivere un buon libretto che un bel lavoro teatrale»<sup>129</sup>. Il poeta, d'altra parte, ricambiò la cortesia, sostenendo che la parte conclusiva sarebbe stata «molto più significativa e importante» nel lavoro di Strauss che nella tragedia da cui prendeva le mosse<sup>130</sup>. Al di là dei reciproci complimenti, lo

<sup>127</sup> SW VII, 110: «Schweig, und tanze. [...] / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!». Si confronti SW VII, 151.

<sup>128</sup> Si veda Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* [1942], in Willi Schuh (cur.), *Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, Zurigo, Atlantis, 1981, pp. 229-230: «Als ich Hofmannsthals geniale Dichtung im "Kleinen Theater" mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext [...] und, wie seinerzeit in "Salome", die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluß».

<sup>129</sup> BwS, 6.7.1908, p. 41: «Sie sind der geborene Librettist, in meinen Augen das größte Kompliment, da ich es für viel schwerer halte, eine gute Operndichtung zu schreiben als ein schönes Theaterstück. Sie werden natürlich anderer Ansicht sein und haben dabei ebenso recht wie ich!».

<sup>130</sup> BwS, 16.8.1908, p. 46: «Nun wünsche ich Ihnen Kraft und Freude für den Schluß, der ja in Ihrem Werk viel bedeutungsvoller und wichtiger sein wird als in der Dichtung».

scopo di adattare il testo di Hofmannsthal all'opera lirica poteva dirsi ormai raggiunto, con un finale che, nel libretto, riprendeva e ampliava immagini e contrapposizioni già presenti nelle scene precedenti.

Non bisogna tuttavia dimenticare che i versi del duetto – con il rimando a un amore che è vita in contrapposizione a un amore che conduce alla morte – segnano anche l'inizio di quella presa di distanza che avrebbe in seguito caratterizzato il rapporto di Hofmannsthal con la sua *Elettra*. Qualche anno dopo, quando era ormai tutto preso dalla composizione di *Arianna a Nasso* (*Ariadne auf Naxos*, 1911-1912), Hofmannsthal aveva già spostato l'accento da una fedeltà senza compromessi, quella di Elettra verso il padre, a una "fedeltà verso se stessi", che implica l'oblio di ciò che si è patito e dunque una sorta di trasmutazione che conduce alla rigenerazione.

Nello scritto noto come *Ariadne-Brief*<sup>131</sup> Hofmannsthal presenta così il mistero di questa "Verwandlung":

La trasmutazione è la vita della vita, è l'autentico mistero della natura creante; il perseverare è l'irrigidimento e la morte. Chi vuole vivere deve superare se stesso, deve trasmutarsi: deve dimenticare. E tuttavia, ogni umana dignità è legata al perseverare, al non dimenticare, alla fedeltà. Questa è una delle abissali contraddizioni su cui si basa l'esistenza, come il tempio di Delfi sul suo crepaccio senza fondo.<sup>132</sup>

Per l'*Elettra* si potrebbe dire – sempre con il poeta – che Crisotemide desidera condurre la sua normale vita di donna «e nient'altro», perché sa che «chi vuol vivere deve dimenticare»<sup>133</sup>. Ma l'accostamento con Arianna regge soltanto nella nuova prospettiva di Hofmannsthal. Nel contesto della tragedia, infatti, Crisotemide è, sì, colei che vorrebbe dimenticare per vivere la sua vita, ma è anche colei che annuncia la vittoria del fratello e di coloro che gli sono rimasti fedeli con gioia quasi selvaggia, con una gioia di cui è debitrice nei confronti di chi non dimentica. E in una vicenda come quella degli Atridi il suo il desiderio di oblio, dovuto alla prudenza e alla rassegnazione, non serve comunque a darle una vera liberazione: nel fi-

<sup>131</sup> *Ariadne* (1912). *Aus einem Brief an Richard Strauss*. L'originaria lettera a Strauss risale alla metà del luglio 1911.

<sup>132</sup> SW VII, 461: «Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft».

<sup>133</sup> SW VII, 461: «Chrysothemis wollte leben, weiter nichts; uns sie wußte, daß, wer leben will, vergessen muß».

nale la disperazione ritorna, e a lei non resta che invocare inutilmente Oreste battendo i pugni sul portone del palazzo.

Insistere troppo nell'accostare Crisotemide ad Arianna significherebbe dunque ignorare i diversissimi contesti in cui le due figure si muovono. Accettare la contrapposizione tra «la voce eroica» di Elettra e la «voce umana» di Crisotemide<sup>134</sup> vorrebbe dire, d'altra parte, riconoscere un dato di fatto che appartiene più alla tradizione che alla tragedia viennese, la quale si regge grazie a contrapposizioni (Elettra – Crisotemide, Elettra – Clitennestra) che scaturiscono da atteggiamenti, anche patologici, del tutto umani.

A questo proposito non va dimenticato che l'*Elettra* di Hofmannsthal nasce in un periodo che vede affermarsi non solo l'espressione esasperata che caratterizzerà l'Espressionismo, ma anche la sensibilità morbosa e, con essa, l'analisi psicologica spinta all'eccesso. È l'epoca di Sigmund Freud e della nuova psicoanalisi, sono gli anni in cui nasce la moda di presentare l'opera letteraria come “applicazione” di teorie psicoanalitiche. Ma il fenomeno, e non solo quello, viene subito criticato. Già Arthur Schnitzler, studioso dell'anima come pochi altri, aveva messo in guardia contro la rigidità delle teorie di Sigmund Freud, contestando (non di rado sarcasticamente) che le pulsioni potessero essere sempre spiegate partendo dal sesso. Anche Hofmannsthal, che al pari di Schnitzler conosceva bene le maggiori opere di psicoanalisi del suo tempo, mostra tutta la sua diffidenza nei confronti della nuova scienza. Il suo giudizio su Freud è tagliente: ne apprezza l'acribia tecnica ma ne disprezza la «mediocrità» e la «presunzione ottusa e provinciale»<sup>135</sup>. Anche il famoso “complesso di Elettra” – che Jung propose e che Freud non accettò mai come variante femminile del freudiano “complesso di Edipo”<sup>136</sup> – gli sarebbe apparso in qualche modo inadeguato a rappresentare la complessità della psiche, sia pure infantile.

Ciò non vuol dire, naturalmente, che l'*Elettra* di Hofmannsthal non si presti anche a considerazioni di tipo psicoanalitico: purché non si perda di

---

<sup>134</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss della metà del luglio 1911: «Es ist das Grundthema der “Elektra”, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche» (SW VII, 458).

<sup>135</sup> Briefe II, p. 213: «Freud, dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlichen Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt) für eine absolute Mediokrität von bornierten, provinzmäßigen Eigendünkels».

<sup>136</sup> A partire dal 1920, e in almeno tre occasioni, Freud criticò con forza l'uso del termine “complesso di Elettra” – si veda James Strachey (cur.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, New York, Norton, 2000, vol. 18, p. 155, vol. 21, p. 229, vol. 23, p. 194.

vista che certe immagini e certe espressioni esasperate tendono a rappresentare, non già puri e semplici casi clinici, bensì i conflitti che stanno alla base dell'opera nel contesto in cui la leggenda si è sviluppata, conflitti che vengono ricreati ponendo l'accento sull'interiorità dei personaggi piuttosto che sul loro status familiare e sociale, piuttosto che sui loro rapporti, più o meno felici, con questa o quella divinità.

«Anch'io», ammette Hofmannsthal nel novembre 1923, «ho cercato una volta di penetrare nei miti sul sentiero della psicologia. [...] In seguito, però, non ho più percorso quel sentiero»<sup>137</sup>. Al di là di questa importante ammissione, va detto che l'*Elettra* è debitrice nei confronti degli *Studi sull'Isteria* di Breuer e Freud e della *Psiche* di Rohde<sup>138</sup> – così come della rielaborazione moderna del mito da parte di Bachofen e di Nietzsche<sup>139</sup> – soltanto per alcuni spunti o dettagli, perché le tre figure femminili che dominano la vicenda rappresentano una personalissima rivisitazione della leggenda di Elettra<sup>140</sup>.

Resta comunque il fatto che, sebbene la tragedia di Sofocle l'avesse affascinato, dandogli la possibilità di creare uno dei suoi migliori testi teatrali, Hofmannsthal si sentiva quasi in apprensione davanti alla straordinaria forza della figura femminile scaturita dalla sua penna: Elettra era davvero troppo per il poeta viennese, per un artista che non passò mai alla tanto agognata "azione", perché anche nei testi teatrali restò sempre legato alla "parola": a una modalità espressiva che nell'*Elettra* aveva raggiunto, secondo lui, eccessi inaccettabili proprio nell'anticipare l'azione.

---

<sup>137</sup> «Auch ich habe einst versucht, auf dem Wege der Psychologie in die Mythen einzudringen. [...] Den Weg aber bin ich später nicht mehr gegangen». Si tratta di un frammento di conversazione, riportato in Carl J. Burckhardt, *Begegnungen*, Zurigo, Manesse, 1958, p. 119.

<sup>138</sup> Josef Breuer e Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Vienna, Deuticke, 1895; Erwin Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Friburgo e Lipsia, Mohr, 1894.

<sup>139</sup> Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Basilea, Schwabe, 1897. Per Nietzsche si veda sopra, alla nota 29.

<sup>140</sup> Ernst Hladny, *Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke, II*, in «Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums zu Leoben», XIII (1910-1911), 20 riporta questa risposta del poeta: «Auf die Charakteristik [der *Elektra*] hat kein Buch merklichen Einfluß gehabt [...]; die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbentones gleichzeitig aufgegangen. Doch habe ich immerhin damals in zwei ganz verschiedenartigen Werken geblättert, die sich wohl mit den Nachtseiten der Seele abgeben: das eine die "Psyche" von Rohde, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud».

\* \* \*

Maria Innocenza Runco  
(Catania)

«*Elektra*» und «*Der Bürger als Edelmann*»  
*Der Tanz zwischen Text und Musik*

Das Thema des folgenden Aufsatzes ist es, die von der schriftlichen Perspektive untersuchte Beziehung zwischen Tanz und Musik<sup>1</sup> in zwei Werken zu beleuchten, welche unterschiedliche Gesichter – und unter manchen Aspekten gegensätzliche Gesichter – des “MusikTanzTheaters” von Hofmannsthal und Strauss darstellen: *Elektra* und *Der Bürger als Edelmann*. Bei der Erklärung dieses Zusammenhangs stösst man unvermeidlich auf gleichklingende Passagen – wo die Sprache der Körper und die der Klänge miteinander harmonisieren – oder entdeckt unvermutete Kreuzwege.

Die Erforschungsmethode folgt derjenigen, die Gabriele Brandstetter in ihren Studien über die *Tanz-Lektüren* eingeführt hat, jedoch um einen neuen Bestandteil bereichert: die Musik. Als Analysekategorie werden in der Tat einige von der deutschen Wissenschaftlerin erörterte Begriffe verwendet, deren Bedeutung – für das erste Mal – auch auf den musikalischen Bereich bezogen wird:

– Die Körperbilder: «Sie vermögen – in der Funktion von Leserastern – zwischen Tanz-Theater und literarischem» und *musikalischem Text* zu vermitteln. «Sie sind jene ikonographischen Muster, die als Wahrnehmungs- wie als Darstellungsformel zwischen dem Körper, der im Tanz

---

<sup>1</sup> Gegenstand der Betrachtung werden nicht die performativen Ergebnisse des Schauspielers, sondern die schriftlichen Bezüge auf den Körper und auf die Tänze im Libretto sein. In der Mitte dieser Untersuchung stehen besonders die Tänze, so wie sie im Opernbuch und in der Musik präsentiert werden. In der benutzten Terminologie kommen einige von Susanne Marschall verwendete Begriffe: Bewegungstext (die sprachliche Deskription von Bewegungen in dem Nebentext: die Szenenanweisungen); KörperText und TanzText (die sprachliche Körper- und Tanzbeschreibung in dem schriftlichen Text und nicht die Bewegungen der Schauspieler auf der Bühne). Vgl. Susanne Marschall, *Text-TanzTheater*, Frankfurt am Main, 1996, S. 17-25.

scheint, dem Körper, der Gegenstand literarischer Repräsentanz ist»<sup>2</sup> und dem durch die Musik evozierten aber nicht sichtbaren Körper.

– Die Pathosformel: Leseformel der Körperbilder, wodurch ihre «Engramme leidenschaftlicher Dynamik, [...] lebendig werden»<sup>3</sup>.

Da die Musik als Vertonung immer auch Interpretation der Dichtung ist, wird man versuchen die eventuellen Übereinstimmungen oder Unstimmigkeiten zwischen den musikalischen und den literarischen Körperbildern nachzuprüfen, ihre Pathosformel und ihre *Gegenakte* festzulegen, wenn man von einer “Körper-Phänomenologie” zu einer “Bewegungs-Phänomenologie” schreitet.

Zu diesem Ziel ist es nötig – bevor man in eine ausführlichere Analyse der Texte eindringt – die Rolle der Geste in Hofmannsthals Ästhetik sowie Strauss’ Verhältnis zu dem mimischen Element in der Oper kurz zu umreißen.

Hofmannsthals Interesse für das körperliche Medium entwickelt sich beginnend mit der in *Ein Brief* beschriebenen Sprach- und Wahrnehmungskrise<sup>4</sup> und steht unter dem Einfluss einiger von Wagner entwickelten theoretischen Voraussetzungen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts zu der Wiederentdeckung des Theaters als künstlerischen Mediums *par excellence* beitragen. Die Überzeugung, dass das experimentell auch benutzte Sprachmittel das von Lord Chandos beklagte Problem der Wortunzulänglichkeit in der Wirklichkeitsdarstellung nicht definitiv und ausreichend lösen kann, bildet für den Dichter zugleich den Ausgangspunkt auf der Suche nach flüssigeren Ausdrucksmustern als den sprachlichen. Die verzweifelte Zuneigung für die sich in dem Schweigen der Worte übenden Künste antwortet auf ein Verlangen nach Unversehrtheit und Teilnahme. Der Tanz und die Pantomime – wie später die Musik – scheinen über die Echtheit, die innerste Ausdrucksnotwendigkeit Rechenschaft ablegen zu können und das Wort dem Menschen zurückzugeben, indem sie sein bezauberndes Scheinspiel relativieren. Auf dem Weg der Krisenlösung wird Hofmannsthal von Wagners ererbter ästhetischer Revolution beeinflusst, die die *Textreligion* des 19. Jahrhunderts verleugnete. Die Tatsache, dass das Theater *flüchtig* war und sich als Ereignis in der Zeit abspielte – unterlie-

<sup>2</sup> Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, Frankfurt am Main, 1995, S. 468.

<sup>3</sup> Ebd., S. 29.

<sup>4</sup> In Hofmannsthals Unvermögen weiterzuschreiben offenbart sich einer der Aspekte einer allgemeineren Wahrnehmungskrise, die «Ausdruck einer komplexen kognitiven Problematik war, in deren Wirkungshorizont die Strukturen sinnlicher Erfahrung und ihre symbolische Repräsentation als Sinn-Erfahrung nicht mehr selbstverständlich vermittelbar scheinen». Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, a.a.O., S. 18.

gend in der Kategorie der *Praxis* und nicht in der der *Poiesis* – war für die romantische Kultur ein Grund, an seiner künstlerischen Natur zweifeln. Die Dichotomie stützte sich auf die Diskrepanz zwischen dem Wesen (z. B. der festgelegte und dauernde literarische Text) und dem Schein (z. B. das vergängliche und nicht-dauernde Theater). Mit Wagner erzeugt man eine ästhetische Begriffsumwälzung. Die szenische Verwirklichung wird zu einer vollständigen, geschlossenen Form mit einer eigenen Festigkeit; sie definiert sich nicht mehr als Praxis, sondern als höchster Poiesisausdruck. Die Möglichkeit, das Theater “zu lesen”, ist verbunden mit seiner Natur, die in der sichtbaren Handlung, in dem mimisch-szenischen Moment identifiziert wird, in dem sich die Dichtung und die Musik erfüllen. Der Tanz, als die eigentliche Äußerung des Menschen, scheint demnach die ausgeprägte Kunst aller Künste<sup>5</sup>. Echos einer solchen Auffassung spiegeln sich in Hofmansthals Beobachtungen:

Das wahre Grundelement des Dramas ist Handlung – sie sei fortreibend oder sanft puppenhaft oder mit Psychologie durchwebt. Diesem Element wird, in der Oper, die Musik zum Träger: es mischen sich gleichsam zwei vorwärtsströmende Gewässer: die dramatische Handlung und das Musikelement.<sup>6</sup>

Als Handlung wird hier kein bloßer Tatverlauf, sondern die gesamte Aufführung ausgelegt, die – außer durch Worte – durch die Gestik und die Musik geformt wird. Bedeutsam sind dazu manche der zurückliegenden Betrachtungen um 1920 herum:

Das Drama verträgt ebensowenig die nackte Tathandlung als die nur auf die Macht des Wortes gestellten Szenen – wovon es sich eigentlich nährt, das sind Szenen, wo das, was handlungsmäßig nicht unwichtig, Glied einer steigenden Entwicklung ist, stark durchs Medium der beteiligten Figuren reflektiert wird. Je stärker die momentane Handlung, desto mehr drängt sie die Figuren in die allgemeingültige, darum triviale Situation, in welcher sich alle Menschen befinden, wenn ihnen zufällig dieses begegnete. Die stärkste Handlung beschränkt die Figuren auf Interjektionen.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München, 1990, S. 11-15.

<sup>6</sup> Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 8. Juli 1918, in *Briefwechsel*, 3. Aufl. Zürich, 1964, p. 413.

<sup>7</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen und Tagebücher aus dem Nachlaß*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Frankfurt am Main, 1986, Rede und Aufsätze, Bd. III, S. 556.

Die literarischen und musikalischen Texte sind kein vollständiges *opus*; im Gegensatz finden sie Erfüllung nur auf der Bühne, wann sie tatsächlich "eingrichtet" werden<sup>8</sup>. Die Sichtbarmachung jedes Darstellungsaspektes verwickelt die Schriftmethode der Librettos, in der die Zusammenhänge unter den Personen keine Innenangelegenheit mehr sind, sondern sie fallen ins Auge des Autors in der Schöpfungsphase und in das des Publikums während der Inszenierung:

Da muss alles Detail fest und unverrückbar, knapp und präzise und wahr vor der Phantasie stehen, da muss im Stillen, unter der Schwelle des Bewusstseins [...], da muss Tiefes zur Oberfläche, da darf nichts leer bleiben, nichts abstrakt, nichts bloß gewollt und bloß gemeint.<sup>9</sup>

Im Laufe seiner Überlegungen geht er aber gegenüber Wagner einen Schritt weiter: in dem Theater "zu lesen" sind der Körper und die in ihm und durch ihn auf der Bühne lebenden ikonographischen Konstellationen nicht einfach Handlungsträger – wie in dem *Wort-Ton-Drama* –, sondern sie werden zu Überbringer von Zeichen, die zu entziffern sind und in denen man die geistigen Intentionen des Dichters entdeckt. In Hofmannsthals Theorie exemplifizieren sie Goethes *Maxime*, indem sie sich mit symbolischen Werten überladen:

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung.<sup>10</sup>

Weil der Librettist des Unterschiedes zwischen "Geste als Tanz" und "Geste als Handlung" bewusst ist, lehnt er den als reine Illustration verstandenen Tanz- und Bewegungsbegriff ab. Der Schauspieler ist nicht gerufen eine im Text konstituierte Figur zu verkörpern. Seine Arbeit muss den dichterischen Text – der ansonst in einer Fragmentlage bleiben würde – ergänzen, indem er eine Gestiksemiotik schafft, durch die die mit den

---

<sup>8</sup> Von dem Briefwechsel leitet man ab, wie Hofmannsthal Wagner gelesen hatte, ihn als Theatertheoriker zitierte, indem er ihn als Komponisten nicht vertrug.

<sup>9</sup> Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 15. Mai 1911, in *Briefwechsel*, S. 115-116. – Nach Georg Lukács war Hofmannsthals Theaterneigung so stark, weil seine Lyrik seit dem Anfang eine dramatische Basis enthielt: «Hofmannsthal träumt von seinen Dichtungen und träumt von ihnen als imaginäre Theaterszenen für einen edlen und imaginären Schauspieler, der in einem Traum von Leichtigkeit und in dem Glanz einer imaginären Bühne – "die Hände in die Seiten stemmenden" – vorwärtsgeht, das Leben, den Traum, den Tod zu evozieren. Das Traumritual wird zum Theaterritual». Georg Lukács, *Il Dramma borghese dal naturalismo a Hofmannsthal*, Milano, 1980, S. 116.

<sup>10</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke*, Weimar, 1907, Bd. XLII, S. 151.

Worten unbegreifliche wahre seelische Hülle ans Licht treten kann. Die Gebärden – die richtigen – bringen hervor, was sich in den Zwischenräumen des dichterischen Textes versteckt<sup>11</sup>. Um das zu sehen, müssen die *geistigen* Auge mit den *körperlichen* Augen einhergehen. Erklärend sind dazu einige seiner Gedanken über Eleonora Duse:

Die Duse spielt nicht sich, sie spielt die Gestalt des Dichters. Und wo der Dichter erlahmt und sie im Stiche lässt, spielt sie seine Puppe als ein lebendiges Wesen, in dem Geiste, den er nicht gehabt hat, mit der letzten Deutlichkeit des Ausdrucks, die er nicht gefunden hat, mit einheitlicher schaffender Gewalt und der Gabe der intuitiven Psychologie. Ein Wiener Kritiker hat da hübsche Worte gefunden: "Sie spielt, was zwischen dem Text ist". Sie spielt die Übergänge, sie füllt die Lücken der Motivierung aus, sie rekonstruiert im Drama den psychologischen Roman.<sup>12</sup>

Eine reine Gestik nährt sich von einem der Seele gehörenden inneren Rhythmus, sie folgt keinem festgesetzten Schema und offenbart sich jeweils auf der Bühne mit der Heiligkeit einer Zeremonie, weil Tanzen heißt «sich ganz und rein hingeben zu können. Nun ist dies. Dies ist Frömmigkeit»<sup>13</sup>:

Die Gebärden, die das Schauspielerische begleiten, sind alle unrein, weil vermischt; sie gehen ineinander über; auch ihrer Natur nach sind sie unrein, zum geringen Teil wahrhaft ausgebildete mimische Gebärde, zum großen Teil bloße konventionelle Zeichen, wie die Buchstaben, die ja aus wahrhaften Bildern, den Hieroglyphen, entstanden sind. [...] Eine reine Gebärde in ihrem An- und Abschwellen,

---

<sup>11</sup> Analog zu Hofmannsthal schreibt Grete Wiesenthal, die Tänzerin, wofür der Dichter zu jener Zeit die Schneider- und Dienertänze in dem *Bürger als Edelmann* und die Pantomimen *Amor und Psyche* und *Das Fremde Mädchen* aussinnt: «Der Tänzer aber tanzt keine Worte, sondern gelangt durch den Tanz in die Region der seelischen Regungen, wie Freude, Verzweiflung, Sehnsucht und diese bringt er in den Bewegungen des Körpers zur Darstellung. Hat er seinen Körper aufmerksam diszipliniert, so dass er, allmählich die Dumpfheit und Gebundenheit überwindend, zur Freiheit der Bewegung gelangt ist, das heißt, kann er nun seinen Körper bis in den letzten Winkel lebendig erfühlen, dann wird keine Leere in der Bewegung sein, die Gebärde wird nicht nur schematisch mit Leben erfüllt, sondern ausdrucksvoll sein». Brief von Grete Wiesenthal an Hugo von Hofmannsthal, in Leonhard Fiedler-Martin Lang (Hg): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit des Körpers in Tanz*, Salzburg, 1985, S. 11.

<sup>12</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Eleonora Duse*, in *Gesammelte Werke*, Rede und Aufsätze, Bd. I, S. 470.

<sup>13</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Furcht. Varianten und Erläuterungen*, in *Sämtliche Werke*, Bd. XXXI, S. 388.

ihrem inneren Rhythmus ist ja so reich, dass aus ihrer wenigen sich eine ganze Zeremonie, ein ganzer „Akt“ zusammensetzt.<sup>14</sup>

Die einfachste Tat kann zu frommem Tanz also erhoben werden, in dem die Fülle der menschlichen Natur unmittelbar auftaucht, als in den Klängen, weil er «Enthüllung der Seele»<sup>15</sup> ist. Hofmannsthal entdeckt in den Gesten die Möglichkeit, die moderne Ich-Isolierung zu überwinden, indem er dem Tänzer die Fähigkeit zuschreibt, die allgemein-menschliche Komponente – in einer von allen erkennbaren aber durch edlere Haltungen charakterisierten Sprache, als die gemeine – zu gestalten. Er ist ein menschlicher Leib, der sich in einem rhythmischen Fluss bewegt, frei von individuellen Einschränkungen:

Worten rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnsüchtig ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend. Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das Menschliche Ganze zum Ganzen.<sup>16</sup>

Mit dem Wort «persönlich» bezeichnet man nicht das begrenzte Individuelle, das Charakteristische, sondern die natur-gemäße Individualität, den menschlichen Zustand als solchen.

Ein gründlicher Absichts-Unterschied zu den theoretischen Voraussetzungen des Dichters charakterisiert Strauss' Haltung gegenüber den Formen einer gewünschten – aber noch nicht definierten – Beziehung mit der mimischen Sprache. Er besteht aus einer tief verwurzelten Tendenz, die Musik ins Zentrum zu stellen, die ihn dazu bringt, alles (auch die Gestik des Interpreten) den Klängen unterzuordnen. Sein durch eine begeisterte Schopenhauer-Lektüre geförderte Ausdrucksbedürfnis treibt ihn auf die Suche nach neuer Nahrung für seine Partituren, wovon die Musik schöpft,

---

<sup>14</sup> Brief von Hugo von Hofmannsthal an Grete Wiesenthal, in Leonhard Fiedler-Martin Lang (Hg): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit des Körpers in Tanz*, a.a.O., S. 96. Als Beispiel davon zitiert der Dichter die Tänzer Nijinski, der «alle Reinheit und Erhabenheit der unverderbten menschlichen Natur» zu offenbaren vermag und Ruth St. Denis, die «in einer langen Folge der einfachsten Gebärden, mit Schreiten und Neigen, Entzünden und Weihen, eine unermeßliche Wahrheit, geistige Schönheit entfaltet». Hugo von Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, in *Gesammelte Werke*, Rede und Aufsätze, Bd. I, S. 503.

<sup>15</sup> Ebd., S. 505.

<sup>16</sup> Ebd., S. 505.

um sich zu verstärken und sich besser zur Schau zu stellen. Zuerst wendet er sich der Dichtung zu:

Ausdruck ist unsere Kunst – und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Inhalt mitzuteilen hat – natürlich einen, der sich eben nur in Tönen wahrhaft darstellen, in Worten allenfalls andeuten, aber nur andeuten lässt, ist für mich eben – alles andere – als Musik.<sup>17</sup>

Die Musik muss den Text nicht nur im ausdeutenden Sinne begleiten, sondern weit über das Textgeschehen hinausweisen, indem sie den Text um eine jenseits der eingengten sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten liegende Dimension anreichert. Nicht um das Nachzeichnen des Textinhalts geht es in seiner musikalischen Gestaltung, sondern um das musikalische Erfassen des durch den Text hindurchscheinenden Urbilds<sup>18</sup>. Von der Dichtung geht er schnell zu dem Visuellen und den Gesten über:

Will man nun ein in Stimmung und konsequentem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muss das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee.<sup>19</sup>

Er führt diese theoretische Äußerung Wagners noch weiter – «Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt»<sup>20</sup> – und an Hand einer übertretenden assimilierenden Kraft ersinnt er eine Musik, die nicht nur das textliche und gestische Visuelle verdoppelt, sondern unabhängige Bilder schafft. Günter Schnitzler hat dazu passend geschrieben:

Er [Wagner] greift nicht nur das Visuelle der Gebärde auf, um es an das Gehör mitzuteilen, sondern ruft darüber hinaus mit seiner Komposi-

---

<sup>17</sup> Richard Strauss, *Programm-Musik*, in *Dokumente*, Leipzig, 1980, S. 61.

<sup>18</sup> In seinen *Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus* schreibt Strauss zur Funktion des Orchesters: «Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur, erinnert nicht nur, – es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit». Richard Strauss, *Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus*, in *Dokumente*, a.a.O., S. 29. In diesen Worten deutet sich der Gedanke eines Urbildes an, das dem Text des Autors wie der Musik des Komponisten zugrunde liegt.

<sup>19</sup> Ebd., S. 30.

<sup>20</sup> Richard Wagner, zit. in Günter Schnitzler, *Dichtung und Musik*, Stuttgart, 1979, S. 185.

tion das Visuelle hervor. Musik verliert an Sinn, wenn ihre Gebärden nicht zu sprechen vermögen. Wie die Dichtung in ihrer Sprachnot ins Optische ausweicht, beruft die Musik mit akustischen Mitteln Sichtbares und zwar nicht nur die Gebärde oder Pantomime, sondern auch Farben.<sup>21</sup>

Strauss' Musik ist – mehr als «Sprache über Sprache», nach einer hofmannsthalschen Definition in seinem Essay zu Beethoven<sup>22</sup> – “*Bild über Bild*”, ihre tiefe Natur ist bildlich und der Text und die Gestik dienen ihm als Übertreiber anderer Bilder. Ein stilisiertes Opernbuch und eine verfeinerte Bühne hätten ihn nie erregt: Hofmannsthals Vorstellungen sind für ihn ein besonders fruchtbares Gebiet. Er ist ein Darstellungs- und Bühnenbildkünstler, er “sieht musikalisch” und strebt ständig nach einer “*Veräußerlichung*” der inneren Zustände, in der Überzeugung, dass das Innere – um ausgedrückt zu werden – außen in einen «Geschehensablauf»<sup>23</sup> projiziert werden müsse. Seine Musik verleibt ein und nimmt alles auf, was sie trifft, indem sie die Rahmen des tonalen Systems ausdehnt, ohne sie zu brechen. Anders als Hofmannsthal kann er noch an das Medium seiner Kunst, das musikalische Material glauben. Die Töne zerfallen ihm nicht im Gehör wie Hofmannsthals Lord Chandos die Worte auf der Zunge. Im Werk von Strauss erweist sich, dass das Klangmaterial des Klassisch-Romantischen noch tragfähig ist, belastbar mit neuen Gewichten, während die Wiener Moderne daran arbeitet, durch kompromisslose Reduktion des Tonmaterials die Musik von vermeintlichem Ballast zu befreien, sie zu entschlacken, um ihr Überleben zu sichern<sup>24</sup>.

### ELEKTRA

In *Elektra* ist die Beziehung zwischen Tanz und Musik tief verbunden mit der Rolle des Körpers der Hauptfigur, der – durch eine singende

<sup>21</sup> Günter Schnitzler, *Dichtung und Musik*, a.a.O., S. 187.

<sup>22</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Beethoven*, in *Gesammelte Werke*, Rede und Aufsätze, Bd. II, S. 84.

<sup>23</sup> Günter Schnitzler, *Dichtung und Musik*, a.a.O., S. 188.

<sup>24</sup> Strauss' Nachdenken über das Theater als *sichtbares Phänomen* stützte sich oft auf praktische Erfordernisse. Er verlangt die Sichtbarmachung als Garantie einer besseren Opernverständlichkeit, die die Voraussetzung für die Publikumszustimmung war, der er mehr zugetan war als Hofmannsthal. Vielmal empfiehlt er dem Mitarbeiter folgendes hervorzuheben: «[...] das rein pantomimisch Verständliche, dessen ein guter Operntext bedarf, von dem fast immer gut ein Drittel der Worte verlorengeht, der beste Dialog dem großen Publikum mehr oder minder uninteressant bleibt». Brief von Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 24. Juni 1928, in *Briefwechsel*, S. 632-633.

Sprache auch, die selbst vor allem ein körperlicher Akt ist – das wesentliche Thema der Hofmannsthals Bearbeitung des Mythos, die Dekonstruktion der Ich-Grenzen, sichtbar macht.

Verdorrtter Leichnam von sich selbst, übermannt von dem Erinnerungswahn und von der Unfähigkeit sich zu rächen, findet sich Elektra nicht: «Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter, bin kein Geschwister, habe kein Geschwister [...], ich bin gar nichts»<sup>25</sup>. Die Ich-Dekomposition wird durch einen nicht nach Zeichenplastizität sondern nach der inneren Bewegung strebenden Körper sichtbar wiedergegeben, der auf der Bühne in einer Entwicklung von dem anfänglichen «Vorüberhuschem»<sup>26</sup> – wo der präsentierte menschliche Leib mit der repräsentierten tierhaften Seele zusammenlebt – bis zum endlichen Tanz fortwährend dabei ist<sup>27</sup>. Dem Textdynamismus entspricht dem der Partitur, der von scharfen dynamischen Übertritten (z.B. moderato-presto) und plötzliche Tempoänderungen bewirkt wird. Dynamismus bedeutet Rhythmus. Hofmannsthal definierte den Tanz schon als ein rhythmisches Element. Strauss geht mit den Hinweisen des Dichters konform, indem er in seiner Komposition das Rhythmische zugrundelegt, das – wie Rudolf von Laban zur Zeit erklärte – als gemeine Zelle zwischen Musik und Bewegung interpretiert wird:

es scheint, dass zwischen dem harmonischen Leben der Musik und demjenigen des Tanzes nicht nur eine oberflächliche Ähnlichkeit sondern eine strukturelle Übereinstimmung besteht. Musik entsteht aus rhythmischer Bewegung des Körpers und die musikalische Harmonie ist sicherlich ein Kind alten Spurform-Wissen, da man musikalische Harmonie in der Struktur eines Zwölfecks wiederzuerkennen vermag.<sup>28</sup>

Elektra ist ein “rhythmisches und entpersönliches Instrument”. Es ist

---

<sup>25</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, in *Sämtliche Werke*, Bd. VII, S. 132.

<sup>26</sup> Günter Schnitzler, *Dichtung und Musik*, a.a.O., S. 179. Nach Sonya Bayerlein erleiden viele in Bezug auf die Gebärde verfassten Motive einen Abstraktionsvorgang: z.B. wird das Motiv, das Elektras Zurückspringen nachzeichnet, von Strauss im weiteren Verlauf von der Gebärde abgelöst und mit dem abstrakten Motiv des Hesses Elektras verknüpft. Vgl. Sonya Bayerlein, *Die drei Frauengestalten in der Oper Elektra*, Tutzing, 1996, S. 108-110.

<sup>27</sup> In einem Brief an Strauss notierte Hofmannsthal: «Sie sprechen von einer Handlung, die Schlag auf Schlag vor sich gehe, wie Elektra [...]. Denn Elektra hat eine Handlung, die finster und wuchtig auf furchtbaren Mord hinausgeht [...] Ließe sich Elektra einer straff gespannten Kette aus finsternen, wuchtigen Eisenringen vergleichen». Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 1. Februar 1925, in *Briefwechsel*, S. 534.

<sup>28</sup> Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, 1922, S. 121-122.

aber nicht alles<sup>29</sup>. Sie ist ein Körper überhaupt. Die im Operntext umris-sene Zwangsanwesenheit eines geschwenkten Körpers wird von einer schlagenden Musik übertragen: alles was man hört, ist das, was im Körper schlägt, was den Körper schlägt oder besser: diesen Körper, der schlägt. Kein stiller, meditativer, sondern ein triebhafter Körper. Das ist deutlich nicht so sehr in dem Orchestergewebe wie in der Stimme, die von Strauss hinterlistigen Intervallen bestimmt wird:

ich bin [...] bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie/Klytemnästras Traum und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.<sup>30</sup>

Roland Barthes «Rauheit» – identifiziert in dem «Körper in der singenden Stimme»<sup>31</sup> – erscheint mir besonders geeignet, um Elektras Stimmenkörperlichkeit zu erfassen. Die Stimme bewegt sich in dem Körper und vibriert im Raum, oder besser der Körper geht durch sie durch und offenbart sich auf der Bühne als Stimme. In der *Akrobatik* des Gesangs – oft im Konflikt mit dem Orchester, wovon er ständig bekämpft, kaum angekratzt wird – nehmen wir den Körper wahr, der sich windet, sich ausbreitet oder sich selbst einwickelt. Indem der Gesang oft die klangvolle Leistung der Worte bevorzugt – mit einer Arbeit eher auf dem Signifikant, als auf dem Signifikat –, vermittelt er «jene Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist»<sup>32</sup>. Hofmannsthals inhaltvoller, prägnanter, rhythmisch biegsamer Vers eignet sich dazu, sich durch die Musik in seinen Material- und Farbeffekten bearbeiten zu lassen. Die Stimme kommt zu Leidenschaftsprache zurück und setzt sich gegenüber allen Konventionen durch. Sie wird zum “Erlebnis des Sehens” und zugleich “der Leiblichkeit”:

In ihrem [der Stimme] Gesang, vor allem bei den grossen Tonhöhen, gewinnt die Sängerin die Austrahlung einer ungeheuren Kraft, die sich mit ihrer Stimme im Raum ausbreitet und den Hörer leiblich ergreift. Von der Sprache losgelöst, erscheint die Stimme als das Andere des Logos, das sich seiner Herrschaft entrunnen hat, als Gefahr und Verlockung, der zu erliegen allerdings nicht wie bei den Sirenen

<sup>29</sup> Zu dem Musikmangel vergleicht man die von Strauss erzählte Anekdote: «Nach einer Aufführung in Basel wurde ein biederer Schwyzer gefragt, wie ihm die Oper gefallen habe. “O! Ganz großartig!” – “Und die Musik?” – “Musik habe ich gar keine gehört». Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*, in *Dokumente*, a.a.O., S. 143.

<sup>30</sup> Ebd., S. 144.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?*, Berlin, 1979, S. 47.

<sup>32</sup> Ebd., S. 30.

Untergang und Tod, sondern die ebenso lustvolle wie erschreckende Erfahrung verspricht, die eigene Leiblichkeit als sinnlich und zugleich im Stande der Verklärung zu erleben.<sup>33</sup>

Elektras Monolog bietet sich als “der Tanz eines erstarrenden Körpers in Text und Musik” dar. Das Körperbild weist einen visuellen Chiasmus zwischen dem auf der Bühne stillstehenden Körper – wie in dem Bewegungstext angegeben – und dem sich in Elektras Psyche progressiv bewegendem – wie im Libretto beschrieben – und dem in der Musik noch aufgeregteren Körper auf. Die quälende Bewegungsanwesenheit – in der Abwesenheit – übersetzt, als Pathosformel, die lähmende Handlungsunfähigkeit der Gestalt.

In Nachahmung einer schon gefestigten Dramaturgietechnik gliedert der Dichter das Material in gegensätzliche Szenen: auf die Beschreibung Elektras durch die Dienerinnen als unberührtes Tier folgt eine unerwartete Unbeweglichkeit. Sprachlich formt sich der Kontrast in der Opposition Dialog / Monolog. Die Starrheit der Protagonistin, Hamlets idealer Schwester, wird von der Regieanweisung «Gegen den Boden» betont. Der Boden wird zur Schauszene eines immer anwesenden und schwierig auflösbaren Gemetzels. Das Echo jener Schreier paralyisiert sie und nagelt sie an die Erde, während Flecken roten Lichtes, die «aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden fallen» sie lecken, als ob sie Blutflecke wären. Ihr Auge spiegelt sich in jenem des Vaters, das «starr, offen» ins Haus hereinsah, in dem der Blut überall floß. Die ersten Bewegungen in dem Opernbuch betreffen die Festvorbereitung nach dem Rachebegehren: um die Pferde und die Hunde aufzuopfern, werden auf Agamemnons Grab zusammengetrieben, auf dem Elektra, Crysothemis und Orest in Freudentaumel tanzen werden. Der einen Mikrokosmos aller Opernthe-men darstellende Monolog nimmt die Form eines “Schicksalsszenariums” an. Er hat «die Funktion einer eschatologischen Vision, die notwendig projektiv sein muss», in der der Reigen «zum Macht- und Todesymbol» wird<sup>34</sup>. Die Musik materialisiert Elektras Tanz, als ob sie sich durch ihn aus ihrer Psyche reißen und bestätigen wollte, dass Elektra – wenn man es auch nicht gesehen hat – wirklich getanzt hat, indem sie sich in krampfhaft und reinigende Bewegung begeben hat. Es ist eine “raumschaffende” Musik, auf der Suche nach einer Szene, die es nicht gibt, wenn sie sich vor allem am Monologschluss – in dem Verstummen der Rede – auf den vollen Wohlklängen der in gleichem Rythmus fortschreitenden

<sup>33</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2004, S. 223.

<sup>34</sup> Susanne Marschall, *TextTanzTheater*, a.a.O., S. 250.

Streich- und Blasinstrumente entfaltet. Anfangs («Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's»<sup>35</sup>) beginnt sich die Stimmlinie – im voraus den folgenden Jubel genießend – mit einer Tempoänderung (breit-accelerando) in einer dicken Figuration von staccato Achtelnoten zu rühren, die mit Viertelintervallen und auf einer noch fragmentarischen musikalischen Stütze aufeinanderfolgen und in dem hohen H gipfeln. Für den TanzText («Dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab»<sup>36</sup>) ist die straussische Anweisung «allmählich noch etwas bewegter» bis «begeisterter Pathos», wenn das ganze Orchester mit einer besonderen Streicherklangfülle folgt. Nach Gilliam ist der tonale Wechsel C-moll / C-dur (Akt 56) und das Verlassen des vorhergehenden Chromatismus – bezeichnend für den ekstatischen Tanzcharakter<sup>37</sup>.

Das Duett Klytämnestra-Elektra kann als “der im Text versteckte Tanz” erläutert werden. Das erste Körperbild dreht sich um den Abstand zwischen der in den Szenenanweisungen und im Operntext entworfenen Unbewegtheit und dem “Kampftanz” in der Musik. Er ist lesbar als Pathosformel der Polarisierung zwischen Scharfrichter und Opfer und der Dialektik zwischen Werden und Sein, Vergessen und Erinnern.

Die Begegnung der Frauen wird durch eine fortlaufende Bewegungserstarrung eingeführt, die den vorhergehenden Weitertaumeln der Masse ersetzt. Die Atmosphäre versteift sich durch das dunkelviolette Kleid der Vertraute und das gelbe Gesicht der Schleppeträgerin; beide Farben wickeln als ein schwerer Mantel das Bühnenbild ein und spiegeln sich in der Königingestalt:

über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Ihre Arme sind voll Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten.<sup>38</sup>

Vor der von der Tochter dargelegten Möglichkeit der Ankunft des Orest, appelliert sie an ihre Kräfte, fasst Mut und als beste Verteidigung greift Elektra an, droht ihr mit schrecklichen Strafen, wenn sie das Geheimnis für die Heilung von den «ungesunden Träumen» nicht enthüllen wird. Diese aber, die bis dahin «starr aufgerichtet» stand, «mit einem Sprung aus dem Dunkel auf sie zu, immer näher an sie heran, immer

<sup>35</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O., S. 117.

<sup>36</sup> Ebd., S. 67.

<sup>37</sup> Bryan Gilliam, *Elektra*, Oxford, 1991, S. 83.

<sup>38</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O., S. 122.

furchtbarer wachsend»<sup>39</sup> und sie entwirft ihr eine peinigende und gewaltsame Todesvision. Die Szenenanweisungen zeigen keine Bewegung an und der Operntext ist vereinigt in einem “stummen Spiel”: Klytämnestras sterbendes «starres Aug» reflektiert sich in Elektras «schweigendem Gesicht» wieder, vor ihrem «stummen Dastehen» wird die Königin von einem «sprachlosem Grauen» geschüttelt, wovor sie kein letztes Wort hervorbringen kann. Nur am Dialogende stellt Hofmannsthal klar: «Sie stehen einander, Elektra in wildester Trunkenheit, Klytämnestra grässlich atmend vor Angst, Aug’ in Aug’»<sup>40</sup>. Strauss gibt den Dynamismus der Bewegungstexte vorweg bekannt. Der Rausch beider Figuren hat sich in dem musikalischen Teil während ihres Gespräches in fieberhaften Atem- und Geräuschwechsellern schon vollbracht. Die Partitur führt zwei Körper ein, die sich in einem verworrenen Tanz bewegen, sich beobachten und kämpfen, ohne sich anzustoßen. Ihr “Angesicht zu Angesicht” fängt an, als Orest benannt wird: der erste Teil wird Klytämnestra gewidmet, deren sehr rythmisierte Vokalanlage auf hageren Streicher-Zweiklängen und schnellen und kurzen Bläserntonleitern ruht; Elektras Antwort entwickelt sich auf eine Reihe von Achtvierteltriolen, die in allen Orchesterteilen wiederkehren.

Das zweite Körperbild betrifft Klytämnestras “die Ausdehnung des Körpers”, der scheint mit steigender Intensität zu kreisen. Orests Todesnachricht erfahren und «ganz bis an den Hals sich sättigend mit einer wilden Freude, streckt sie die beiden Hände drohend gegen Elektra»<sup>41</sup>. Es ist der Anfang eines Triumphtanzes, der auf der Bühne nicht erscheint, den die Musik aber mit einem *tanzbaren*  $\frac{3}{4}$ -Tempo sichtbar macht, in dem man Todesluft atmet<sup>42</sup>. Das gesprochene Wort «Lichter» – an der Schreigrenze – wird von diesem Wirbel verschluckt und es schwingt im Raum in seiner ganzen Materialität: es trägt “Gedächtnis-Spuren” von Musik und Tanz. In einer progressiven Beleuchtung:

verändern sich die Züge der Klytämnestra allmählich und die Spannung des Grauens weicht einem bösen Triumph. Sie lässt sich die Botschaft abermals zuflüstern und verliert dabei Elektra keinen Augenblick aus dem Auge.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Ebd. S. 129.

<sup>40</sup> Ebd., S. 131.

<sup>41</sup> Ebd., S. 131.

<sup>42</sup> Es wird hier das Klytemnästrasbild als Scharfrichter bestätigt, das am Anfang des Duettes mit Elektra durch einen wütenden Marsch antizipiert wurde.

<sup>43</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O., S. 131.

Die Musik selbst wird zum Körperbild, wo Bild nicht so sehr Gegenwart oder Darstellung, als Vorspiegelung von etwas bedeutet, das abwesend ist: dem Tanz des Körpers.

Der Tanz um Aegisth lässt sich als “der dionysische Raum-Tanz in der apollinischen Sprache” interpretieren. Der Körperbild handelt von Elektra, die – zuckend wie das Fackellicht – den Raum um das vorgesehene Opfer in einer festen Wortbeherrschung und in einem unheimlichen Bewegungsschauer umreißt.

Gegen die Ankunft der nach Klytemnästras Todesschrei hinzugeeilten Dienerinnen, stemmt sich Elektra «mit dem Rücken an die Tür gepresst». Sie gibt den Weg frei, wenn sie Aegisth sieht, läuft ihm entgegen und beginnt um ihn zu tanzen, indem sie ihm den Weg vorzeichnet, damit er den Palast ohne Zweifel und Zögern erreicht. In ihrem Tanz ist die von Laban bestätigte Verbindung zwischen Bewegung und Raum verborgen:

Bewegung ist ein kontinuierlicher Strom innerhalb der Ortlichkeit selbst und dies ist der fundamentale Aspekt des Raumes. Raum ist ein verborgener Grundzug der Bewegung und Bewegung ist ein sichtbarer Aspekt des Raumes [...]. Bewegung ist sozusagen lebendige Architektur – lebendig im Sinne von wechselnden Stellungen wie auch von wechselnden Zusammenhängen. Diese Architektur wird mit menschlichen Bewegungen erschaffen und setzt sich aus Wegen, die Formen im Raum zeichnen, zusammen; diese Formen können wir Spurformen nennen.<sup>44</sup>

Ein als Werdens- und Verwandlungsüberbringer verstandener Feuerbegriff in Erinnerung an Heraklit taucht in ihrem «Flammentanz»<sup>45</sup> auf: Die Situation verändert sich gerade, Aegisth tritt gerade in den Palast ein, in dem Orest auf ihn wartet. Das Feuer erhebt sich als bedeutendste Pathosformel:

Die Bewegungsfigur der sich selbst verzehrenden Flamme wird zur Pathosformel für die ekstasis der intensivsten Affekte; das Motiv des Feuers verknüpft – ähnlich wie das in der Forschung sehr viel häufiger beachtete Motiv des Blutes in der *Elektra* – Leben und Tod, Liebe und Hass, Selbstfindung und Selbstverlust im Momente der Ekstase.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Rudolf von Laban, *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*, Noetzel, 1991, S. 14.

<sup>45</sup> Susanne Marschall, *TextTanzTheater*, a.a.O., S. 150.

<sup>46</sup> Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, a.a.O., S. 279.

Entgegen dem anfänglichen Monologen wird der Tanz in dem Bewegungstext, in dem TanzText («Was tanzest du? Gib Obacht»<sup>47</sup>) und in der Partitur angezeigt, in der er sich zuerst sehen lässt. Das «gemächlich», «ruhige» und «grazioso» Tempo gibt eine überraschend ruhige Stimme wieder, die majestätisch und klar erklingt, während das Motiv «des dyonisi-schen Jubels»<sup>48</sup> in den Streichern (Chrysothemis «Es ist der Bruder in dem Haus»<sup>49</sup>) Elektras Gebärde verfinstert, kaum die triumphale – aber versteckte – Freude für den Muttertod und das Aegisthschicksal mitzuteilen. Das Rationalitäts- und Irrationalitätszusammendasein in der Figur ordnet sich in ihrer ambivalenten Personalität ein: auf der einen Seite befindet sich die außerhalb der Zeit stehende Ekstase und die Unfähigkeit, den Körper zu kontrollieren, auf der anderen ihr volles Redebewusstsein, ihre Erinnerungsfähigkeit. Nach Gabriele Brandstetter bilden Elektras Sprache und Körperdarstellung ein auf zwei geteilten Ausdrucksformen gegründetes dualistisches Modell:

Die *Unverbundenheit* zwischen diesen beiden Charakter-Dimensionen, gewissermaßen das zerspaltene Nebeneinander in der Aktion von Kopf und Körper, in der Reaktion des Gedächtnisses und im Gedächtnissturz, im Wechsel von Intellektualität und Mänadenraserei, bringt das wahrhaft Moderne und das Tragische dieser Gestalt auf die Theaterbühne.<sup>50</sup>

Elektras letztes Bild ist das «einer königlichen Mänade». Das Opernfinale schwankt in einem doppelten Körperbild: dem literarischen des Exzentrischen, der die Pathosformel der Gestaltlöschung thematisiert und dem musikalischen der Erlösung, deutbar als Elektras Katharsis nach Klytemnästras und Aegisths Tod.

Bei Aegisths Todesschrei kommen die Frauen «wild herausgelaufen», Chrysothemis ist bei ihnen und bittet die Schwester, ihr zu folgen. Elektra «springt auf, vor sich hin, ohne auf Chrysothemis zu achten»<sup>51</sup>. In einer grausigen Veränderung in eine «die Finsternis der Welt» verbrennende Flamme, während sich das Gesicht in einem abgekühlten stärkeren Weiß, als das des Mondes zeigt, stellt Elektra den Tod nicht mehr als «einen schwarzer Leichnam unter Lebenden», sondern als Lebenden unter den Lebenden dar und zelebriert – tanzend wie eine Mänade – Dyonisius'

<sup>47</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O., S. 148.

<sup>48</sup> Kurt Overhoff, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss*, Salzburg, 1978, S. 163.

<sup>49</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O., S. 149.

<sup>50</sup> Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, a.a.O., S. 200.

<sup>51</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O., S. 149.

Sieg<sup>52</sup>. Hier wird das Theater zum Ritual, „*Manifestation des ganz anders*“, die den Zuschauer – eher als ihn zu der Einfühlung zu treiben – destabilisiert, indem es seine körperlichen Wahrnehmungsarten aktiviert. Wenn Elektras Gesten sich bis dahin zu den Boden gewandt haben, der sofort ihre Stärke aufzusaugen schien, so zieht sie sich im finalen Tanz in die Höhe hinaus und stoßt angespannt ihre ganze Energie aus:

Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.<sup>53</sup>

Elektra trägt das Gewicht anderer Schicksale, eine schwere „*Lebenspolyphonie*“, die sie später vernichten wird und die die Musik – gegen die Wortunzulänglichkeit – gestalten konnte, indem sie eine privilegierte Nahrung für den Tanz bietet:

Ich finde, die Elektra ist eben keine Tragödie wie andre Tragödien auch. In ihr ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, in einem tragischen Moment eine ganze menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben auch mit allen psychologischen Untergründen. Auch entscheidet sich in diesem Moment nicht nur dieses eine Schicksal, sondern dahinter im Palast gehen hunderte von anderen Schicksalen ihrer Entscheidung entgegen, von denen dieses eine da vorne sozusagen nur der Kulminationspunkt ist. Allerdings, gerade dieses, dass so viel Hintergrund in der Elektra ist, das wird erst die Musik herausbringen. Denn das gesprochene Drama ist auf eine elende Komparserie angewiesen. Wenn diese auch hundertmal hinter den Kulissen „Orest, Orest!“ ruft, so denkt kein Mensch daran, was da hinten vorgeht. Die Musik hat ganz andre Mittel. Deshalb glaube ich, dass vielleicht erst die Musik das herausbringen wird, was an dem Stück wirklich dran ist. Wenn Strauss das herausbringt, dann kann allerdings der Tanz, zu dem sich

---

<sup>52</sup> Nietzsche sieht die Tanzgebärde auch als unerlässlich an, um die Wortleere auszufüllen: «Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Äußerung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nötig, einmal die ganze leibliche Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die andere symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie plötzlich ungestüm». Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, zit. in Susanne Marschall, *TextTanzTheater*, a.a.O., S. 260.

<sup>53</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O., S. 151.

Elektra auf diesem Unterbau erhebt, von ganz grandioser Wirkung sein.<sup>54</sup>

Strauss' Instrumentation wird verfasst Tempo und Stimmungen folgend, die von dem libretto abweichen. Die von Hofmannsthal aus Befragen des Komponisten hinzugefügten Verse werden durch das Orchester völlig überwältigt und sie sind nur die Gelegenheit, eine Musik einzufügen, die schon zu tanzen beginnt (noch einmal vorgreifend dem Libretto!). Die Orchestertextur ist eher königlich als hysterisch, nüchtern im Rhythmus und mit von langen und verbundenen Sätzen erzielten bestehenden melodischen Anregungen, die sich von dem tiefen As bis zu dem hohen Fis erheben<sup>55</sup>. Strauss konzentriert sich auf Agamemnons Bild und auf das von Elektra, die – als Königtochter – sich auf der Bühne bewegt, indem sie das ihr von der fünften Dienerin anerkannte Königtum wiedererlangt. Aus den Worten «Schweige und tanze» ist das Tänzerische schon verschwunden, die Musik zurückgesetzt, die folgenden rhythmisierten Fragmente illustrieren das Zusammenstürzen mit einem entsetzlichen Triangelschlagel, danach verstummt das Orchester. Der Schluss zeigt wichtige Uneinigkeiten zwischen Dichter und Komponisten. Der erste zielte auf das extreme Moment des Ich-Verlustes, in dessen Körperbild der Mänadentanz mit dem durch die abendländische Theorie Freuds von einem Muster der Hysterie zusammenlebt<sup>56</sup>. Strauss, nah dem griechischen Mythos, war interessierter dagegen an den Hass und an Agamemnons Todesthema – dessen bekanntes Motiv die Oper eröffnet und beschließt –, an die Gestaltung einer visuell wirkungsvollen Handlung ohne psychologische Verwicklungen. Der von ihm gefasste Tanz ist ein erlösender Tanz, dessen Tonalität Es-Dur (Akt 255) in der ganzen Partitur meistens diatonisch ist<sup>57</sup>:

---

<sup>54</sup> Hugo von Hofmannsthal, zit. in Harry Graf Kessler, *Tagebuch*, 7. Dezember 1907, in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. VII, S. 430. Sofort hatte Hofmannsthal die Musikleistungsfähigkeiten gemerkt: «Gestern spielte und sang mir Richard Strauss einige Teile aus der Elektra und mir machte das Gedichtete in dieser Form (obwohl er natürlich elend singt) eine grosse Freude, viel mehr als von Schauspielern gesprochen. Es ist ihm unglaublich gelungen (soweit ich das beurteilen kann) die Figuren der Elektra und ihrer sanfteren Schwester zu contrastieren». Brief von Hugo von Hofmannsthal an Helene von Nostitz, 12. Dezember 1906, in *Sämtliche Werke*, Bd. VII, S. 427.

<sup>55</sup> Man muss genau sagen, dass wenn man von Melodie in Elektra spricht, bezieht man sich auf unterscheidbaren melodischen "Spuren".

<sup>56</sup> Für eine Deutung von Elektras Körperbewegungen in Bezug auf ihre Psyche vgl. Mathias Mayer, *Hofmannsthals Elektra. Der Dichter und die Meduse*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 110/2, 1992, S. 235-251.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Bryan Gilliam, *Elektra*, a.a.O., S. 102.

Als ich zuerst Hofmannsthals geniale Dichtung im “Kleinen Theater” mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext (der es nach meiner Umarbeitung der Orestszene tatsächlich geworden ist) und wie seinerzeit in *Salome*, die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluss; in der *Elektra* nach der nur mit Musik ganz zu erschöpfenden Erkennungsszene der erlösende Tanz [...] der Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen, gewann das Übergewicht über die Bedenken.<sup>58</sup>

### DER BÜRGER ALS EDELMANN

Der von Hofmannsthal nach dem unglücklichen Erfolg in der ersten Fassung der *Ariadne auf Naxos* umgearbeitete *Bürger als Edelmann*<sup>59</sup> kann als eine “Nummer-Oper” definiert werden, wo sich das gesprochene Wort mit den vertonten Pantomimen und Tänzen abwechselt. Dieser Bearbeitung lag der Wunsch des Dichters zugrunde, das Zusammenwirken und Ineinandergreifen der zahlreichen Elementen der Aufführung zu stärken, um ein Theater zu schaffen, das sich nicht auf Begriffe wie “Literaturtheater” festlegen liess. Die Beziehung zwischen Bewegung und Musik fügt sich nämlich hier in Hofmannsthals allgemeinere Überlegung zu dem theatralen Ereignis ein, die zu *Elektras* Zeit noch am Anfang war und jetzt in dem ästhetischen Wiederherstellungsprogramm eines modernen Gesamtkunstwerks<sup>60</sup> gipfelt. Das Theater wird zum Ort der Wechsel-Bezüge von Literatur, Tanz und Musik. Jede Kunst erlangt eine Steigerung ihrer Sinnsphäre durch die Strategieaneignung der anderen. Durch ein durchgehendes Überschreiten, erproben die verschiedenen Sprachen – verstand

<sup>58</sup> Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*, in *Dokumente*, a.a.O., S. 143. Während in der Schauspiel-Fassung dieser Moment allein im Tanz – mit dem Verstummen der Rede – angezeigt ist, kehrt man in der Opernfassung von dem Tanz in die «Sprachgebärde des Textes» zurück. Vgl. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, a.a.O., S. 281.

<sup>59</sup> In der ersten Fassung der *Ariadne auf Naxos* (1912) fungiert Molières Komödie als Rahmen der mythologischen Geschichte. Die Kritik klagte das Stück an, keine Einheit zu haben und das trieb Hofmannsthal an, den Molière von der mythologischen Geschichte zu trennen. Er bezog die Türkenzeremonie, die 1912 weggefallen war, wieder ein und stellte, wiederum unter Benutzung von Samuel Bierling, ei ne dreiaktige Fassung fertig.

<sup>60</sup> Über die Unterschiede zwischen Wagners Musikdrama und Hofmannsthals Gesamtkunstwerk vgl. Grazia Pulvirenti, *Altre scritture. Il Gesamtkunstwerk nel primo novecento*, in *Le Muse inquiete. Sinergie artistiche del novecento*, Firenze, 2003, S. 43-44.

nicht wie geschlossene sondern sich überschneidende Mikrosysteme – den bei dem Dichter beliebten Umstand der Verwandlung in der Treue:

TEXT	TANZ	MUSIK
Materialität (Tanz)	Rhythmus (Musik)	Visuelle Klanglichkeit
Musikalität (Musik)	Erzählende Funktion (Text)	mit oder ohne Körper (Tanz) Sprechende Funktion (Text)

Diese Übertragungen, die Folgen für die Wahrnehmungsweise des Zuschauers mit sich bringen<sup>61</sup>, münden hier, wie nachfolgend gezeigt wird, in einen Tanz, der von einer für Strauss' Musik typischen rhythmischen Phrasierung geprägt wird. Aus dieser Warte analysiert, stellt sich *Der Bürger als Edelmann* – was unseres Thema betrifft – *Elektra* unter vielen Aspekten entgegen. Die Tänze enthalten keine Pathosformel; sie sind eher desemantisierte Elemente, die sich zu einem Ganzen konstituieren<sup>62</sup>. Die Ballete und Pantomimen erweisen sich als "Spiel-Formel" – sie verstärken das Spiel im Spiel – und als "Rahmen- FestFormel": sie werden als Ornament in der festlichen bürgerlichen Stimmung eingesetzt. Das, was auftaucht, ist – im Gegensatz zu *Elektra* – kein Körper, dessen betonte Materialität den Bewegungen ständig Reibung gibt, sondern stilisierte Figuration, deren leichter Dynamismus fortlaufend den Leib zu entmaterialisieren scheint. Man könnte von "Bewegungsbildern und Phänomenologie" sprechen eher als von "Körperbewegungsbildern".

Bezeichnend für den Zusammenhang zwischen Tanz und Klängen in dieser Molières-Paraphrase<sup>63</sup> ist auch die Kontroverse – belegt durch einen

<sup>61</sup> «Wo alle Welt sich mit dem Aug' und dem Ohr erfreute – denn ein so ganz aus der Musik geborenes Tanzen muss mit einem hörenden Aug und einem sehenden Ohr empfangen werden». Brief von Hugo von Hofmannsthal an Grete Wiesenthal, in Leohnard Fiedler-Martin Lang, *Grete Wiesenthal. Die Schönheit des Körpers in Tanz*, a.a.O., S. 63. Dieses Theater ist nicht nur dem Lesen gewidmet, sondern es aktiviert – Wagner entgegengesetzt – Empfangsweisen, die die üblichen Grenze unter den Künsten übersteigen. Der Körper wird in diesem "anderen Erfassen" miteingeschlossen: neue Wahrnehmungsphänomene fördern seine wechselnden Bewegungsmuster, deren Lektüre tatsächlich: «Form der Wahrnehmung des im Tanz bewegten Körpers [...] sind». Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, a.a.O., S. 22.

<sup>62</sup> Hofmannsthal desemantisiert die vertonten Tänze aber er befreit sie nicht von ihrem eigenen Kontext, wie es im Theater des 18. Jahrhunderts passierte, in dem ein gleicher Tanz in verschiedenen Stücken wiederlief (z.B. Glucks *Iphigenie auf Tauris*, *Hermes*, *Orpheus*). Sein *Bürger als Edelmann* hat eine eigene und sehr gut konstruierte Einheitlichkeit, die erzielt wurde, indem man die beiden Teile der Handlung – Charakterkomödie und Liebesintrige – poetisch verknüpfte, welche bei Molière unverbunden waren und ohne jede Spannung nebeneinander herliefen.

<sup>63</sup> *Der Bürger als Edelmann* ist keine philologische Wiederaufnahme, sondern eine Paraphrase, im Sinne von Zeichen über Zeichen, Musik über Musik, Tanz über Tanz.

lebhaften Briefwechsel – zwischen dem Dichter und Strauss über die “Quantität” von Bewegung und Musik in den Aktschlüssen. Nachdem der Dichter das straussische *Feuer* erlebt hatte, verlangt er von seinem Mitarbeiter den «wagnerischen Panzer» in Richtung einer grösseren Wortverständlichkeit und einer wiedergeschätzten Geste-Semantik zu verlassen. In dem Gesamtkunstwerk der Molières Bearbeitung ist es nötig, seiner Meinung nach, die Teile auszugleichen und abzuwiegen, auf dem Streben nach einer Korrespondenz zwischen den Elementen, mit einer “steigenden, aber immer ausgewogenen Musikintensität”, ohne das Ganze mit zu viel Ballett zu überladen. Musik und Tanz müssen als «Schnörkel» behandelt werden, die mit Weisheit und Klugheit in den “lockeren Motivstrauß” eingeführt werden müssen. Für «schrecklich» hält er Strauss’ Vorhaben Operettenensembles zu benutzen, in denen die Schauspieler unerwartet singen und tanzen: in diesem Fall würde das Stück von der Komödie – als die er es konzipiert hat – zu einer banalen Operette herabsinken. Unentbehrlich für eine erfolgreiche Aufführung sind nach Strauss dagegen die “Glanzstücke”, wozu “viel” Musik und Tanz beitragen können. Des Publikumsgeschmack und der Nachteile von einem «paar Verlegenheitsquietschern»<sup>64</sup> bewusst, schlägt er für den ersten Schlussakt ein «Ballett mit Gesang», mit einem Quartett vor, das «ein hübsches Hochzeitsmadrigal» singt und Tänzer, die einen «hübschen Pas de deux» ausführen, auf der Suche nach «einer freundlichen Schlusswirkung, um so mehr als die rein aufs Burleske gestellte türkische Komödie für den Musiker nicht sehr ergiebig und fürs Ohr der Zuhörer nicht sehr einschmeichelnd ist»<sup>65</sup>. Die Positionen beider Autoren näherten sich wieder einander an: Hofmannsthal konnte viele straussische Forderungen zu bremsen, aber dieser erhielt, dass der erste Akt mit der Pantomime des Wagenschlagöffnens zwischen Jourdain und Dorante (ähnlich wie das des Ford und Falstaff in Verdis Werk) endete.

Der Bewegungstext des Minuetts (I. Akt) zeigt Jourdain’s Tanzunter-

<sup>64</sup> Brief von Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 17. Juli 1917, in *Briefwechsel*, S. 373.

<sup>65</sup> Brief von Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 1. Juli 1917, in *Briefwechsel*, S. 369. Dem Mitarbeiter teilt Strauss mit: «ich weiß genau, was das Publikum, wenn ich bei der Sache mitmachen soll, von mir verlangt. Schon bei den bisherigen zwei Akten Molière wird mir allgemein gesagt: warum so wenig Musik! [...]; am Schluss des III. Aktes Ensemblesgesang mit Ballett und meinerwegen auch Melodram – kurz Finale: d.h. ein Schlager, ein wirkungsvolles Musikstück, in dem alle Mitwirkenden gleichzeitig beschäftigt sind». Brief von Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 10. Juli 1917, in *Briefwechsel*, S. 373.

richt auf. Der einzige Text ist der KörperText des Tanzmeisters, der Jourdain einlädt, sich im Takt und mit Anmut zu bewegen. Um dem unvorbereiteten Schüler zu helfen, ergreift er die Silbe «La», wodurch er die Melodie anstimmt und den Rhythmus betont. Die eher in ihrem Signifikanten als in ihrem Signifikat aufgenommene Sprache wird zu Musik. Die zahlreichen Interjektionen und der für das unmöglichliche Unternehmen verzweifelte Ton übersetzen das Bild eines Körpers, der sich unbeholfen bewegt, aber nie schwer, dank der Leichtigkeit der Musik. Der Hauptteil ist nämlich der in leichten melodischen Zeichnungen auftretenden Flöte anvertraut, die Jourdain's reale Plumpheit entfremdet, worauf nur wenige mittlere Takte (34-35) und das «ziemlich-langsam[e]» Minuettotempo verweisen.

Der Schneiderauftritt (I. Akt) ist ein vieldeutiges Beispiel von Spiel im Spiel: auf einer Seite ist die Kleidungszeremonie als Jourdain's Selbstdarstellung gewidmete "Metatheaterepisode", auf der anderen wandeln sich Jourdain selbst und die anderen in das Publikum eines Solotanzes, indem ein Geselle momentan seine Rolle verlässt und sich in Lage eines großen Herrn versetzt. Der literarische Text beschränkt sich auf den Bewegungstext: vier Schneidergesellen treten tanzend ein, richten sich zu Jourdain und kleiden ihn an. Zufrieden lässt er sich bewundern. Der erste Geselle zeigt ihm, wie man ein Staatskleid trägt und macht das Betragen eines reichen Herrn auf der Promenade nach. Darüber schreibt Hofmannsthal:

Zuerst womöglich etwas rhythmisch sehr Kräftiges für das Heranhüpfen der Schneider und das ruckweise Anziehen des Staatskleides, dann etwas Hübsches, Gravitätisches, Menuettartiges für den ersten Gesellen, der ihm vormacht, wie man ein Staatskleid trägt und dazu etwas Parallel-Kontrastierendes im Orchestre für Jourdain selbst, der es ihm tölpisch nachtut.<sup>66</sup>

Die von Strauss verfasste Musik geht solchen Anordnungen entgegen. Das Schneidergehüpfe wird durch ein Blasenstakkato, in einem immer mehr rhythmisierten Verlauf, mit halbiertem Tempo. Ein virtuosos Violinensolo in Polonaisenrhythmus verleiht Weichheit dem Gang des Herrn in seinem Spaziergang. Nur die Schwere der Takten 53-58 – in denen die Geschmeidigkeit der Violine durch lange und statische Horn-Fagott- und Posaunenklänge kontrapunktiert wird – erinnert uns daran, dass es Jourdain sein sollte.

---

<sup>66</sup> Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strass, 22. April 1912, in *Briefwechsel*, S. 178.

Der die Dinnerszene charakterisierende Ablauf (II. Akt) ist doppelt: der tanzende Einzug der Köche und die Gesellenpantomime sind sowohl ein weiteres Moment von "Theater im Theater" als auch ein Rahmen für die Gespräche zwischen Dorimene, Dorante und Jourdain.

Vier Köche bringen unter Zeremoniell einen reichbesetzten Tisch herein. Jourdain und seine Gäste nehmen Platz, ihr Dialog wird durch die Ankündigung der Speisen unterbrochen. Die Lakkaien servieren. Aus einem Omelette springt ein Kuchenjunge heraus, der «wie ein zierlicher Trunkener» um den Tisch wirbelt, bis er durch die kleine Seitentür verschwindet. Im Unterschied zu dem Tanz des Schneidergesellen dringt die Musik in dem Eintritt der Köche – der von Hofmannsthal vorgeschriebenen szenischen Leichtheit zum Trotz – mit starker Klangfülle ein, die von den einen Marschrhythmus skandierenden Trommeln untermauert wird. Es ist eine Musik, die dirigieren will, die Gebärde überwältigen, sie sogar "schlucken" will. Strauss verfällt der von Laban beklagten Situation wieder:

Vertanzung von Musik: Zum Ton hinüber führt uns das Bekenntnis so mancher bedeutender Musiker, dass ihnen nämlich die Vertanzung musikalischer Meisterwerke nur in den seltensten Fällen Befriedigung gewährt und dann nur, wenn der Tänzer sich dem musikalischen Rhythmus vollständig anpasst, unterordnet. Wie ungern (und in den seltensten Fällen gut) begleitet der bedeutende Musiker Tänze.<sup>67</sup>

Er gerät in Wagners Irrtum, untüchtig – wie er – einen Einklang zwischen Körper und Musik, musikalischer und gestischer Bezeugung zu finden. Adolphe Appias Erwägungen über Wagner erscheinen mir geeignet um die straussische Position auch zu definieren:

Der Meister [...] hat sich nicht so vorgedrängt auf ein bisschen seiner wunderbaren musikalischen Kraft zu verzichten und da er den Konflikt nicht dominieren konnte, in dem er sich mehr oder weniger bewusst zwischen einer Musik windet, die eine geeignete Äußerung in dem Schauspielerkörper nicht fand und nicht finden konnte – außer,

---

<sup>67</sup> Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, a.a.O., S. 186. Die Tanzunterordnung gegenüber der Musik war oft für den Tänzer der einzige Weg: «Das ist der typische Werdegang des heutigen Tänzers und Festkünstlers. Nachdem er sich in akrobatischen Bewegungsübungen verloren hatte, versucht er, durch die pantomimische Nachahmung des Alltagsgeschehens seinen Tänzergeist zu befruchten und langt endlich dabei an, nach der Musik improvisierte Schwingungen und Windungen als die einzige Möglichkeit, ja sogar als den Gipfel der Tanzkunst zu betrachten». Ebd., S. 175.

wenn sie sich selbst abschuf – und der Notwendigkeit, jene Musik und jenen Körper zugleich zu präsentieren.<sup>68</sup>

Auf ähnlichen Voraussetzungen war Hofmannsthal zur Zeit auch verankert, aber die von ihm zur Problemlösung eingeschlagene Richtung ist anders, als die von Appià. Für diesen vermag die Musik nicht nur die Dauer, sondern auch den Raum und mithin das Ausmaße der Choerographie, der Massebewegungen, bis zu den individuellen Geste und den Szenedimensionen zu bestimmen; für Hofmannsthal geht es darum, nicht die Theaterkomponenten zu hierarchisieren, sondern sie zu harmonisieren.

Für die Pantomime des Gesellen schlägt Hofmannsthal als erwünschtes Körperbewegungsmodell – das für ihn einzige, das zur Erkenntnis bringen kann, was in den Worten verheimlicht wird – das «vom Rhythmischen, rein Tanzmäßigen durchsetzte»<sup>69</sup> Pantomimische oder – und in diesem Fall das gleiche – den durch die Pantomimefreiheit verstärkten Tanz (das Rythmische)<sup>70</sup> vor. Das Körperbild dieser Szene weist einen klaren Übereinstimmung der musikalischen Sprache mit der körperlichen auf, weil Strauss hier einen durch eine rasche Folge von chromatischen Achtvierteltriolen erzeugten rhythmischen Puls einfügt, der von einem Presto (Akt 95) sofort auf ein Prestissimo (Akt 109) hinausläuft. Dank diesem rythmischen Ablauf, der zum «nicht nur strukturbildenden, sondern Sinnkonstituierenden Prinzip»<sup>71</sup> wird, wirkt die Pantomime nicht-naturalistisch, sondern erwirbt eine außerordentliche kommunikative Qualität, indem sie zum “heuristischen Paradigma” emporsteigt, welches in der Lage ist,

[...] ein Verhältnis zu umgebenden Personen, gedrängter und bedeutender als die Sprache es vermöchte, anzusprechen, etwas an den

---

<sup>68</sup> Adolphe Appià, *Attore, Musica e scena*, Milano, 1975, S. 159.

<sup>69</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, a.a.O., S. 502.

<sup>70</sup> Hofmannsthal verfolgt eine Überwindung der Dichotomie Pantomime-Tanz, indem er die Vermischung wünscht. Davon war auch Grete Wiesenthal überzeugt, die im Lauf der Arbeit mit dem Dichter – ausgehend von dem gegensätzlichen Ausgangspunkt – schrieb: «Die neue Pantomime unterscheidet sich von der alten dadurch, dass sie sich nicht durch eine Zeichensprache – wie sie die Taubstummen z. B. benutzen, verständlich macht. [...] Ich sagte früher gerade, dass der Tanz der höchste Ausdruck der neuen Pantomime sei. Weil die neue Pantomime unbehindert von der Lächerlichkeit der Bewegungen einer Stummelsprache in der formalen Schönheit der Bewegung ihren Ausdruck sucht und so natürlich sich zum höchsten Ausdruck entfaltet». Grete Wiesenthal, *Tanz und Pantomime*, ein Vortrag, 27. Oktober 1910, in Hofmannsthal-Blätter, Frankfurt am Main, 34, 1986, S. 40.

<sup>71</sup> Bettina Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache, Sprachlichkeit des Leibes*, Frankfurt am Main, 1998, S. 241.

Tag zu geben, was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefasst zu werden.<sup>72</sup>

Durch den "Rhythmus der Darstellung" verleiht der Tänzer «den Dingen, indem er sie einer schalen Wirklichkeit entreißt, ein eigenes, blutvolles Leben; er steigert sie zu einer reineren, höheren Lebenswahrheit»<sup>73</sup>. In den Gebärden des Gesellen – in seinem «Leib im Licht, einer grellen Beleuchtung, dessen Schönheit davon unvergänglich»<sup>74</sup> ist – reflektieren sich, wie in einem Spiegel, die Eigenschaften der Figuren: Dorimenes Schönheit, ihre Koketterien mit Dorante, Jourdain's Narrheit. Dank der begeisternden Weinbeihilfe, erweist sich in ihm die wahre Natur der Dinge:

Die Schönheit der Dorimene berauscht ihn. Er drückt durch Gebärden aus, dass er sein Herz an sie verloren habe. Nun trinkt er noch einmal herzhafter. Er küsst seine eigene Hand. Das Ganze wird ihm immer spaßiger, Jourdain's Gegenwart immer drolliger – die Atmosphäre des Liebespaares scheint für ihn ein wirklich vorhandenes Element, an dem er sich stärker berauscht als an dem Wein.<sup>75</sup>

Die Courrante wird als "erzählender Tanz" vorgestellt. Sie wird hier in ihrer ursprünglichen Bedeutung – pantomimischer Liebeshoftanz – gebraucht und beschreibt Dorantes Eroberung von Dorimenes Herz: «So ist ja unsre Natur, von uns Frauen, dass wir uns Schritt für Schritt weiter ziehen lassen, bis wir endlich dort sind, wo man uns haben will»<sup>76</sup>.

In dem SylphenTanz ist Jourdain bereit, durch Getränke und Bäder sein bürgerliches Blut in ein adliges umzuwandeln, damit seine Tochter den Sohn des Großtürken heiraten kann. Drei Sylphen treten nach einer zarten Musik ein und reichen ihm den Zaubertrank in einer kristallinen

<sup>72</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, a.a.O., S. 502.

<sup>73</sup> Hugo von Hofmannsthal, zit. in Grete Wiesenthal, *Pantomime*, aus einer nicht identifizierten Zeitung, September 1911, in Hofmannsthal-Blätter, a.a.O., S. 43.

<sup>74</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Brief an eine Tänzerin*, a.a.O., S. 186. Jede Bewegung sollte minuziös vorbereitet, weil «der Tanz so wenig verträgt, wie jegliche andere ernste Kunst». Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 9. Oktober 1912, in *Briefwechsel*, S. 200.

<sup>75</sup> Brief von Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 26. April 1912, in *Briefwechsel*, S. 189.

<sup>76</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Der Bürger als Edelmann*, in *Gesammelte Werke*, Dramen, Bd. VI, S. 558. Der Name kommt (aus courir: corrente) von der Tatsache dass, die Vorführung aus «une corse cautelante d'allées et venues» bestand, nach Mersennes Definition, die von J. J. Rousseau im *Dictionnaire de musique* (1767) wieder aufgenommen wurde. Vgl. dazu *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Torino, Bd. I, 1983, S. 718.

Schale; eine von diesen umtanzt dreimal den Raum, einen Kreis um ihn beschreibend. Er möchte sich mit ihnen unterhalten, aber sie gehen früh still weg. Um seine Ungeduld zu mildern, kommt eines der Geister mit einem ovalen Spiegel – «rein märchenmäßig dem Hauptattribut der Eitelkeitsnarren» – zurück, in dem Jourdain seine “vermutete” Verwandlung bewundert. Die von Hofmannsthal verlangte Tanzleichtheit wird musikalisch durch eine in Mozarts *Figaros Hochzeit* und Debussys *Pelléas et Mélisande* auch verwendete Sicilienne ausgedrückt, die sich fast “auf Zehenspitzen” mit auswindenden Wohlklängen entwickelt.

In der türkischen Zeremonie – echter “Maskerade in der Opernillusion” – ist es “das Spiel im Spiel” selbst aufgeführt zu werden. Die Schauspieler dieses neuen Stücks sind, außer dem Hausherrn, ein Mufti, einige Derwische und Türken, die nach einer Musik ganz anderer Art, einem türkischen Marsch auftreten. Der Mufti ruft den Propheten Mohammed und dabei macht er eine Menge Grimassen, ohne ein Wort zu sprechen. Jourdain wird von den tanzenden und singenden Türken abgeholt, während der Mufti eine zweite Anrufung beginnt. Sie lassen ihn mit den Händen auf dem Boden niederknien, sein Rücken dient dem Mufti als Pult für den Koran. Danach wird er mit einem großen Turban von übermäßiger Größe, der mit vier oder fünf Reihen brennender Kerzen besetzt ist und mit mehreren Säbelhieben und Stockschlägen bekleidet. Der Mufti fängt eine dritte Anrufung an, wonach alle die Bühne verlassen. Der Marschschritt wird von einem 2/4 Tempo mit punktierten Sechzehntelnoten charakterisiert. In der Partitur erscheinen zwei straussische Hinweise «Tanz» auf Muftis Sätzen und der Gegenantwort der Türken, die als Chor fungieren: es ist nicht die Orchestermusik sondern die Stimmenmusik zu tanzen, die unter verbundenen Intervallen und wiederholten Einzelnten Rhythmus produziert, während die Melodie durch die an “musikalischen” Alliterationen sehr reichen Verse erhalten wird: «Anabattista-Twinglista-Coffita-Hussita-Morista-Fronista // Allah, baba, hu»<sup>77</sup>.

Wegen der Fülle des Stoffes musste die Untersuchung unseres Themas auf die wichtigsten Beispiele beschränkt werden. Trotzdem können wir einige schlussfolgernde Bemerkungen machen.

Zwischen Tanz und Musik haben von jeher enge und dialektische Zusammenhänge bestanden. Es gibt einen MusikTanz: der unsichtbare Tanz bei der Entdeckung des Tänzerischen in der Musik (in diesem Fall ohne Körper). Hier ist die musikalische Dynamik oft lesbar als Integration der

---

<sup>77</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Der Bürger als Edelmann*, a.a.O., S. 567-568.

Szenenanweisungen<sup>78</sup> und die Arsis und Thesis der Partitur als Entspannung und Anspannung des Tanzes. Andererseits gibt es eine TanzMusik, oder besser: eine TanzPartitur. Im 17. Jahrhundert bezeichnete das Wort “Air” sowohl eine Melodie zum Singen also auch eine zum Tanzen: die getaktete Gliederung des Balletts erinnerte an die der Arie und der Mangel des Metrums im Rezitativ an die Freiheit der Pantomime, die als ein “tanzendes Rezitativ” betrachtet wurde. Wie Diderot behauptete:

Tanz ist ein Gedicht [...] Er ist eine Nachahmung durch Bewegungen, die die Beteiligung des Dichters, des Malers, des Komponisten und des Pantomimen voraussetzen. Der Tanz hat ein Thema: dieses Thema kann auf die verschiedenen Akte und Szenen verteilt werden [...] der Tanz verhält sich zur Pantomime wie die Dichtung zur natürlichen Aussprache. Er ist eine *unterteilte* Pantomime.<sup>79</sup>

In Bezug auf die Musik sind Elektras Gebärden vergleichbar mit dem Rezitativ (das erzählende Gewebe) und ihre Tänze mit den Arien, während die Pantomimen in dem *Bürger als Edelmann* als Arie und die Ballette als erzählende Momente angesehen werden können. Es ist aber zu betonen, dass die von der musikalischen Dramaturgie gewährte geringe Unabhängigkeit der Mittel und die raum-zeitlichen Grenzen die Freiheit und die Improvisation der körperlichen Bewegungen in Hofmannsthals und Strauss’ Theater beschränken. Die von der Musik geschlagenen schnellen Rhythmen führen den körperlichen Ausdruck mehr auf eine “Topographie” von Gesten zurück als auf eine von Bewegungsflüssen, mit der Ausnahme jener Passagen, wo er in dem musikalischen Aufbau (wie in den Tänzen des *Bürger als Edelmann*) vorausgesehen wird. In einer indirekt proportionalen Beziehung zu der Musik wirkend, ist der Körper freier in den Bewegungen, wo der Gesang der Umgangssprache nah ist – wie in dem Sprechgesang der vielen Einsätze Elektras – und umgekehrt gesperrter in den Momenten des Gesangs in voller Lautstärke.

Die “schriftliche” Perspektive, von der aus das Verhältnis zwischen Tanz und Musik betrachtet worden ist, hat endlich erlaubt, einen neuen Blick auf den Zusammenhang zwischen körperlicher Sprache und Text zu werfen, die sich in dem szenischen Vorgang synergetisch gegenseitig ergänzen. Es ist vor allem in *Elektra*, dass Hofmannsthal zu einer Gestik gelangt, die zur “Struktur” werden kann, indem er ihr die Aufgabe gibt, nicht

<sup>78</sup> Einige Strauss’ Hinweise auf die Stimme sind übertragbar auf den Körper: z.B. Klytemnästras «schleppend» in dem Dialog mit Elektra.

<sup>79</sup> Jacques Diderot, zit. in *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, a.a.O., S. 73.

nur die Anzeichen bis in eine regelrechte “Charakterzeichnung” zusammenzufügen, sondern auch manche von ihm vorherbestimmten Kerne zu erörtern. Die einzelnen Gesten sind in der Mythenbildung des Schriftstellers dazu bestimmt, nicht nur das Echo der Leidenschaften zu erweitern, sondern die von dem Libretto vermittelten Informationen zu bereichern, indem sie – in Grenzfällen – die Aufgabe annehmen, strukturell nötige Nachrichten zu übertragen. Wie bei Mallarmé, der die szenische Schrift Objekt seiner Überlegungen machte und den Tanz als «écriture corporelle»<sup>80</sup> konzipierte, führt Hofmannsthal den Blick des Zuschauers zu einem “lesenden” Blick, die Gestik zu einem Gedicht, das nicht mit den gewöhnlichen Mitteln des Schreibens entsteht. Sein Theater steht vor dem Publikum als ein szenisches Gedicht, in dem sich die Gebärden “rituell” zusammensetzen, der Körper zu einer Metapher wird und seine Bewegungen zu einer Schrift (“écriture”), deren Lektüre neue Wahrnehmungsformen hervorbringt.

---

<sup>80</sup> Stephane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Parigi, 1970, S. 304.

\* \* \*

Andrea Rota  
Trento

*I grovigli del racconto: metafore tessili e disarticolazione narrativa in  
«Die Verwirrungen des Zöglings Törless» di Robert Musil*

Tra le caratteristiche che distinguono il romanzo novecentesco da quello del XIX secolo, la disarticolazione della *trama* narrativa assume senza alcun dubbio un ruolo di primo piano. Nel gettar luce sulla progressiva messa in crisi del *tout se tient*, ovvero del principio su cui si basa l'*intreccio* epico-narrativo aristotelicamente concepito, svariati contributi critici<sup>1</sup> hanno seguito il *filo* delle metafore tessili che costellano tante opere romanzesche dall'Ottocento ad oggi. Lo studio della forma-romanzo non può prescindere dal confronto con tali metafore: il romanziere ottocentesco infatti, quasi sempre al termine dell'opera, dava prova di tutta la propria maestria *dipanando* sapientemente il *filo* della storia, con il quale aveva *tessuto trame* tanto più perfettamente *ordite*, quanto più complessamente *intrecciate*.

Proprio dal *taglio* del medesimo *filo* – taglio via via sempre più netto – prende le mosse la letteratura della modernità, la quale di conseguenza interrompe – o, quantomeno, disarticola – il *textus* romanzesco convenzionale; è proprio a tale considerazione che la presente analisi de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* intende *annodare* il *filo* del proprio discorso.

Emblematicamente *intessuto* di metafore tessili, infatti, il romanzo d'esordio di Robert Musil testualizza esemplarmente la *smagliatura* novecentesca della *trama* narrativa tradizionale.

L'accostamento del campo semantico tessile alla scrittura musiliana – annunciato nel titolo del presente contributo – può non rimandare “istin-

---

<sup>1</sup> Cfr., tra gli altri, Luca Pietromarchi (a cura di), *La trama nel Romanzo del Novecento*, Bulzoni, Roma 2002; Corrado Bologna, *Il filo della storia. Tessitura della trama e ritmica del tempo narrativo tra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», 1/1998; Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995; Claudia Monti, *La tessitura di Musil*, in «Alfabeta», 11/1980, pp. 5-7.

tivamente” a Törless, quanto semmai a Ulrich Anders, protagonista de *Der Mann ohne Eigenschaften*. Proprio in un famosissimo passo della sua opera incompiuta, infatti, l'autore viennese annuncia – quasi quale fondamento poetologico del romanzo – lo smarrimento del «filo del racconto»<sup>2</sup>, elevando questa ormai celebre metafora tessile a programmatico e universale manifesto della prosa novecentesca. Il “filo smarrito” di Musil esplicita l'epocale consapevolezza dell'impossibilità letteraria di circoscrivere mimeticamente la molteplicità, la casualità e l'imprevedibilità del reale all'interno di trame tanto articolate quanto artificiose. In questo senso, non pare tuttavia azzardato affermare che non solo *Der Mann ohne Eigenschaften*, bensì tutta la scrittura musiliana, pur con differenze interne, rifiuta quell'«accorciamento prospettico dell'intelligenza»<sup>3</sup> il quale – aristotelicamente racchiuso tra “inizio” e “fine” – con la realtà ha ben poco da spartire.

Senza dubbio, il brano di *Der Mann ohne Eigenschaften* dedicato al «filo del racconto» rappresenta l'apice della consapevolezza filosofica dello scrittore viennese; forse per tale motivo, molta critica è giunta a identificare Robert Musil quasi unicamente con il suo anti-romanzo, spesso considerando le opere di gioventù come meri termini di paragone *ex contrario*. Muovendo proprio dalla celeberrima digressione di Ulrich nella quale il testo si fa metaforicamente «filo» e «si annoda»<sup>4</sup>, si intende qui tuttavia evidenziare come già a partire da *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* Musil dia spazio – anche in modo esplicito – a motivi e forme narrative che, per quanto compiutamente dispiegati nella maturità di *Der Mann ohne Eigenschaften*, risultano nitidamente rintracciabili fin dal romanzo d'esordio.

Pur senza voler falsare la natura per certi aspetti ancora di transizione del *Törless*, pubblicato a Vienna nel 1906, in questa sede si mira a ribadire, seguendo il filo delle metafore tessili presentate dal romanzo, la distanza di questo testo dalla tradizione romanzesca dell'Ottocento e, quindi, la sua costitutiva appartenenza alla narrativa austriaca ed europea della modernità. Modernità che, qui declinata nei termini di “groviglio” e “circolarità”, per molti aspetti fa del giovane Törless un “Ur-Ulrich” (“Ulrich primigenio”), precorrendo alcuni tra i più significativi aspetti della matura prosa musiliana.

<sup>2</sup> Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972, p. 630. «Faden der Erzählung». Edizione tedesca a cura di Adolf Frisé, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978, p. 650.

<sup>3</sup> Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, op. cit., p. 630. «Perspektivische Verkürzung des Verstandes», ed. ted. p. 650.

<sup>4</sup> Ibidem. «Faden», «hineingeknüpft», ed. ted., ibidem.

*La vicenda di Törless e l'oggetto della narrazione*

Come è noto, la “storia” narrata nel romanzo è estremamente semplice: un cadetto austriaco di sedici anni, Törless, lascia la famiglia e comincia a frequentare il collegio militare, dove incontra i compagni Beineberg, Reitinger e Basini. Quest’ultimo, sorpreso da Beineberg e Reitinger a rubare soldi dall’armadietto di un coetaneo, sotto la minaccia dei due di essere denunciato per furto sopporta apaticamente i loro ripetuti abusi a sfondo sessuale. Törless assiste ai maltrattamenti e vi partecipa, fino a quando il “caso Basini” viene scoperto dal direttore, che condanna il ladruncolo ad allontanarsi dall’istituto, senza prendere alcun provvedimento contro gli autori delle sevizie. Alla fine, Törless abbandona l’accademia in accordo con la volontà del direttore.

La possibilità di riassumere la vicenda entro questi termini permette senz’altro di scandire la narrazione secondo un preciso «“allorché”, “prima che” e “dopo che”<sup>5</sup>», rendendo chiaramente individuabili un inizio e una fine della storia (d’ora in avanti: “la vicenda”), ovvero i due estremi cronologici tra i quali si svolge la “minimale”, ma pur sempre esistente trama del *Törless*. Se dunque ci si sofferma esclusivamente sulla coesa sequenzialità dei (ben pochi) avvenimenti inscenati, il romanzo potrebbe essere senza dubbio definito “tradizionale”. Tuttavia, per quanto un simile riassunto dei fatti narrati possa apparire inconfutabile, identificarlo con il “riassunto dell’opera” significherebbe trascurare l’oggetto della narrazione a cui Musil dedica le duecento pagine del romanzo: non “la vicenda”, bensì le *Verwirrungen* che essa suscita nella psiche del giovane cadetto.

Di fatto il *Törless*, pur avendo per protagonisti degli adolescenti, segna un punto di svolta rispetto alla tradizione del convenzionale *Bildungs-* o *Entwicklungsroman*, in quanto non si assiste affatto al lineare *sviluppo* (nel senso etimologico del termine) dei personaggi lungo il filo della vicenda. Nell’economia de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, la loro crescita e il susseguirsi degli accadimenti risultano infatti aspetti del tutto marginali, tanto che il protagonista è addirittura relegato al ruolo di spettatore, di figura secondaria<sup>6</sup>. Persone e fatti sono soltanto un *escamotage* per parlare di altro, come lo scrittore stesso conferma in una lettera:

Il sedicenne [...] è un’astuzia. Un materiale relativamente semplice, e

<sup>5</sup> Ibidem. «“als”, “ehe” und “nachdem”», ed. ted., ibidem.

<sup>6</sup> Cfr. Jan Aler, *Als Zögling zwischen Maeterlinck und Mach. Robert Musils literarische Anfänge*, in Fritz Martini (a cura di), *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*, Klett, Stuttgart 1971, p. 254.

perciò malleabile, per raffigurare connessioni psichiche che nell'adulto sono complicate da troppe altre cose [...].<sup>7</sup>

Leggendo il romanzo, ci si rende effettivamente conto di quanto non soltanto il sedicenne, bensì l'intera vicenda – con la sua unitaria, aristotelica struttura “inizio-sviluppo-fine” – sia sostanzialmente un'«astuzia» con cui giustificare l'affastellarsi di pensieri e divagazioni nella psiche di Törless, veri e alquanto problematici oggetti di attenzione narrativa.

“Affastellarsi” e “problematici”, si è scritto. Le «connessioni psichiche», i cosiddetti “turbamenti”, risultano di fatto difficilmente riassumibili secondo i criteri lineari di una sequenzialità crono-logica, essendo le *Verwirrungen* ad essa intrinsecamente estranee. Occorre qui soffermarsi sul lemma che dà titolo al romanzo. *Verwirrungen* è stato tradotto in italiano con “turbamenti”, in francese con “désarrois”, in inglese con “confusions” e in spagnolo con “tribulaciones”, ma nessuna traduzione riesce a rendere l'originario etimo *tessile* del termine musiliano, derivato dal verbo “verwirren”: «intrecciare disordinatamente, scompigliare (tessuto, fili)»<sup>8</sup>. Solo al lettore tedesco, quindi, l'oggetto del romanzo – i turbamenti di Törless – si annuncia immediatamente nella costitutiva forma di *groviglio*, di *garbuglio* che identifica tanto la *forma mentis* del giovane cadetto austriaco, quanto la *forma narrationis* del romanzo stesso.

#### *Le «Verwirrungen» di Törless e l'assenza di linearità narrativa*

Se il romanzo tratta prevalentemente dei processi psichici innescati dagli eventi, la narrazione sembra strutturarsi specularmente al proprio oggetto, procedendo ciclicamente secondo lo schema “eventi → divagazioni → eventi → divagazioni”<sup>9</sup>. Le associazioni di pensiero interne alla psiche

<sup>7</sup> Robert Musil, *Saggi e Lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1995, Vol. I, p. 6. «Der sechzenjährige ist eine List [...]. Verhältnismäßig einfaches und darum bildsames Material für die Gestaltung von seelischen Zusammenhängen, die im Erwachsenen durch zuviel andres kompliziert sind [...]». Ed. tedesca a cura di Adolf Frisé, *Gesammelte Werke. Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978, p. 996.

<sup>8</sup> Duden - Deutsches Universalwörterbuch 2001 auf CD: «ver|wir|ren: durch Ineinanderverschlingen o. Ä. in Unordnung bringen: Garn, die Fäden v.». Traduzione nel testo di chi scrive.

<sup>9</sup> Cfr. Jan Aler, op. cit., p. 260, dove il processo narrativo è similmente inteso come «Übergang aus dem Erlebnis in die intellektuelle Analyse [...] und [...] Rückwirkung der Einsicht auf das Verhalten des Helden» (passaggio dall'evento all'analisi intellettuale e ripercussione dell'analisi interiore sul comportamento del protagonista). Cfr. inoltre Heribert Brosthaus, *Der Entwicklungsroman einer Idee. Untersuchungen zu Gehalt, Struktur und Stil in*

di Törless si distanziano però presto dai fatti della vicenda dai quali traggono origine, risultando alla fine pressoché slegate dal contesto da cui sorgono e dalle categorie della logica spazio-temporale. È a questo punto che le riflessioni dell'adolescente assurgono a vere e proprie digressioni, delle quali occorre cogliere la natura; a tal fine va innanzitutto esaminato il modo in cui Musil sfrutta la narrazione per rendere il lettore partecipe del garbuglio psichico di Törless, di quella *Verwirrung* interiore che dà titolo all'opera.

La confusione mentale ed emotiva del sedicenne si manifesta per mezzo di tecniche quali il discorso indiretto libero (*erlebte Rede*), analessi e prolessi (quest'ultima in un solo, ma significativo caso), le quali contribuiscono in modo sostanziale a disgregare la linearità crono-logica abbozzata dalla banale vicenda. *Kronos* e *Logos* si sfaldano a più livelli<sup>10</sup>: al tradizionale tempo lineare si affianca infatti quello mentale ed emotivo del protagonista, frammentato nei salti temporali di associazioni di pensiero estranee a qualunque suo controllo razionale<sup>11</sup>. Contemporaneamente, l'unitarietà del *Logos*, del filo narrativo saldamente teso tra inizio e fine della storia, è minata internamente dalla plurivocità dell'istanza narrante: in più casi l'indiretto libero permette infatti di ascrivere la paternità di parole e pensieri tanto all'iniziale narratore extradiegetico quanto a Törless, rendendo a volte pressoché impossibile capire *chi* stia effettivamente narrando. Pertanto, quando ci si trova di fronte ad una "divagazione", non è sempre facile discernere considerazioni narratoriali da una digressione del principale «*Perspektiverträger*»<sup>12</sup> della vicenda. Anche quando il filo della narrazione sembra coincidere con lo sguardo di Törless, i pressoché costanti cambi di prospettiva di quest'ultimo contribuiscono a "sfilacciare" l'unitarietà di tale filo: il punto di vista del giovane cadetto è infatti soggetto a mutamenti,

---

Robert Musils Roman "Die Verwirrungen des Zöglings Törless", Gugel, Würzburg 1969, p. 119 e sgg. e Wolfgang Düsing, *Utopische Vergangenheit: zur Erinnerungstechnik in Musils frühere Prosa*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 89/1970, pp. 531-560.

<sup>10</sup> Jan Aler definisce tale processo auto-dissolutivo della narrazione «Pluridimensionale Erzählkunst», arte narrativa pluridimensionale. Cfr. Jan Aler, op. cit., p. 242.

<sup>11</sup> Sul tema della dissoluzione della categoria temporale nella narrazione di Musil, cfr. Gilbert Reis, *Perspektivische Verkürzung des Verstandes. Wirklichkeitsdarstellung unter dem Gesichtspunkt der Subjektivität*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 59(1)/1985, pp. 119-130, e Wolfgang Düsing, op. cit.

<sup>12</sup> L'uso del termine si rifà qui a Corrado Bologna, op. cit., p. 367. Sull'uso dell'indiretto libero nel romanzo del Novecento cfr. Marco Testa, *Stile, discorso, intreccio*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo – le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 271-299, alle pp. 290-292.

a seconda del fatto che egli sia l'osservatore/narratore al margine della vicenda (situazione più frequente) oppure oggetto osservato/narrato, al centro della storia<sup>13</sup>.

Se con la dissoluzione dell'asse crono-logico il rassicurante «filo del racconto» non segue più, nella mente adolescenziale, un ordinato «prima» e «dopo»<sup>14</sup> degli accadimenti, esso pare via via impigliarsi sempre più frequentemente in quei nodi associativo-digressivi rappresentati dalla metafora tessile della *Verwirrung*. Pur prendendo spunto dagli eventi, si è già scritto, questi «garbugli» hanno con essi progressivamente sempre meno a che vedere, tanto che la vicenda procederebbe perfettamente anche in assenza delle frequenti divagazioni tematiche. È lo stesso Musil, del resto, a scrivere in una lettera datata 1905:

Il buon pubblico tollerante dei lettori resterà deluso. Diranno che qui manca la capacità di sviluppare un tema [...]. Per giunta vi si troveranno cose «che sono proprio fuori luogo in un romanzo». Una divagazione sui numeri irrazionali e cose simili.<sup>15</sup>

La presenza di ampie divagazioni sostanzialmente estranee al «filo del racconto» (esemplari, oltre a quelle dedicate ai numeri irrazionali, quelle sui limiti del linguaggio) si profila dunque come caratteristica fondamentale di un romanzo che, se ancora non smarrisce completamente il proprio filo, pare quantomeno volerne consapevolmente confondere il corso<sup>16</sup>; nell'interruzione della sequenzialità narrativa per mezzo di «cose “[...] proprio fuori luogo]», si manifesta indiscutibilmente l'imbastitura del radicale, disgregante *saggio digressivo*<sup>17</sup> alla base del successivo *Der Mann ohne Eigen-*

<sup>13</sup> Sul cambio di prospettiva, cfr. Jan Aler, op. cit., p. 254.

<sup>14</sup> Wolfgang Dösig identifica nella *simultaneità* la dimensione temporale della narrazione nel romanzo. Cfr. op. cit., p. 532.

<sup>15</sup> Robert Musil, *Saggi e Lettere*, vol. II, op. cit., p. 497.

<sup>16</sup> Cfr. Wolfgang Dösig, op. cit., pp. 532, 535.

<sup>17</sup> Cfr. a tal proposito la seguente affermazione di Bianca Cetti Marinoni: «Di questo romanzo-saggio [*L'Uomo senza qualità*] Musil stesso [...] ci indica l'antecedente nel *Törless* quando lamenta che esso non sia stato recepito per quello che era, il romanzo di formazione di un'idea dell'uomo come «io» aperto, ma sia stato scambiato per un romanzo realistico-psicologico. Nel *Törless* dobbiamo pertanto vedere il «laboratorio» del romanzo-saggio musiliano, un testo che già scompagina (pur nella sua apparenza di racconto tradizionale che, appunto, non l'ha salvato del tutto dal destino di omologazione) le strutture narrative del romanzo «classico». Bianca Cetti Marinoni, *Il laboratorio del romanzo-saggio musiliano*, in Eberhard Lämmert, Giorgio Cusatelli (a cura di), *Avantgarde, Modernität, Katastrophe. Literatur, arti e scienza fra Germania e Italia nel primo Novecento*, Leo Olschki, Firenze

*schaften*. Se con le riflessioni-digressioni Musil testualizza la (dis)articolazione psichica di Törless e quella narrativa del romanzo, attraverso un preciso ed efficace corpus di metafore egli rappresenta contemporaneamente, tematizzandoli, questi due livelli di destrutturazione. È alle metafore che a questo punto va inevitabilmente dedicata la dovuta attenzione.

*Fili, tessuti, garbugli e nodi: le metafore tessili nel romanzo*

L'insieme di divaganti pensieri e considerazioni che conferisce al testo forma e sostanza quasi filosofiche<sup>18</sup> assume assai frequentemente – a partire dal titolo, nella versione originale – i contorni linguistici della metafora tessile, preannunciando quelli successivamente adottati nel famoso e già menzionato passo de *Der Mann ohne Eigenschaften*. Nel *Törless* infatti la narrazione diviene una «tessitura cominciata chissà dove nell'astratto»<sup>19</sup>, «un avvolgersi tra [...] grovigli di idee»<sup>20</sup>, una «tela tentacolare [...] dei [...] pensieri»<sup>21</sup>. Queste e altre simili associazioni del discorso narrativo all'immagine del tessuto trascendono, nel romanzo, il mero valore stilistico-retorico della metafora, assurgendo piuttosto ad allegorie della scrittura e dell'esistenza stesse, nonché dell'evidente impossibilità di trovare in esse un senso prioritario. La metafora tessile avvolge ripetutamente il nucleo filosofico delle esistenziali riflessioni-digressioni del giovane cadetto, che – con parole di Beineberg – concepisce il proprio “stare al mondo” nella simultanea compresenza di almeno due distinti «fili» esistenziali.

Anch'io sono legato a due fili. L'uno mi lega vagamente, in contrasto con il mio netto convincimento, a una pietosa inerzia. L'altro passa diritto per la mia anima, per la più profonda conoscenza interiore, e mi lega al cosmo. Autentiche creature umane sono soltanto quelle che possono penetrare dentro a se stesse, creature cosmiche capaci

---

1995, pp. 191-199, qui p. 193. Per approfondimenti sul saggismo nelle opere di Robert Musil, cfr. Claudia Monti, *Musil. La metafora della scienza*, Pironti, Napoli 1983.

<sup>18</sup> La presenza di digressioni è tanto cospicua, nel *Törless*, da giustificare per certi versi la definizione di «philosophischen Roman» (romanzo filosofico) attribuitagli da Jan Aler, op. cit., p. 235.

<sup>19</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, Einaudi - serie bilingue, Torino 2003, trad. it. di Anita Rho, p. 156. «Gewebe, das doch irgendwo draußen im Abstrakten angeknüpft worden war». Essendo il testo tedesco tratto dall'edizione con testo a fronte, nella presente nota e in quelle seguenti non si indica il numero di pagina per la versione originale.

<sup>20</sup> Ivi, p. 85. «nur ein sich Winden unter [...] Ideenverschlingung» (trad. it. di chi scrive).

<sup>21</sup> Ivi, p. 159. «vielarmigen [...] Gedankengespinnste».

di immergersi sino a diventare tutt'uno con il grande processo universale. [...] tutti gli uomini che hanno fino a ora seguito il secondo filo hanno dovuto prima strappare il primo. [...] io seguo il secondo filo. [...] si sostiene che il mondo è fatto di leggi meccaniche salde e incrollabili. Questo è sbagliato, sta soltanto nei libri di scuola!<sup>22</sup>

Il passo appena riportato risulta particolarmente significativo per la presente analisi. Törless comprende infatti come il primo dei due fili menzionati dal compagno *ordisca*<sup>23</sup> linearmente la vicenda, vincolando l'esistenza alle azioni concrete e sequenziabili, connesse all'inerziale sviluppo di un rassicurante ordine esistenziale già dato ed *esterno* all'individuo. Nelle *Vervirrungen*, nei "garbugli" psichici si verifica la rottura di Törless con tale ordine esistenziale; analogamente, sul piano narrativo le riflessioni digressive già evidenziano l'allontanamento del romanzo musiliano dall'ordinato svolgimento lineare della banale vicenda. Le «creature cosmiche» strappano quindi l'ordito in favore del secondo filo, quello orizzontalmente mobile della trama, il quale lega Törless all'*interiorità*, alle incontrollabili e infinite possibilità dell'anima e, soprattutto, alla totalità di quel «grande processo universale» che precorre la «superficie sterminata»<sup>24</sup> di Ulrich nel *Mann ohne Eigenschaften*.

Il taglio del primo dei due fili e la conseguente decisione di seguire solo il secondo comporta necessariamente il netto rifiuto delle leggi del meccanicismo e, quindi, della causalità quale principio esistenziale. A tal riguardo Musil ricorre nuovamente alla metafora tessile quando Törless si distanzia

---

<sup>22</sup> Robert Musil, *Die Verrirrungen des Zöglings Törless*, trad. it., p. 165. «Auch ich bin an zwei Fäden geknüpft. An diesen einen, unbestimmten, der mich in Widerspruch zu meiner klaren Überzeugung an eine mitleidige Tatlosigkeit bindet, aber auch an einen zweiten, der zu meiner Seele hinläuft, zu innersten Erkenntnissen, und mich an den Kosmos fesselt. [...] Die wahren Menschen sind nur die, welche in sich selbst eindringen können, kosmische Menschen, welche instände sind, sich bis zu ihrem Zusammenhange mit dem großen Weltprozesse zu versenken. [...] alle Menschen, die bis dahin dem zweiten Faden folgten, mussten den ersten vorher zerreißen. [...] ich folge dem zweiten Faden. [...] man behauptet, die Welt bestünde aus mechanischen Gesetzen, an denen sich nicht rütteln lasse. Das ist ganz falsch, das steht nur in den Schulbüchern!».

<sup>23</sup> Nell'uso dei termini "trama" e "ordito" ci si rifà qui a Luca Pietromarchi, *Flaubert, le Parche e il filo del romanzo*, in Luca Pietromarchi (a cura di), op. cit., pp. 41-58. Da notare la frequenza con cui nel *Törless* azioni e soprattutto riflessioni sono abbinate al verbo «ketten» e al sostantivo «Kette»; generalmente tradotti con "incatenare" e "catena", nel linguaggio tecnico-settoriale della tessitura i due lemmi significano rispettivamente "ordire" e "ordito".

<sup>24</sup> Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, op. cit., p. 630. «verworbene Fläche», ed. ted., p. 650.

dal «filo della causalità», potenziale limite mortale con cui il pensiero razionale si circoscrive<sup>25</sup>.

Il pensiero che si muove sulla superficie illuminata, che può sempre essere verificato e riscontrato lungo il filo della causalità, non è necessariamente il pensiero vivo.<sup>26</sup>

Il taglio del «filo della causalità» si ripercuote sulla forma narrativa del romanzo, laddove la distorsione mentale-digressiva dell'esperienza annulla lo spazio e il tempo quali grandezze misurabili e «oggettive». Per Törless gli eventi significativi non sono pertanto gerarchicamente orditi in base a una necessità causale predeterminata, bensì risultano analogicamente accomunati da un improvviso insorgere nell'«anima», secondo dinamiche quasi epifaniche e quindi intrinsecamente a-causali<sup>27</sup>.

L'assenza di un sostrato causale nel *Törless* è dimostrato dall'assai frequente occorrenza dell'avverbio «zufällig» (casualmente) e del sostantivo «Zufall» (caso); del resto, è proprio il caso a segnare i rapporti tra le figure, la significatività dei quali sta nella funzione di illustrare simultaneamente prospettive diverse su medesimi aspetti della realtà (nella fattispecie, violenza e sessualità). Il rapporto che lega i personaggi si sposta quindi dall'asse sintagmatico, della concatenazione, a quello paradigmatico, della sostituzione, che conferisce a loro (e alle vicende) il carattere di *variazioni* sul tema, di «saggi sul reale»<sup>28</sup>.

Dalla diversità prospettica che caratterizza il testo risaltano almeno due aspetti intrinsecamente incompatibili con l'incontestabilità dei finali da romanzo ottocentesco: la *relativizzazione* e la conseguente *ambiguità*<sup>29</sup> di

<sup>25</sup> Il rifiuto musiliano della causalità è da ascrivere alla profondissima influenza esercitata dall'empiriocriticismo di Ernst Mach, sul quale lo scrittore redige, contemporaneamente alla stesura del *Törless*, la propria tesi di dottorato. Non potendoci qui dilungare sull'argomento, si rimanda specialmente a Claudia Monti, *Musil. La metafora della scienza*, op. cit.

<sup>26</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, op. cit., p. 415. «Das Denken, das sich an der beschienenen Oberfläche bewegt, das jederzeit an dem Faden der Kausalität nachgezählt werden kann, braucht noch nicht das lebendige zu sein».

<sup>27</sup> Cfr. Bianca Cetti Marinoni, op. cit., p. 195. Per la dimensione «epifanica» del testo, cfr. Theodore Ziolkowski, *Joyces Epiphany und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 35/1961, pp. 594-610.

<sup>28</sup> Cfr. Bianca Cetti Marinoni, op. cit., pp. 197-198.

<sup>29</sup> Proprio in tale *ambiguità* Giuseppe Bevilacqua identifica «la prima ragione del fascino capzioso di questo libro». Giuseppe Bevilacqua, *Robert Musil. I turbamenti del giovane*

un'esperienza in cui «ogni altra cosa era possibile»<sup>30</sup>. Tale asserzione mina il principio di consequenzialità a cui l'autore tradizionale si affidava per sbrogliare, nel finale, anche gli intrecci più intricati conferendo loro, in ultima istanza, un ordine lineare apparentemente indiscutibile. «Tutto accade: questa è tutta la saggezza»<sup>31</sup>. Con questa minimale sentenza di Törless, Musil recide precisamente il filo narrativo della necessità che, legando la causa all'effetto, dava certezze a «quegli esseri umani la cui vita si muoveva ordinata come in un edificio trasparente e solido di vetro e ferro, fra ufficio e famiglia»<sup>32</sup>; in tale ordine egli identifica il fondamento esistenziale di coloro che, fermandosi alla «superficie illuminata» dell'esteriorità, per dirla con Ulrich

esecrano ogni riflessione che vada più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un "corso" si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos.<sup>33</sup>

Tornando al passo del *Törless* riguardante i «due fili», Musil tesse la «tela tentacolare [...] dei [...] pensieri» con il secondo, quello della «profonda conoscenza interiore»; esso è talmente estraneo alla borghese «superficie illuminata» della «serie ordinata dei fatti», al «corso» della vita, da scomparire in presenza di attività legate all'ordine lineare della quotidianità. Törless è infatti sempre più avvinghiato nel

filo rosso [...] del nostro sangue, [...] che però non è mai presente quando scriviamo documenti, costruiamo macchinari, andiamo al circo equestre o attendiamo a cento altre occupazioni analoghe.<sup>34</sup>

Törless è sempre più estraneo al sentire borghese che egli, pur essen-

---

*Törless*, in Giuliano Baioni, Cesare Cases, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Magris (a cura di), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 13-36, qui p. 19.

<sup>30</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, op. cit., p. 125 «[...] war aber auch alles andere möglich».

<sup>31</sup> Ivi, p. 379. «Alles geschieht. Das ist die ganze Weisheit».

<sup>32</sup> Ivi, p. 125. «jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt».

<sup>33</sup> Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, op. cit., p. 630. «so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleich aussieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen "Lauf" habe, irgendwie im Chaos geborgen», p. 650.

<sup>34</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, op. cit., p. 335. «roten Faden [...] unseres Blutes [...], das immer verschwunden ist, wenn wir Akten schreiben, Maschinen bauen, in den Zirkus gehen oder den hundert anderen ähnlichen Beschäftigungen folgen».

dovi immerso, «non capiva. I progetti pazienti che per l'adulto legano impercettibilmente le giornate in mesi e anni gli erano ancora ignoti»<sup>35</sup>. La compresenza dei «due fili» rappresenta tanto la discrasia esistenziale di Törless, quanto la doppia dimensione narrativa del romanzo. Il giovane cadetto è contemporaneamente avvinghiato nel morto filo di eventi dell'ordinata esistenza borghese e in quello tortuosamente vivo della propria interiorità. Analogamente, la narrazione si compone lungo un «primo filo» del racconto – quello della superficiale linearità della vicenda – ma si disgrega allo stesso tempo nella profondità digressiva del groviglio di pensieri – il «secondo filo» del romanzo.

I tentativi di Törless di dipanare la matassa, di giungere a capo dei turbamenti, risultano vani in tutta l'opera, «come se con dita tremanti e ormai piegate dagli sforzi, avesse cercato di sciogliere un nodo inestricabile»<sup>36</sup>. Oltre che nel titolo del romanzo (*Verwirrungen*), il tema del *nodo*, del groviglio inestricabile si esplicita a più riprese nel testo, assumendo – come nel passo sotto riportato – connotazioni simbolicamente inquietanti.

Törless [...] adesso aveva di nuovo l'impressione che una corda invisibile si fosse improvvisamente tesa in un nodo palpabile e mortale. [...] Alla fine gli rimase soltanto la sensazione che il cappio gigantesco andasse stringendosi sempre di più intorno ad ogni cosa. [...] Una delle tende di lino era abbassata solo fino a metà altezza [...]. Il cordone s'era impigliato su in alto, o era uscito dalla rotella, e pendeva giù in un brutto groviglio e la sua ombra strisciava come un verme [...]. Gli sembrava che vi fosse incatenato un pericolo.<sup>37</sup>

All'immagine tessile del nodo si collega per analogia quella metaforica del labirinto<sup>38</sup>, esemplificata nella seguente descrizione del tortuoso percorso che conduce dalla camera da letto alla soffitta delle sevizie.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 87. «Aber gerade das war es, was Törless nicht verstand. Die geduldigen Pläne, welche für den Erwachsenen, ohne dass er es merkt, die Tagen zu Monaten und Jahren zusammenketten, waren ihm noch fremd».

<sup>36</sup> Ivi, p. 185. «als ob er fiebernde Finger wundbemühte, um einen endlosen Knoten zu lösen».

<sup>37</sup> Ivi, pp. 167, 171, 247, 253. «Törless [...] hatte nur wieder die Vorstellung, dass sich eine unsichtbare Schlinge plötzlich zu einem greifbaren, tödlichen Knoten zusammengezogen habe. [...] Er hatte schließlich nur das Gefühl, dass sich die riesige Schlinge immer fester um alles zusammenziehe. [...] Einer der leinenen Vorhänge hatte sich nur bis zur halben Höhe herunterrollen lassen [...]. Die Schnur hatte sich oben gespießt oder war ausgesprungen und hing in hässlichen Windungen herunter, während ihr Schatten auf dem Boden wie ein Wurm [...] kroch. [...] Ihm war, als liege dort eine Gefahr gekettet».

<sup>38</sup> Per un esaustivo approfondimento sull'immagine del labirinto nel *Törless*, cfr. Erich

Uscirono nel corridoio, che si allungava infinito davanti all'aula. [...] i passi risuonavano di nicchia in nicchia [...]. A cinquanta metri dalla porta una scala portava al secondo piano [...] Di lì la scala si restringeva e saliva, con brevi rampe ad angolo retto, fino al solaio. E – i vecchi edifici sono spesso costruiti senza logica, con uno spreco di angoli e di gradini inutili – conduceva parecchio al di sopra del livello del solaio [...] Anche se qualcuno, stando sulla scala, si fosse abituato all'oscurità, non avrebbe potuto scorgere che una confusione [...].<sup>39</sup>

Annodati in un groviglio inestricabile, nessuno dei due fili esistenziali conduce Törless verso una via d'uscita dai propri turbamenti, dal caos mentale ed emotivo di cui il labirinto è immediata metafora spaziale, dalla quale gli adulti si *illudono* di essere esclusi:

Quelli lì si sono scavati nel cervello mille tortuosi percorsi, e guardano solo indietro sino all'ultima svolta, per vedere se il filo che si lasciano dietro tiene ancora. [...] Questa gente adulta e questi intelligentoni si sono chiusi dentro la loro rete, una maglia tiene l'altra, sicché tutto pare naturalissimo. Ma nessuno sa dove stia la prima maglia che regge tutto quanto.<sup>40</sup>

Nemmeno Törless, del resto, alla fine del romanzo avrà trovato «la prima maglia che regge tutto quanto», seguendo il cui corso egli possa uscire dal caos. Verso la fine infatti il sedicenne accenna una soluzione ambigua e soltanto *apparente*: annuncia semplicemente il proposito (riuscirà a mantenerlo? e se sì, per quanto?) di smettere di paragonare i due fili con-

---

Meuthen, *Törless im Labyrinth*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1(59)/1985, pp. 125-144.

<sup>39</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, op. cit., pp. 97, 99. «Sie traten auf den Gang hinaus, der sich endlos lang vor dem Lehrsaale dehnte. [...] Die Schritten hallten von Nische zu Nische. [...] Fünfundzwanzig Meter vor der Türe entfernt, führte eine Stiege in das zweite Stockwerk [...]. Von hier aus wurde die Treppe schmal und stieg in kurzen, rechtwinklig aneinander stoßenden Absätzen zum Dachboden empor. Und – wie alte Gebäude oft unlogisch, mit einer Verschwendung von Winkeln und unmotivierten Stufen gebaut sind – führte sie noch um ein beträchtliches über das Niveau des Bodens hinaus [...]. Selbst wenn sich das Auge eines auf der Stiege stehende an das Dunkel gewöhnt gehabt hätte, so wäre es ihm doch unmöglich gewesen, von dort aus mehr als ein regelloses Durcheinander [...] zu unterscheiden».

<sup>40</sup> Ivi, pp. 237, 239. «Die haben sich einen Weg in tausend Schneckengängen durch ihr Gehirn gebohrt, und sie sehen bloß bis zurnächsten Ecke zurück, ob der Faden noch hält, den sie hinter sich spinnen. [...] Diese Erwachsenen und ganz Gescheiten haben sich da vollständig in ein Netz eingesponnen, eine Masche stützt die andere, so dass das Ganze Wunder wie Natürlich aussieht; wo aber die erste Masche steckt, durch die alles gehalten wird, weiß kein Mensch».

duttori della propria esistenza, quello dei «pensieri morti» e quello dei «pensieri vivi», della verticale, gerarchizzante razionalità esteriore e quello dell'orizzontale, anarchica a-causalità interiore. Tuttavia lo stato di *Verwirrung*, di *garbuglio*, permane<sup>41</sup> nella discrasia esistenziale determinata dalla loro coesistenza alternanza. Il groviglio, dunque, non è affatto sciolto: Törless giungerà a conviverci, forse, ma senza che né lui né il lettore possano scorgervi una fine; nemmeno la narrazione stessa, del resto, nella propria circolarità pare concludersi realmente.

#### *La narrazione delle «Verwirrungen» come processo circolare*

La vicenda narrata nel romanzo presenta, nel proprio svolgimento, un inizio e una fine che conferiscono al testo una struttura narrativa di stampo *apparentemente* tradizionale, aristotelico.

Tale linearità narrativa non è tuttavia sufficiente a impedire la *rottura* dei canoni romanzeschi dell'Ottocento, secondo i quali “inizio” e “fine” sono estremi tra loro più o meno distanti e collegati dal proverbiale «filo del racconto». Se infatti si considerano brevemente le analogie accomunanti la scena introduttiva e quella di chiusura, l'inizio e la fine de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* paiono annullare la distanza narrativa che separa il principio del romanzo dal suo punto d'arrivo. Il testo si apre con i genitori che accompagnano il figlio sedicenne alla stazione ferroviaria di «W.»; la scena si ripete in chiusura, con Törless nuovamente accompagnato dalla madre al medesimo luogo.

La coincidenza di luogo e personaggi è definitivamente troppo palese per essere frutto del caso; con essa Musil conferisce al romanzo l'unica forma che si addice al suo oggetto, alle *Verwirrungen*: quella circolare. La stazione, paradigmatico luogo di partenze e arrivi, è – come il testo stesso – il punto finito di un cerchio infinito; essa assurge a *topos* simbolico di ciò che non conosce fine.

Una piccola stazione lungo la linea ferroviaria che porta in Russia. Quattro tronchi paralleli di ferro correvano all'infinito nelle due direzioni fra la ghiaia gialla dell'ampia massicciata; accanto a ciascuna come un'ombra sporca la striscia scura che il fumo e il vapore avevano impresso nel terreno.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> In riferimento all'insolubilità delle *Verwirrungen* intese come “processo infinito” e quindi irrisolto, cfr. Heribert Brosthaus, op. cit., p. 186 e Giuseppe Bevilacqua, op. cit., p. 29.

<sup>42</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, op. cit., p. 3. «Eine kleine Station

Quasi metafora della narrazione musiliana, l'incipit del *Törless* ne raffigura immediatamente la struttura narrativa<sup>43</sup> volta all'infinito, all'impossibilità di concludere un processo di scrittura (i binari) che imprime sulla carta («il terreno») una storia (la «striscia scura») in grado di perpetuarsi «all'infinito nelle due direzioni». Alla stazione Törless arriva e lì torna; la vicenda stessa da lì muove, li torna e da lì potenzialmente riparte insieme al suo protagonista, secondo un *ciclo* narrativo virtualmente infinito. La struttura ciclica del romanzo testualizza dunque l'assenza di un finale univocamente “chiuso” di stampo ottocentesco, palesando la problematizzazione dell'atto narrativo compiuto, tipica della modernità letteraria novecentesca.

Concludendosi con la ripetizione della scena iniziale, il *Törless* mostra l'incapacità del protagonista di venire a capo dei propri turbamenti, dal cui intricato dedalo egli non esce affatto; in tutti i labirinti sussiste il rischio di ritrovarsi al punto di partenza e questo è esattamente ciò che accade nel romanzo.

Törless non potrà uscire da una simile situazione fino a quando le *Verwirrungen* verranno *ent-wirrt* (districate), fino a quando cioè gli inquietanti nodi di cui sopra non giungeranno al pettine. *Se e quando* ciò avverrà è tuttavia ignoto al lettore; resta infatti l'onere di immaginare secondo arbitrio il destino del protagonista, ovvero il finale che Musil non scrive, lasciando aperta la storia di un personaggio estraneo a

quell'ottusità di percezione, per cui una giornata che volge alla fine non è più un problema [...]. Per lui ogni notte era un nulla, una tomba, un'estinzione. Non aveva ancora acquistato la capacità di mettersi giù a morire ogni sera senza darsene pensiero.<sup>44</sup>

---

an der Strecke, welche nach Russland führt. Endlos gerade liefen vier parallele Eisenstränge nach beiden Seiten zwischen dem gelben Kies des breiten Fahrdammes; neben jedem wie ein schmutziger Schatten der dunkle, von dem Abdampfe in den Boden gebrannte Strich».

<sup>43</sup> L'incipit del *Törless* ben si presta a parallelismi con quello di *Boward et Pécuchet* di Gustave Flaubert, citato e commentato come segue in Luca Pietromarchi, op. cit., p. 54: «Le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses étalait en ligne droite son eau couleur d'encre». Questa è come l'icona, perfettamente collocata all'inizio del romanzo, che raffigura la sua struttura narrativa, nonché la conclusione epistemologica alla quale giungeranno i due copisti dopo aver attraversato il mare d'inchiostro della letteratura scientifica del loro tempo. Conclusione che può riassumersi nella formula: «la bêtise consiste à conclure».

<sup>44</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, op. cit., p. 87. «jenes Abgestumpftsein, für das es nicht einmal mehr eine Frage bedeutet, wenn wieder ein Tag zu

Il carattere “incompiuto”<sup>45</sup> del finale – con i punti interrogativi ai quali esso non concede risposta (che ne sarà di Basini, Beineberg, Reitinger e di Törless stesso?) – autorizza la lettura del romanzo come «specie di antefatto che potrebbe stare anche a sé»<sup>46</sup>, ma che invece è solo il lungo capitolo iniziale di una lunghissima storia a cui Musil nemmeno con *Der Mann ohne Eigenschaften* mette la parola “fine”.

Lo stesso Törless, del resto, non è in grado di “raccontarsi” secondo il modello lineare a cui aspira, ma al quale non giunge affatto. Alquanto emblematico è il suo proposito, fallito, di meditare su se stesso imprimendo un ordine narrativo alla propria storia: carta e penna alla mano, il giovane cadetto si limita semplicemente a incorniciare il titolo delle proprie vicende (*De Natura hominum*) entro il disegno di un arabesco. Egli spera infatti che un’interpretazione razionale delle proprie *Verwirrungen* possa dipanarsi da sé,

come la forma di una linea avvolgente esce fuori dall’immagine confusa di curve che si intersecano infinite volte. [...] Ma finora gli era accaduto come al pescatore che dai guizzi della rete sente di aver catturato una grossa preda, ma nonostante gli sforzi non riesce a riportarla alla luce [...].

E dunque Törless si mise a scrivere [...]. “Sento in me, – egli scrisse – qualcosa ma non so bene cosa sia”. Cancellò in fretta la riga e scrisse invece: “Devo essere malato ... pazzo!”. [...] Qui s’interruppe. [...] Ma lasciò la frase incompiuta.<sup>47</sup>

---

Ende geht [...]. Jede Nacht bedeutete für ihn ein Nichts, ein Grab, ein Ausgelöscht werden. Das Vermögen, sich jeden Tag sterben zu legen, ohne sich darüber Gedanken zu machen, hatte er noch nicht erlernt».

<sup>45</sup> Tale “incompiutezza” è efficacemente riassunta da Giuseppe Bevilacqua nella metafora cinematografica di una scena in *dissolvenza*. Cfr. op. cit., pp. 14-15.

<sup>46</sup> Giuseppe Bevilacqua, op. cit., pp. 14. Cfr. lo stesso autore anche a p. 30 e Aloisio Rendi, *Robert Musil. L’Uomo senza qualità*, in Giuliano Baioni, Cesare Cases, Giuspè Bevilacqua, Claudio Magris (a cura di), *Il romanzo tedesco del Novecento*, op. cit., pp. 217-229, a p. 219. Nel *Törless* entrambi i critici vedono a ragione una sorta di capitolo introduttivo al successivo *Uomo senza qualità*.

<sup>47</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, op. cit., pp. 257, 263-265. «wie die Form einer umhüllenden Linie aus dem wirre Bilde sich hundertfältig schneidender Kurven heraustritt. [...] Aber es war ihm bisher wie einem Fischer ergangen, der zwar am Zucken des Netzes fühlt, dass ihm eine schwere Beute ins Garn gegangen ist, aber trotz aller Anstrengungen nicht vermag, sie ans Licht zu heben. [...] – Und nun begann Törless doch noch zu schreiben [...]. “Ich fühle”, notierte er, “etwas in mir und weiß noch nicht recht, was es ist”. Rasch strich er aber die Zeile wieder durch und schrieb an ihrer Stelle:

Come già l'incipit del romanzo, anche questo episodio pare una metafora meta-narrativa della poetica musiliana, oltre che del testo stesso. Törless infatti non sa andare oltre il titolo della propria storia, non è in grado di cominciarla, di iniziare a ordire secondo una luminosa linea narrativa quella «immagine confusa di curve che si intersecano infinite volte», la quale altro non è che la sua stessa esistenza, incompiuta come le frasi che egli cancella. Non è certo un caso che Törless possa soltanto affidarsi al disegno di un *arabesco*, nel quale le linee si intersecano secondo geometrie in cui inizio e fine coincidono, proprio come avviene nel romanzo stesso. Il frequente ricorso a segni grafici all'interno del testo – linee e puntini – al posto di parole e frasi pare l'ultima risorsa di una narrazione che perfino nel succedersi delle parole sembra andare sempre più in crisi. Se dunque l'*arabesco* è allegoria della narrazione musiliana nel *Törless*, la «grossa preda» che non può uscire dalla *rete* (altra figura tessile legata all'intrico, all'assenza di linearità) è lo stesso protagonista, prigioniero di *Verwirrungen* mentali e narrative che, nel groviglio esistenziale privo di un termine ultimo<sup>48</sup>, rendono inammissibile la parola *fine*.

### Bibliografia

#### Primaria

- Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, Einaudi, Torino 2003.  
*Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978.  
*L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972.  
*Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978.  
*Saggi e Lettere*, Einaudi, Torino 1995.

#### Secondaria

- Aler, Jan: *Als Zögling zwischen Maeterlinck und Mach. Robert Musils literarische Anfänge*, in Fritz Martini (a cura di), *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*, Klett, Stuttgart 1971, pp. 235-290.  
 Bevilacqua, Giuseppe: *Robert Musil. I turbamenti del giovane Törless*, in Giuliano Baioni, Cesare Cases, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Magris (a cura di), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 13-36.

---

“Ich muß krank sein, - wahnsinnig!” [...] Da stockte er aber [...]. Aber er ließ doch den Satz unvollendet».

<sup>48</sup> Peter Brooks identifica questo “termine ultimo” con la morte del personaggio, che nel *Törless* non si verifica con nessuno dei protagonisti. Cfr. Peter Brooks, op. cit.

- Bologna, Corrado: *Il filo della storia. Tessitura della trama e ritmica del tempo narrativo tra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», 1/1998.
- Brooks, Peter: *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995.
- Brosthau, Heribert: *Der Entwicklungsroman einer Idee. Untersuchungen zu Gehalt, Struktur und Stil in Robert Musils Roman "Die Verwirrungen des Zöglings Törless"*, Gugel, Würzburg 1969.
- Cetti Marinoni, Bianca: *Il laboratorio del romanzo-saggio musiliano*, in Eberhard Lämmert, Giorgio Cusatelli (a cura di), *Avantgarde, Modernität, Katastrophe. Letteratura, arti e scienza fra Germania e Italia nel primo Novecento*, Leo Olschki, Firenze 1995, pp. 191-199.
- Düsing, Wolfgang: *Utopische Vergangenheit: zur Erinnerungstechnik in Musils frühere Prosa*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 89/1970, pp. 531-560.
- Meuthen, Erich: *Törless im Labyrinth*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1(59)/1985, pp. 125-144.
- Monti, Claudia: *Musil. La metafora della scienza*, Pironti, Napoli 1983.  
*La tessitura di Musil*, in «Alfabeta», 11/1980, pp. 5-7.
- Pietromarchi, Luca: *La trama nel Romanzo del Novecento*, Bulzoni, 2002.
- Reis, Gilbert: *Perspektivische Verkürzung des Verstandes. Wirklichkeitsdarstellung unter dem Gesichtspunkt der Subjektiv*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 59(1)/1985, pp. 119-130.
- Rendi, Aloisio: *Robert Musil. L'Uomo senza qualità*, in Giuliano Baioni, Cesare Cases, Giuspè Bevilacqua, Claudio Magris (a cura di), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 217-229.
- Testa, Marco: *Stile, discorso, intreccio*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo – le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 271-299.
- Ziolkowski, Theodore: *Joyces Epiphany und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 35/1961, pp. 594-610.

\* \* \*

*Sezione curata*

*dal Forum Austriaco di Cultura a Milano*



## IL FORUM AUSTRIACO DI CULTURA

A MILANO

Piazza del Liberty 8

I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

E-mail: [mailand-kf@bmaa.gv.at](mailto:mailand-kf@bmaa.gv.at)

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano, istituito nel 1993 (allora e fino a poco tempo fa come Istituto Austriaco di Cultura), ha sede nel Palazzo Liberty, Piazza del Liberty 8. Direttore: Stella Avallone.

Tale Forum si affianca a quello già presente a Roma, competente per l'Italia centrale e meridionale. Pertanto la vita culturale austriaca può contare su una rappresentanza ufficiale a Milano, preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale. La competenza del Forum Austriaco di Cultura milanese si estende dal Sudtirolo all'Emilia Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli-Venezia-Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questa rappresentanza il Governo austriaco ha voluto dare particolare risalto all'importanza della città di Milano quale centro culturale nonché agli stretti legami culturali esistenti tra le regioni confinanti dell'Italia e dell'Austria. Il Forum ha il fine di diffondere la conoscenza della cultura austriaca in tutti i suoi aspetti storici e presenti: la letteratura, le arti, il pensiero scientifico e filosofico, la storia, le strutture politiche e sociali nonché le tradizioni popolari. Le attività del Forum, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali – come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture ecc.

Il Forum Austriaco di Cultura dipende dal Ministero degli Affari Esteri di Vienna, il quale, in molti ambienti del settore culturale, agisce in cooperazione con la Cancelleria Federale d'Austria, con il Ministero della Pubblica Istruzione, delle Scienze e della Cultura e con gli Assessorati della Cultura delle regioni, delle città e dei comuni austriaci.



MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE  
DAL FORUM AUSTRIACO DI CULTURA A MILANO  
NEL 2006

*LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)*

Festival della Poesia con  
Hans Perting, Tanja Raich, Kathrin Mayr, Lussy Cologna, Maria Raffeiner,  
Sandra Stigger  
Malles, 9.02. – 27.04.2006  
Nella sede della Biblioteca di Malles

Presentazione del libro “Crimini Freudiani” dell’autrice austriaca Eva  
Rossmann con  
Eva Rossmann e Giancarlo Ricci  
Milano, 05.05.2006  
Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Conferenze letterarie con gli scrittori austriaci Karl Lubomirski e  
Dorothea Macheiner “L’Austria e l’Oriente – Affinità e Contrasti”  
Milano, 17.05.2006  
Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Serata letteraria con Franzobel nell’ambito del ciclo “Poeti Europei del  
‘900”  
Milano, 29.05.2006  
Nel Piccolo Teatro Studio  
In collaborazione con AICEM

Serata letteraria con l’autore austriaco Robert Schindel nella cornice del  
Festival “Pordenone legge”  
Pordenone, 24.09.2006

Presentazione del libro “Nora Gregor – L'imperfezione della bellezza”  
con Ales Doktoric, Hans Kitzmüller,  
Milano, 04.10.2006  
Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Serata letteraria “L'ora azzurra: un ritratto di Ingeborg Bachmann” nella  
cornice dell'Anno Bachmann” e “Torino – Capitale Mondiale del Libro  
Torino, dal 17. al 25.10.2006  
Nello Spazio Atrium

Conferenza letteraria di Elena Agazzi “Eva Menasse e il discorso sulla  
memoria nel romanzo “Vienna”  
Milano, 18.10.2006  
Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Presentazione del libro “Verschieden” con  
la scrittrice austriaca Eva Rossmann  
Merano, 06.11.2006  
Nella sede del Museo della Donna  
In collaborazione con l'editore Folio

Presentazione del libro “Verso il Requiem. Frammenti di felicità e di  
morte” con  
Ernesto Napoletano  
Milano, 05.12.2006  
Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

### *CONFERENZE*

Giornata di Studi “Sigmund Freud – L'arte della rimozione ieri e oggi”  
Milano, 18.01.2006  
Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Tavola Rotonda “Germania, Austria, Italia – Resistenza e coraggio civile  
sotto il nazismo” in occasione del Giorno della Memoria

Torino, 25.01.2006

Nella sede della Comunità Ebraica di Torino

Conferenza “I viaggi di Mozart” con

Maria Giovanna Forlani

Milano, 01.02.2006

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Tavola Rotonda “Il modello del Sud-Tirolo: un modello per la tutela delle minoranze nei Balcani?” con Franz Matscher, Stefano Bianchini,

Giuseppe de Vergottini, Justin Frosini, Siegfried Brugger, Federico Carpi

Bologna, 03.02.2006

Nella sede dell'Accademia delle Scienze

Conferenza “Flauto magico, mandala magico” con

Vincent Lombardo

Milano, 15.02.2006

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Convegno Internazionale in occasione dell'Anno Freudiano “Attualità e Inattualità di Sigmund Freud” con

Hermann Nitsch, Otto Brusatti, Riccardo Martinelli, Peraldo Rovatti,

Giulio Guidorizzi, Quirino Principe, Gabriella Rovagnati, Rosalba Maletta

Gorizia, 11.03.2006

Nella sede dell'Auditorium di Gorizia

Conferenza “Thomas Bernhard – la creatività ossessiva” con

Gabriella Rovagnati,

Milano, 15.03.2006

Convegno Internazionale “Il Ruolo delle Donne nella Mitteleuropea dopo l'allargamento dell'Unione Europea” con

Bianca Valota-Cavallotti, Maria Teresa Fumagalli Beonio Brocchieri,

Marina Calloni, Laura Mirachian, Emma Scaramazza, Barbara Wicha,

Annemarie Türk, Isabella Lindner, Helga Konrad, ecc

Milano, 30./31.03.2006

in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano  
Nella Sala Napoleonica dell'Università degli Studi di Milano

Conferenza e recitazione “Freud alla prova della letteratura” con  
Mario Lavagetto e Renato Grilli

Bologna, 05.04.2006

In collaborazione con il Centro Culturale Italia-Austria

Nella sede del Museo Ebraico di Bologna

Giornata di Studi su Thoms Bernhard “Lessico Bernhardiano – Dialoghi  
intorno a Thomas Bernhard”

con Eugenio Bernhardt, Roberto Menin, Luigi Reitani, Carlo Cecchi,  
Renato Sarti, Franca Nurti, Alessandro Gassmann, Milena Vukotic, Paolo  
Graziosi, Roberto Herlitzka in occasione della produzione “Prima della  
Pensione”

Milano, 08.05.2006

Nella sede del Teatro i

Conferenza in occasione dell'Anno Mozart “Le composizioni di Mozart  
per pianoforte” con

Guido Molinari

Milano, 10.05.2006

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Tavola rotonda “La Tosca di Giacomo Puccini ed i suoi aspetti Freudiani”  
con

Fabio Vittoriani e Giancarlo Ricci

Milano, dal 18.05.2006

In collaborazione con la Fondazione Milano per la Scala

Conferenza “Le avanguardie musicali della Vienna di Sigmund Freud: da  
Gustav Mahler alla nascita della Dodecafonia” con

Maria Giovanna Forlani

Milano, 20.09.2006

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Ciclo di conferenza “L’Altro Freud”

Udine, 20.10. – 07.11.2006

In collaborazione con l’Università degli Studi di Udine e Biblioteca Austriaca di Udine

Conferenza “Lorenzo da Ponte – Realtà e Leggenda” con

Herbert Lachmayer

Milano, 22.11.2006

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza “Flauto magico, mandala magico – Wolfgang Mozart illuminista e l’inconscio collettivo di Carl Gustav Jung” con

Vincent Lombardo

Trento, 24.11.2006

Nella sede della Biblioteca Austriaco di Trento

Conferenza “L’Aquila e il Biscione” con

Elisabeth Garms-Cornides

Milano, 28.11.2006

Tortona, 29.11.2006

In collaborazione con l’ARCHEION

## *MOSTRE*

“Le tracce di Mozart a Vienna”

Milano, 22.02. – 30.04.2006

In collaborazione con le Scuole Civiche di Milano

“La rivelazione del 21° secolo”

Milano, 05.05. – 31.05.2006

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

“Stifer x 3”

Vicenza, 20.05. – 25.06.2006

Nel Museo Casa Bianca

“Bertha von Suttner – Una vita per la pace”

Trento, 22.05. – 30.05.2006

In collaborazione con la Biblioteca Austriaca a Trento

“Sigmund Freud nella terra dei sogni. Il viaggiatore ed il collezionista”

Gorizia, 24.06. – 02.10.2006

In collaborazione con l’Associazione Dioniso e Comune di Gorizia

“La rivelazione del 21° secolo”

Lavarone, 07. – 21.07.2006

Nella Biblioteca Sigmund Freud a Lavarone

“Le tracce di Mozart a Vienna”

Trento, 16. – 30.11.2006

In collaborazione con la Biblioteca Austriaca a Trento

“La rivelazione del 21° secolo”

Genova, 21.11. – 24.12.2006

Nella sede del Centro Culturale Europeo

## *CINEMA*

In occasione dell’Anno Mozartiano presentazione del video “In casa mia v’aspetto! – Mozart a Vienna” di Francesco Leprino

Milano, 22.02.2006

In collaborazione con le Scuole Civiche di Milano

Presentazione dei film “Silentium” di W. Mumberger; “Hotel” e “Crash Test Dummies” di J. Kalt nell’ambito del Festival del Cinema Europeo

Genova, 01. – 12.04.2006

In collaborazione con il Centro Culturale Europeo

Presentazione dei film “Silentium” di W. Mumberger; “Hotel” e “Crash Test Dummies” di J. Kalt nell’ambito della rassegna “Alla scoperta del nuovo cinema europeo”

Milano, 19. – 22.04.2006

In collaborazione dell’AICEM

Presentazione del film “Fallen”/”Cadere” di Barbara Alberto nell’ambito del Film festival Venezia, Venezia, 04.09.2006

Presentazione del film “Instruction For a Light and Sound Machine” di Peter Tscherkassy nell’ambito del festival “Invideo”

Milano, 29.11. – 03.12.2006

In collaborazione con il Filmmaker

Rassegna “L’inferno visto da vicino – il cinema di Ulrich Seidl” nell’ambito del festival “filmmaker”

Milano, 29.11. – 03.12.2006

In collaborazione con il festival “filmmaker”

*Studia austriaca*

An international journal devoted to the study  
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition