

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XIV

Adalbert Stifter • Heimito von Doderer
Johannes Urzidil • Elfriede Gerstl
Hugo von Hofmannsthal • Richard Strauss
Elias Canetti

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. XIV (2006)

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 XIV

Adalbert Stifter • Heimito von Doderer
Johannes Urzidil • Elfriede Gerstl
Hugo von Hofmannsthal • Richard Strauss
Elias Canetti

edidit

Fausto Cercignani

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

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.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Emilia Fiandra – *«Ich fange das Ding». La straniera bruna e la trama intrusa in «Katzensilber» di Adalbert Stifter* p. 9
- Gerhard Trapp – *«In Italien muß man lieben». Italien in Leben und Werk Johannes Urzidils* p. 25
- Fausto Cercignani – *Elettra e la prigione dell'io. La tragedia e il "libretto" di Hofmannsthal* p. 43
- Marco Castellari – *«Der schwesterlichsten Seele Schattenbild». Über Hofmannsthals "Vorspiel zur Antigone des Sophokles"* p. 81
- Nicola Bietolini – *«Das stabile Gleichgewicht». La poetica di Heimito von Doderer attraverso gli scritti teorici e autobiografici* p. 101
- Dagmar Winkler – *Elfriede Gerstl: «eine total unter ihrem Wert gehandelte Autorin»* p. 121
- Enza Beatrice Licciardi – *«Den neuen Götzen ansiedeln». Le figure tutoriali nell'autobiografia di Elias Canetti* p. 157

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 191

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a
Milano nel 2005* p. 193

Emilia Fiandra
(Roma)

«*Ich fange das Ding*»
La straniera bruna e la trama intrusa
in «*Katzensilber*» di Adalbert Stifter

Nelle sue varie forme la figura dello straniero nasce sempre da una contrapposizione. Introdotto o intruso, accolto o escluso, lo straniero marca i confini della comunità che lo ospita e ne fa risaltare il grado di coesione o di disgregazione. In una raccolta intitolata al simbolo per eccellenza dell'inamovibilità, come *Bunte Steine* di Stifter, l'elemento erratico dello straniero che rifugge la stabilità rifiutando l'assimilazione è una sfida, l'antitesi orgogliosa e sofferta della sicurezza statica della casa. Anche l'incertezza genealogica dello sconosciuto, talvolta un personaggio destinato a rimanere senza nome, allude alla precarietà di quei concetti di limite e liminalità su cui ogni comunità fonda il proprio statuto.

Certo, che sia proprio lui, il narratore strapaesano e il paladino dei valori larici, il celebrato cantore delle radici e del loro retaggio, a creare inquietanti figure di stranieri spiazza il lettore. Ma al tempo stesso lo confronta con una questione centrale della narrativa realista. Con l'ossessione tipicamente ottocentesca per il tema dell'educazione e dell'autorità, Stifter sottopone infatti lo straniero, meglio se giovane e orfano, a veri e propri esperimenti formativi. Sottratto all'autorità tramandata, anello isolato della catena generazionale e alieno nel consesso familiare e sociale in cui s'imbatte, il personaggio estraneo fornisce un fertile terreno creativo, è anzi, narrativamente parlando, *terra vergine*. Nella trama il forestiero diviene così il soggetto ideale per verificare la sopravvivenza dell'ottimismo pedagogico, di cui pure denuncia la forte oscillazione di valori e giudizi.

Tra le figure di stranieri create da Stifter, *das braune Mädchen*, la ragazza bruna di *Katzensilber*, è forse l'esempio più inquietante e sconsolato, il prodotto di un fallimento il cui senso non si schiude a lettura conclusa. Semplice e strana la storia: una nonna e tre nipoti incontrano nel bosco una

bimba estranea e selvaggia. In occasione di due sventure, una grandinata e un incendio, la sconosciuta si rivela la loro salvezza. Dopo molti tentativi andati a vuoto, l'affetto della famiglia ha la meglio sulla selvatichezza riotosa della ragazza che accetta di vivere con loro finché, senza un segno, sparisce. Di lei rimane nel testo solo il ricordo, senza riscatto né speranza, di una fuga inesplicabile.

Del resto la sua scomparsa non è meno enigmatica del suo inatteso arrivo che pure della storia è l'unico reagent. Prima che Stifter si decida a far sbucare dai cespugli il personaggio della bambina, scivolano via senza sorprese quasi venti pagine. Il procedimento narrativo si snoda inizialmente in modo lineare, senza interferenze né voci esterne. *Katzensilber* mira infatti a costruire una sorta di cornice alla storia interna. Lo fa, beninteso, non nella forma compositiva, ma proprio nell'articolazione culturale dei temi legati al principio della *diversità* e dell'*omologazione*. Benché infatti la struttura non profili una vera cornice, le antitesi portanti del racconto – comunità/estraneo, società/singolo, cultura/natura – sfruttano una tecnica di incorniciamento. Il livello esterno inquadra l'edificazione di un potere e il principio maschile che la presiede: vi compare il fondatore, padrone della tenuta e gestore del suo incremento, il *pater familias* identificato con la ratio della propria funzione. Non appena il testo nomina i figli gli rimane affibbiato solo l'appellativo del ruolo; per l'intera storia sarà *der Vater*. All'interno della sua parabola è come incastonato l'episodio della fanciulla straniera, che poi scompare ridando voce alla cornice familiare. Man mano che procede, questa seconda trama, quella della fanciulla *intrusa*, è come risucchiata dalla prima, quella familiare (1. la straniera *si accosta* alla famiglia). Brevemente la seconda trama si identifica con la prima, fino a coincidervi nel punto di massima integrazione (2. la straniera *vive* in famiglia), per tacere infine come se non fosse mai esistita (3. la straniera *scompare* senza tracce). La linea cronologica della vita familiare e la linea spezzata della ragazza straniera si intersecano.

Per il narratore si tratta di mettere ordine in due sfere, che prima sono contrapposte – vita organizzata della famiglia e vita selvaggia del singolo – poi si toccano e alla fine nuovamente colludono, ma soprattutto si tratta di scrivere una storia misteriosa, il destino incomprensibile della ragazza. Questa storia in sé non avrà un senso, perché manca quanto solo può conferirglielo, ovvero un principio e una fine. Per il lettore si tratta allora di cercare il senso non nella storia della fanciulla bruna, ma nell'interrelazione delle storie interne. Compito estremamente difficile, perché la struttura lo pone di fronte a tre ambiti. La tradizionale linea di sviluppo della

famiglia – l'unica a offrire, come si è detto, quel decorso temporale che garantisce il verificarsi stesso di una storia – è affiancata dalla trama senza sviluppo della ragazza, che a sua volta si riflette in uno strato supplementare del *plot*: i racconti della nonna. Si tratta di variazioni leggendarie sul tema della scomparsa, puri atti narrativi collocati negli interstizi del testo. Ritorrerò più avanti su questi snodi mitici di *Katzensilber*.

Vediamo innanzitutto la collocazione della trama interna, cioè l'incursione della strana fanciulla nella storia generale. Per il lettore il collegamento si rivela subito complesso. Non solo perché la vita della ragazza è programmaticamente irrelata, ma soprattutto perché l'ignoranza sulle sue origini riconduce al primo quesito di ogni intreccio, la costruzione di un inizio. Nessun testo ottocentesco sa farne veramente a meno. «I am born», Copperfield insegna, è l'atto di nascita di ogni eroe che si rispetti. Tutt'altro problema con la sconosciuta di *Katzensilber*: di dov'è e da chi è nata? Questi interrogativi forniscono un'importante spinta all'azione, così come l'impossibilità di ricostruirne la provenienza diventa il presupposto dell'insuccesso finale. L'autore, che per la trama della ragazza non trova il punto di partenza, non riesce insomma nemmeno a darle una direzione. La questione dell'origine ritorna ossessiva nel testo, sempre legata a quel motivo genealogico che Stifter continuerà a inseguire fino alle *discendenze* ritualizzate nei racconti tardi. In modo diverso ma complementare entrambi i percorsi del racconto, famiglia e ragazza, tematizzano infatti il problema generazionale: la vita familiare attraverso il sovraccarico di dettagli che ne accompagnano lo sviluppo, quella della ragazza denunciandone invece tutta la problematica assenza.

Alla ricerca degli inizi il racconto prende cronologicamente le mosse dalla famiglia del proprietario. Il suo momento fondante è ritratto tanto minuziosamente quanto la mancanza di genitori nell'esistenza della ragazza. Il contrasto è funzionale alla strutturazione stessa della trama, di cui rende ancor meno plausibile l'esito drammatico. Quanto più solidi i presupposti – l'accoglienza di una famiglia ineccepibile – tanto più incomprensibile la negatività del finale: una ragazza, forse orfana, che non si lascia ammaestrare. In effetti, le premesse per la riuscita del processo di affinamento cui Stifter la sottopone ci sarebbero tutte. Ed è quanto *l'incipit* si propone di dimostrare. Qui Stifter rinuncia a forme, per lui consuete, di approccio esterno alla storia – asserzioni gnomiche o anticipazioni simboliche, come ad esempio in *Turmalin*, osservazioni autoriali e voci testimoniali del tipo di *Kalkstein* – e adotta invece il procedimento più diffuso nei narratori del 19° secolo: l'introduzione dello spazio dove si svolgerà l'a-

zione. È però significativo che la descrizione non abbia l'ampiezza topografica di un racconto quale *Bergkristall*. Il paesaggio iniziale di *Katzensilber* rimane confinato alla dimora padronale e a ciò che incarna: concretizzazione dello spirito familiare e affermazione di un progetto, controllo dell'ambiente e modello comunitario esteso alla servitù.

Eppure, nell'apparente compattezza, fin dal primo rigo si annuncia l'antitesi culturale sviluppata dalla trama. Natura sperduta e insediamento umano, l'incontaminato e la fattività, si fronteggiano in una regione solitaria dominata dall'imponente fattoria («In einem *abgelegenen* aber sehr schönen Theile unsers Vaterlandes steht ein *stattlicher Hof*»)¹. Per ben due pagine l'autore si dilunga solo sulle modalità agricole, prodotte con sapienti criteri di gestione forzata. La natura è impervia, siamo a ridosso della montagna, con condizioni atmosferiche inclementi, («*Stürme des Winters und die Fröste des Frühlings und Herbstes*», 243), ma il proprietario le strappa risultati da far invidia al paese dei limoni: ciliegie nere, amarene, pere, mele, ribes, uva spina, fragole e *persino* pesche e albicocche («*Sogar Pfirsische und Aprikosen*», *ibid.*) prosperano dietro il muro eretto a sostegno del terrapieno. E anche il godimento sicuro del panorama montuoso è garantito da una solida sponda («*einen Weg mit festem Geländem*», 244). Decora infine la vita domestica un profluvio di fiori recisi, sbocciati al riparo di moderne serre di vetro, un elemento, peraltro, di coagulo simbolico e topico ricorrente nell'intero racconto².

In questo spazio felice e addomesticato agisce – beneamato dai dipendenti e coadiuvato dalla benedizione materna – il protagonista maschile, il figlio *operoso* («*der thätige Sohn*», 245), prima che la storia, come si è detto,

¹ Adalbert Stifter, *Katzensilber*, in A. S., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, a cura di Alfred Doppler e Wolfgang Frühwald, *Bunte Steine, Buchfassungen*, vol. 2.2, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1982, pp. 241-315 (qui p. 243). D'ora in poi le citazioni tratte dal racconto saranno fornite nel corpo del testo con la sola indicazione del numero di pagina. Per il titolo adottato l'ortografia corrente. Tutti i corsivi nel testo citato sono miei.

² Si pensi al primo segnale d'assimilazione dato della straniera, l'accettazione del cibo offerto dalla madre dei ragazzi. Come vedremo, si tratterà di fragole non selvatiche, ma prodotte appunto – come sottolinea l'autore – in aree chiuse sulle quali è posta una copertura di vetro («*auf welche im Frühling Glas gelegt wird*», 291). In tutto il racconto le serre assumono una collocazione liminare, sono la zona di transito tra la sfera domestica e la natura non coltivata. Fino alle serre arriva e si arresta più volte la ragazza senza varcarne il confine. Alle serre, come a un segnale convenuto, si congedano inizialmente i ragazzi dalla straniera, senza che questa osi procedere oltre. Da parte del padre le serre sono oggetto di un'attenzione meticolosa. All'indomani della grandinata la prima cosa che il proprietario intraprende è la riparazione delle serre. E nelle serre si dormirà quando la casa, incendiata, sembrerà non offrire più alcun riparo certo.

faccia di lui solo *il padre*. È chiaro che la pianta più pervicace coltivata in questo ambiente protetto è un'illusione, cioè la fede ossimorica in una "cultura naturale", dove la connotazione della vegetalità si estende dalla flora all'uomo. Con la stessa naturalità per così dire *guidata* l'idea di un rigoglio organico coinvolge infatti la vita familiare che registra il suo fisiologico accrescimento: «Nach zwei Jahren schikte der Himmel *einen Zuwachs*» (245). E lo fa esemplarmente, senza che alcuna bizzarrìa sfugga alle sue capacità organizzative. In perfetto e *naturale* ordine la prima figlia ha i riccioli biondi del padre, la seconda quelli neri della madre, e il terzo, l'atteso erede, Sigismund, è – inutile dirlo – il riuscito compendio di entrambi. È un brano di insuperato stifterismo.

Und wie Blondköpfchen der Vater Schwarzköpfchen die Mutter war, so war Sigismund Vater und Mutter, er war Blondköpfchen und Schwarzköpfchen; denn wie sich seine Haare zu entwikeln begannen, so wurden sie Anfangs licht, und bildeten sich dann zu braunen Ringeln, die Augen waren nicht blau oder schwarz sondern *braun* (253-4).

Più avanti il terzogenito si meriterà pertanto la definizione di *Braunköpfchen*, Testolina bruna. L'elemento cromatico non è qui esornativo. Bastano poche pagine perché il marrone ritorni associato proprio alla figura della sconosciuta incontrata in montagna, *das braune Mädchen*, col quale Sigismund è in fondo l'unico personaggio che entri veramente in contatto, il prescelto nei due salvataggi operati dalla ragazza e addirittura il miracolato nel secondo soccorso, cui deve la sua sopravvivenza. Alla prima apparizione della futura eroina il connotato della brunezza si appaia all'altro attributo con cui compare nel testo, *fremd*. Come in molti testi stifteriani – si pensi a Brigitta e alle due figure, della zingara e di Juliana, nel *Waldbrunnen* – il bruno diventa così l'emblema cromatico della diversità³. Cui si aggiunge in *Katzensilber* il connotato simbolico dell'oscurità, ovvero di quel residuo di indecifrabilità che il testo non sa sciogliere.

³ Con l'esplicito titolo *Das braune Mädchen* (Monaco, 1999) ha pubblicato Roland Koch il suo romanzo "stifteriano". Il testo gravita intorno all'improvvisa irruzione di una ragazza selvaggia e misteriosa di origine italiana nella vita di una moderna coppia in crisi. Anche il nome della ragazza, Giulia, riecheggia, a detta dell'autore stesso, la memoria di un'altra protagonista di Stifter, la Juliana del *Waldbrunnen*, a sua volta – com'è noto – influenzata dal doloroso ricordo di Juliane, la figlia adottiva di Stifter suicidatasi nel Danubio. Roland Koch analizza il proprio legame col modello ottocentesco nel saggio *Das braune Mädchen*, apparso nel numero di «Text und Kritik», dedicato a Stifter nel 2003 (pp. 40-47).

Quando Stifter introduce il personaggio della bambina i termini *fremd e braun* realizzano un'endiadi, vissuta nel segno dell'assimilazione, fusionale e mimetica, alla natura: «[...] kam aus dem Gebüsche ein fremdes braunes Kind heraus» (258). Sulla figura della straniera che spunta dal cespuglio dove poi si eclissa nuovamente, sono trasferiti stereotipi di selvatichezza e stranezza, ma anche di vegetalità, con l'aspirazione a una vita pura, organica, contrapposta alle forme vuote e morte⁴. Inoltre Stifter ce la presenta in un'improbabile divisa alla Peter Pan, in giubba verde e calzoncini verdi, che la fanciulla smette solo anni dopo, quando le ginocchia dell'adolescente ottocentesca dovrebbero spuntare imbarazzanti da quegli unici pantaloncini, ormai corti e lisi, per di più danneggiati dalla grandinata. Il fatto è che Stifter, oltre al paradigma che qui mi interessa dell'estraneità, fissa sulla sua figura un simbolismo ulteriore, in verità abbastanza scoperto, se non addirittura scontato, che col verde definisce sia la primordialità vegetale del personaggio – che l'abbigliamento trasforma quasi in una pianta – sia il motivo della giovinezza, anch'esso legato a un'idea di immediatezza e autenticità incorrotta. Ma nella trama rigidamente strutturata della famiglia la potenzialità insita nel magma di questa spontaneità deve piegarsi a una canalizzazione. Perché la naturalezza è positiva, non c'è dubbio, purché escluda l'eventualità di comportamenti *nocivi*. Lo sa bene il padre, che invita sì a rispettare la ritrosia della ragazza, almeno «so lange es sich *nicht schädlich* erweist!» (274).

Sospesi tra attenzioni paternalistiche e precauzioni cautelari, tutti gli sforzi assimilativi rimandano a un ottimismo tenace quanto ingenuo, alla certezza che tanto, in un modo o nell'altro, una via di addomesticamento si trova sempre; «*wir werden die Art schon finden ...*» (*ibid.*), asserisce il padre di fronte alla riluttanza dell'estranea. Ma ogni via, si sa, ha un punto di partenza. Siamo così di nuovo al problema delle origini, un problema cruciale per l'eziologia della spiegazione. La sicurezza con cui il padre avvia la caccia accanita ai dati biografici della straniera ha tutta la baldanza del razionalismo più illuminato. Se esaminiamo questo aspetto per così dire *investigativo* del testo, ci accorgiamo come ogni rivelazione di senso sia in fondo già preclusa alla storia. La consultazione del padre è capillare ma senza risultati. La sua esaustività non esclude alcun esponente delle categorie istituzionali, sociali e professionali del tempo. Sono interrogati dapprima il

⁴ L'analisi a tutt'oggi più approfondita sul motivo della ragazza selvaggia in Stifter rimane ancora la dissertazione di Hendrik Achenbach, *Natur versus Kultur? „Wilde Mädchen“ im Erzählwerk Adalbert Stifters*, Diss. Siegen 1998. Oltre a *Katzensilber* lo studio prende in esame *Turmalin* e *Der Waldbrunnen*.

parroco, il cacciatore e il vicino d'oltre frontiera. Ogni volta Stifter lo fa tornare a casa a mani vuote («kehrte unverrichteter Dinge wieder heim», 280). L'anno successivo sono scandagliati nell'ordine il restante vicinato, la cerchia di conoscenti, poi i contadini, i braccianti poveri, i taglialegna, i fabbricanti di pece e gli abitanti delle capanne dei boschi; davvero uno spaccato interessante della società rurale del tempo. Stifterianamente ripetuta, più o meno senza varianti, è anche la reazione di ciascuno: «auch dieser wußte nichts» (*ibid.*).

Il non sapere si associa a un inquietante camaleontismo percettivo. Chi crede di conoscere la straniera, la vede a proprio modo: «Und wenn sie das Mädchen beschrieben, so beschrieb es *der eine so, der andere anders, ein jeder auf seine Weisen*» (292). La ragazza è sfuggente, tanto quanto la sua immagine recalcitra a codificazioni categoriali. Se la ragazza, infatti, non ha una fisionomia, la sua esistenza sembra non avere una storia. Di lei niente sappiamo, né come viva, né come trascorra i lunghi mesi che intercorrono tra i soggiorni estivi della famiglia. La ragazza non ha una trama propria, eccetto quella che il padre, laborioso come sempre, è pronto a scrivere per lei:

Wir werden es schon auszukundschaften und zu finden wissen, dann muß es gut behandelt werden, daß es Zutrauen gewinnt, und wir werden die Art schon finden, wie wir das Kind belohnen, und ihm *sein Leben vielleicht nützlicher machen können*, als es jetzt ahnt (274).

Vale a dire una trama *sensata*, come quella dispensata, ad esempio, alla selvaggia Juliana nel *Waldbrunnen*, che col matrimonio cessa di declamare ardite e astruse onomatopée⁵. O come quella che attende l'infelice ragazza di *Turmalin*, la mostruosa orfana che alla fine non compone più poesie sublimi e strambe, ma saprà almeno tessere tappeti⁶. A tutte loro si schiude una vita socialmente «più utile» di quanto potessero mai immaginare.

⁵ Tra le figure selvatiche di Stifter è l'unica a essere esplicitamente definita dall'autore come *wildes Mädchen*. Ne racchiude esemplarmente alcuni parametri tipici, dalla scontrosità indisciplinata a un'intrattabilità scorbutica che, a scuola e nel villaggio, sfocia in aperta aggressività, intervallata da improvvise manifestazioni di irruenza e foga quasi fanatica.

⁶ Su tali forme di integrazione, ma soprattutto sulle contraddizioni lasciate aperte da queste soluzioni Enrico De Angelis fornisce una fine lettura in chiave etico-estetica: l'individualismo della poesia si assoggetta a un addomesticamento che è il tributo pagato alla sua comunicazione. Cfr. Enrico De Angelis, *Qualcosa a proposito di "Pietre colorate"*, in Adalbert Stifter, *Pietre colorate*, trad. di Gianni Bertocchini, Piombino 1989, pp. 249-71. Sulla coincidenza di lingua infantile e lingua poetica in queste figure di giovani sradicate vedi pure lo studio di Eva Geulen sul motivo dell'orfanità in Stifter e la tradizione del Kaspar Hauser nella letteratura realista: *Adalbert Stifters Kinder-Kunst: Drei Fallstudien*, in *Der imagi-*

Di queste aspettative così vantaggiose, altrove coronate, *Katzensilber* registra invece il crollo. L'integrazione della protagonista è descritta come un processo nel quale la coerenza del padre è una chiave che non apre nessuna porta. Le forme della generosità e della carità sociale non parlano la stessa lingua della fanciulla, benché il padre non ne prenda mai coscienza. La ragazza bruna è fatta oggetto di una condiscendenza benevola che rasenta talvolta l'insensibilità, come al ritorno dalla grandinata, quando la salvatrice, nel sollievo generale per lo scampato pericolo, viene isolata ai margini della scena: «Das fremde Mädchen stand *in der Ferne*, wie es sonst *an dem Rande* der Haselbüsche zu stehen gewohnt war, aufrecht und steif» (269). Occorreranno un paio di pagine di convenevoli familiari e ripetute rievocazioni dell'accaduto, perché la sua figurina dimenticata sia nuovamente segnalata dall'autore:

Als sie auseinander gegangen waren, und man die Aussicht auf den Weg hatte, auf dem man her gekommen war, sah man das braune Mädchen in einiger Entfernung im Garten stehen.
Man hatte es bei dem ersten Anblike des Vaters und bei seinem Empfange [...] *nicht beachtet*, man hatte es im Nachhausegehen, da die Knechte gerade hinter dem Vater, den Kindern und der Großmutter gingen, *nicht gesehen*, und hatte geglaubt, daß es nach seiner Art schon längstens umgekehrt sein werde (273).

Se non disinteresse, quanto meno indifferenza. Nessuno, comunque, sembra prestare particolare attenzione allo stato d'animo e alle condizioni fisiche di colei cui in fondo devono la propria vita. Sulle ragioni di questa negligenza la prospettiva d'osservazione non lascia però dubbi. L'isolamento non è fatto dipendere dalla famiglia, ma è attribuito piuttosto alla personalità dell'irrisolta vagabonda, incline a sottrarsi a ogni socializzazione. Tutti avevano infatti creduto «daß es *nach seiner Art* schon längstens umgekehrt sein werde» (*ibid.*). L'inserimento ha i suoi tempi e Stifter sembra non credere alla possibilità di imporlo dall'alto. Affinché il singolo, l'individuo sradicato, comprenda *da sé* i rischi connessi all'autosegregazione, conviene procedere gradualmente. Senza rozzezze interventiste. L'autore accorda qui un forte rilievo narrativo alle opinioni del padre: «das Mädchen hat meiner Mutter und meinen Kindern heute den größten Dienst erwiesen. Darf man es überhaupt nicht rauh behandeln, so darf man es jetzt um so weniger» (273-4). Ecco perché la risoluzione del ser-

nierte Findling. Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption, a cura di Ulrich Struve, Heidelberg 1995, pp. 123-43.

vitore di acciuffare a ogni costo la ragazza che sfugge alle manifestazioni di riconoscenza non può essere accettata. Il proposito quasi brutale, «Ich fange das Ding» (273), è subito sventato dal grido allarmato dei bambini; è la modalità forzata di integrazione dell'estraneo, che il testo momentaneamente rifiuta e supera.

Per un discorso sulle trame pedagogiche, di cui i *Bunte Steine* vorrebbero fornire testimonianza, il caso di *Katzensilber* si rivela a questo livello esemplare. La direzione che il racconto sceglie di percorrere nella possibile educazione della ragazza non ha più nulla della tipologia formativa della *Bildungsliteratur*. Se questa si fonda su un'assoluta coincidenza del *fine* e della *fine* della narrazione, qui il magro approdo della storia diverge dal nobile obiettivo perseguito. Ma è soprattutto nel movimento impresso all'azione che il testo si allontana dal modello classico di *Bildung*. Se infatti la letteratura pedagogica prende per mano l'eroe dalla famiglia al mondo esterno, che lo arricchisce ampliando a ventaglio le sue esperienze, qui la collettività non è il punto di arrivo, ma è fissata come punto di partenza. Stifter non costruisce una struttura che dal singolo conduce alla società. Al contrario il testo, lo abbiamo visto, presuppone già un ambito chiuso, precostituito, in cui lo straniero si trova solo a dover penetrare, ma alle condizioni postulate dal quadro generale. Per questo tipo di narrativa, che descrive l'intrusione del forestiero nello spazio riservato alla famiglia, al gruppo, alla comunità, Roy R. Male ha adottato l'efficace categoria di *Cloistral fiction*⁷, un genere che non proietta dunque il personaggio verso l'esterno, ma inverte il movimento dal di fuori (la prospettiva dello straniero) all'interno (la comunità o la famiglia).

Rispetto al concetto tradizionale di *Bildung* l'inversione di prospettiva determina un mutamento ulteriore nel punto di vista, sia culturale che narrativo. Grazie allo straniero si crea infatti un'ottica esterna, quasi straniente, che vaglia, accetta o rigetta usi e costumi della comunità. In *Katzensilber* la ragazza bruna è spesso confrontata con uno stile di vita inconsueto e per lei incomprensibile. Tale deve risaltarle, ad esempio, lo spuntino improvvisato per l'inaugurazione del capanno di montagna, con la nonna che dal mestolo d'argento scodella latte, miele e burro, serviti con fine pane bianco su candidi tovaglioli, posti in ciascun piattino. Come lettori com-

⁷ L'ipotesi sviluppata da Roy R. Male nel libro *Enter, mysterious stranger. American Cloistral Fiction*, Norman 1979, è discussa da Remo Cesarani nel prezioso volumetto *Lo straniero*, Bari 1998. uscito nella collana *Alfabeta Letterario* di Laterza (cfr. in particolare pp. 41-2).

prendiamo bene che l'estranea dai calzoncini verdi diserti l'occasione. Non così il padre:

Das braune Mädchen war an diesem Tage nicht gekommen, und der Vater wunderte sich, warum denn das Mädchen immer nicht komme, wenn er auf dem hohen Nußberge sei (290).

L'impatto con la società civilizzata genera nel testo involontari effetti comici. Alla prima merenda nella fattoria del proprietario, anche qui con latte, pane fino di grano e cucchiaini d'argento, la ragazza, ignorando la posatina, afferra il pane e l'addenta. Un'altra volta, all'esibizione di *cose* – l'esposizione cumulativa di giocattoli, schiaccianoci, vestiti, nastri e un vaso di frutta candita – reagisce appiattendosi sbigottita contro il muro a braccia penzoloni. Ma la famiglia ha in serbo risorse degne degli esperimenti e dei camuffamenti di Konrad Lorenz. Per arrivare al cuore della ragazza la madre, sfruttando la propria somiglianza con Testolina nera, si mimetizza:

Die Mutter ging [...] öfter durch das Zimmer, aber sie näherte sich dem braunen Mädchen nicht, und sprach nicht zu ihm. Sie hatte ein blasses Kleid angethan, wie Schwarzköpfchen eines an hatte, ihre Loken waren in den Naken gekämmt, wie Schwarzköpfchen hatte, so daß sie ihm in allem gleich, und ein großes Schwarzköpfchen war (291).

Così abbigliata porge ai bambini dei piattini con le fragole. Ma si badi – puntualizza il testo trasferendo sul simbolismo naturale il processo di acculturamento – non quelle che crescono spontanee nei boschi, bensì le fragoline prodotte nella serra paterna. L'offerta rituale all'ospite questa volta non manca il suo obiettivo, poiché Mamma-Testolina nera, vera antesignana di apprendimenti etologici, fa coscientemente leva sulla strategia di *integrazione per imitazione*.

Sie ging zu dem Tellerchen Blondköpfchens, that mit einem Löffel Erdbeeren auf dasselbe, und Blondköpfchen begann zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Schwarzköpfchens, that Erdbeeren darauf, und Schwarzköpfchen fing an zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Braunköpfchens, that Erdbeeren darauf, und Braunköpfchen aß sie. Sie ging zu dem Tellerchen des braunen Mädchens, legte Erdbeeren darauf, und das braune Mädchen begann zu essen (*ibid.*).

Siamo a metà storia e l'assimilazione sembra dare i suoi frutti. La ragazza comincia a vivere periodi prolungati presso la famiglia. Insieme al corpo è nutrito anche lo spirito. Con metodo le vengono forniti i primi rudimenti culturali e religiosi. Ma nel paradosso di una programmazione

così strenua, nel paradosso di una raccolta interamente affidata alla pedagogia, il progetto non raggiunge poi i suoi scopi. La straniera cresce, ma nei nuovi panni è sempre più palesemente a disagio.

Endlich brachte man es auch dahin, daß es weibliche Kleider trug.
Die Mutter hatte die Stoffe dazu gekauft, diese wurden zu Kleidern
verarbeitet, und mit Bändern nach dem Gebrauche verziert.
Da es weibliche Kleider trug, war es scheuer, und machte *kleinere*
Schritte (512).

Stifter letteralizza qui la tipica metafora realista dell'abbigliamento. Nel mondo delle damigelle da marito, in cui si sono ormai evolute le sorelle acquisite, la ragazza bruna non sa muovere i suoi *passi*. Il racconto procede verso la conclusione e il piano educativo sta per fallire su tutta la linea. Affascinante è questa manifestazione di coraggio da parte del narratore che facilmente avrebbe potuto ricostruire una coerenza organica e chiusa. La storia si interroga invece sulla legittimità dei tentativi di inserimento e si chiude su una sconfitta senza ragioni apparenti.

È chiaro a questo punto come l'origine e l'inesplicabilità siano due questioni intimamente connesse in *Katzensilber*. Come molti autori realisti Stifter parte infatti dall'assunto ottocentesco secondo cui ogni sviluppo va colto alle radici, ma finisce poi per confutare la convinzione, anch'essa tipicamente ottocentesca, che esista sempre un disegno razionale, accessibile alla mente umana. La terza sfera della trama, i racconti della nonna, si colloca appunto nello spazio lasciato aperto da questa lacuna. I testi racchiudono un passato di mitologia popolare e magica. In effetti la nonna è l'unico personaggio della storia a conservare inalterata una fiducia quasi mistica nel miracolo. Alla stregua di un prodigio religioso interpreta perfino l'aiuto della ragazza durante la tempesta, invano ridimensionato dal padre, più propenso a leggervi la manifestazione di un caso fortuito. Il colloquio successivo alla grandinata mette a confronto due mentalità che rappresentano al contempo due tappe di un cammino storico e culturale, la fede della nonna e il moderno pragmatismo del padre, la tesi del *miracolo* e la constatazione della *fortuna*⁸: «Es ist ein Wunder, wie Gott in dem Haupte des braunen wilden Kindes [...]»; «es ist ein Glück, daß sich alles so gewendet hat» (276).

⁸ La contrapposizione in Stifter tra la sobria struttura economica e *oggettiva* del pensiero maschile rispetto alla visione più emozionale della donna è sottolineata con un esempio attinto alla *Mappe* da Vera Nünning e Ansgar Nünning (a cura di) *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart-Weimar 2004, p. 66.

Da un oscuro senso dell'imponderabile, o meglio di un imperscrutabile disegno divino, sono percorse tutte le storie raccontate dalla nonna. Si tratta di saghe, nel senso etimologico indicato dai fratelli Grimm, racconti ancorati alla storia locale, a figure enigmatiche, eventi misteriosi e inspiegabili del posto; un genere la cui funzionalità risultava, già ai tempi di Stifter, fortemente compromessa dalla razionalizzazione dei processi naturali. L'importanza che questi testi, sei per la precisione, rivestono per la narrazione non risiede tanto nei singoli argomenti, quanto nell'atto stesso del raccontare, che pone in essere i problemi della trasmissione e della tramandabilità di ogni tradizione. Di quelle perdute credenze la nonna appare l'unica depositaria e l'ultima vestale. Ma il testo riflette al contempo la precarietà della sua condizione storica. È la comunicabilità stessa di quel patrimonio, infatti, a essere messa in discussione. Non solo la nonna non riesce a trasmetterlo al proprio figlio ma, come vedremo, neppure ai nipoti che delle *Binnenerzählungen*, snocciolate con evidente scopo didattico, sono i veri narratori.

Sul piano dei contenuti, non sempre di facile decifrabilità, potremmo vedere nelle sei storie innanzitutto l'elaborazione simbolica del destino della ragazza. Non a caso tutte le leggende sono narrate nella prima parte, come se il retaggio magico-fiabesco facesse poi posto al personaggio della ragazza, nelle cui vicende l'autore per così dire *incorpora* il materiale simbolico delle leggende. Sono storie che in varie forme tematizzano due motivi, entrambi legati alla dimensione dell'enigma: la scomparsa improvvisa e il *topos* della rarità sepolta. Fuggono senza tracce e senza ragione sia la contadina della prima leggenda – che approfondirò tra poco – sia lo gnomo capraio, che pure sparisce all'improvviso rifiutando la riconoscenza umana. L'altro elemento, la ricchezza nascosta sotto la superficie, affiora nella leggenda del rubino incastonato e nella storia dell'acqua. Nella prima la pietra, scoperta da un misterioso forestiero bruno, diventa nel mondo civilizzato il catalizzatore di conflitti e insane brame di potere. L'altra storia è dedicata ai tesori delle acque. Anche su questa avrò modo di ritornare più avanti.

Per molti critici gli strani racconti della nonna rappresenteranno il livello intermedio che sutura gli ambiti slegati della storia. Una voce a metà strada, insomma, tra il padre e la ragazza, tra cultura e natura. Forse sono l'uno e l'altro, anticipazioni simboliche della fuga e testimonianze di un mondo ormai estraneo allo scetticismo paterno. Ma nella trama sono soprattutto metafore che il testo produce in relazione al proprio statuto di inesPLICABILITÀ. A cominciare dalla prima storia, davvero impenetrabile, di Sture Mure, una sorta di *Urtext* che sottende l'arco complessivo del testo.

Narrata dalla nonna nella parte iniziale del racconto, la saga introduce la figura di un contadino burbero, insoddisfatto di tutte le sue domestiche, ad eccezione di una, una straniera bruna e silenziosa, senza pretese, tranne il pane e un giaciglio per la notte. Passano gli anni e un giorno il contadino – al ritorno dalla fiera, con il giogo vuoto sulle spalle – è apostrofato da una voce nascosta che due volte scandisce lo stesso annuncio di morte: «Jochträger, Jochträger, sag’ der Sture Mure, die Rauh-Rinde sei todt – Jochträger, Jochträger, sag’ der Sture Mure, die Rauh-Rinde sei todt» (248). Ma quando, sgomento, riferisce l’accaduto alla domestica bruna, questa, senza lasciare tracce, fugge via e non compare più. Nella trama generale di *Katzensilber* il motivo della Sture Mure ritorna in conclusione, affiancato da un elemento ulteriore, maschile nel testo tedesco, der hohe Felsen. Urlando tra i singhiozzi ai genitori adottivi che ormai Sture Mure e der hohe Felsen sono morti (313)⁹, anche la ragazza bruna fugge per non ricomparire. Secondo alcuni critici il grido della ragazza contiene la soluzione di quell’enigma sulle origini che l’inchiesta del padre avrebbe voluto sciogliere¹⁰. *Das braune Mädchen* sarebbe così figlia della robusta domestica bruna, Sture Mure (fuggita alla notizia della morte della madre), e la nipote, quindi, di Rauhrende. Ma in sé l’identità dei genitori è un dettaglio insignificante per la comprensione della storia. È piuttosto l’insistenza sull’origine ad avere infatti un senso nel modello di vita associata proposto dal padre, ma respinto senza spiegazioni dalla ragazza.

⁹ Nella versione italiana (Adalbert Stifter, *Pietre colorate*, trad. it. di Paola Capriolo, Venezia 2005, *Mica*, pp. 199-254), dove sono tradotti come «dura frana» e «l’alta roccia», si perde questa eventuale ambiguità consegnata al diverso genere grammaticale.

¹⁰ Così interpreta, ad esempio anche Hertling, partendo dalla richiesta formulata dalla famiglia adottiva: «Oder hast du noch Vater und Mutter, so zeige es uns an, daß wir auch für sie thun, was wir können» (313), alla quale la ragazza bruna replica appunto con disperazione che sia Sture Mure sia der hohe Felsen sono ormai morti. Cfr. Gunter H. Hertling, *Mignons Schwestern im Erzählwerk Adalbert Stifters: Katzensilber, Der Waldbrunnen, Die Narrenburg*, in Gerhart Hoffmeister, (a cura di), *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*, New York/Berlin 1993, pp. 165-97; L’ipotesi di Sture Mure quale nome proprio femminile sarebbe inoltre suffragata dalla mancata flessione dell’aggettivo nel testo originale («sag’ der Sture Mure ...»). Ma nel puro gioco fonetico, articolato sul ritorno della “u”, risuonano anche fonemi fiabeschi, da filastrocca popolare. Per l’ascendenza delle saghe su Stifter vedi Hanns-Peter Mederer, *Sagenerzählungen und Sagenzähler im Werk Adalbert Stifters*, in «Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich», 38 (1989), pp. 77-116. In particolare sulla tradizione dei Fanggen (in cui sono presenti nomi come Stutza-Mutza, Stutz-Färche, ma anche Hochrinta, Rohrinta) cfr. Anton Avanzin, *Die sagenmäßige Grundlage von Stifters “Katzensilber”*, in «Österreichische Zeitschrift für Volkskunde», 64 (1961), pp. 274-6.

Ed è questa incomprendibilità a sconcertare e, in fondo, a sviare la famiglia stessa, destinata a rimanere sorda all'appello di dolore della fanciulla. La sua fuga al termine della storia non allarma i genitori adottivi, come sempre fiduciosi in una futura risoluzione. «Sie dachten, *es werde sich geben*»; la cosa invece non si risolve: «*Aber es gab sich nicht*» (314). Laconicamente il testo prende atto che non tutti i comportamenti naturali sono realizzabili grazie alla programmazione e all'investigazione umana. L'esito è aperto così come aperta rimane l'interpretazione dei personaggi stessi. Se si escludono la nonna e il padre, incarnazioni esemplari di un processo di avvicendamento culturale e storico, tutte le altre figure racchiudono in sé elementi contraddittori, compresi i bambini, i più vicini per sensibilità e spontaneità alla ragazza, ma a conti fatti già permeati dal razionalismo del loro mondo. Lo testimonia emblematicamente la reazione alla sesta leggenda della nonna, una storia sugli antichi pregi delle acque brulicanti di perle e metalli rari. La misura di questo valore segreto – una delle numerose metafore di nascondimento del testo – è passata dai nipoti letteralmente al setaccio della ragione. Ma filtrando l'acqua con un colino i ragazzi non scorgono alcuna rarità: «*Muscheln waren wenige zu sehen, und wenn sie eine fanden, so war sie im Innern glatt, und es war keine Perle darin*» (257). In compenso tra vuoti gusci di conchiglie rinvengono sassolini e lamelle di mica. Sì, proprio la pietra del titolo, banale e quotidiana, comune e normale, ordinaria almeno quanto la realtà senza mistero che la cornice familiare asseconda e prospetta ai propri figli. D'altronde che in loro avanzino gli eredi del padre il racconto non lo nega. La conclusione non tace la loro evoluzione in perfetti rappresentanti della società del tempo, avvezzi alla mondanità e alle feste. Ma a dire il vero già nell'adolescenza Stifter ne *mitiga* l'inclinazione alla natura con la predisposizione alla socievolezza. Fin dall'inizio la tristezza del congedo dalla fattoria e soprattutto dalla ragazza bruna non varca i confini scintillanti della capitale in cui svernano annualmente.

Die Kinder weinten, als ob ihnen ein tiefer Schmerz und ein tiefer Kummer angethan worden wäre.

Erst als sie schon weit gefahren waren, als sie schon durch Dörfer Marktflecken und Städte gekommen waren, und Wälder und Flüsse gesehen hatten, *milderte sich die Trauer, sie sprachen und redeten unter einander*, bis sie in die große Stadt einfuhren, die hohen Häuser mit den *glänzenden* Fenstern da standen, dicht gedrängt *die schon gekleideten Menschen* gingen, *prächtige* Wagen fuhren, und vor den Verkaufsläden die *schönen Waaren und Kleinodien* unter Glastafeln *funkelten* (284).

Così non stupisce che il finale li veda attori di festini estivi, del cui pia-

cere godono tutti, eccetto la fanciulla bruna («Alle waren fröhlich, nur das braune Mädchen nicht», 313), né che trapiantino nella casa di campagna i ricercati costumi appresi nella capitale, «da man in dem großen Saale des Hauses Tanz Klavierspiel Pfänderspiele und städtische Vergnügen trieb» (*ibid.*).

Che non esista una natura non intaccata dalla cultura, comunque veda Stifter lo spostamento di accenti nell'una o nell'altra direzione¹¹, lo dimostra peraltro la stessa ragazza bruna. Calare il paradigma della selvatichezza in un personaggio giovane, fondato cioè sulla prossimità congenita di adolescenza e naturalezza, permette a Stifter di sperimentare la permeabilità ambigua del concetto. Il personaggio della piccola protagonista è anch'esso variegato, caricato di valori negativi e positivi, sia pure con toni di partecipazione commossa per il suo isolamento. La ragazza senza nome è selvaggia ma/perché genuina, è spontanea ma/perché indomita, ardita ma/perché irriflessiva. Una forte indeterminatezza sussiste anche nel suo legame con la natura. Le due scene dei salvataggi non sono ricondotte da Stifter ad attitudini *selvatiche*. Sembrano anzi voler suggerire che il processo di allontanamento dalla natura è doloroso, ma ineluttabile. In entrambe le situazioni la ragazza media infatti una buona dose d'impulso naturale con la razionalità indotta dall'operato umano. In occasione del temporale l'istinto le consente sì di interpretare correttamente i segnali meteorologici, fraintesi invece dalla nonna, ma non le impedisce di servirsi di un manufatto per proteggersi, i mazzi di fascine tagliate dai boscaioli. Qui Stifter contrappone all'irrazionalità quasi magica della vecchia la concretezza avveduta della ragazza. Diversamente dalla nonna, che contro i fulmini, come la Madonna della leggenda, invoca il soccorso celeste sotto un pericolosissimo arbusto di nocciolo, la straniera appronta un riparo con le fascine, flessibili abbastanza da resistere alla violenza martellante della grandine.

Anche durante l'incendio l'intervento tempestivo della ragazza si fonda su una lungimiranza maggiore e certo più funzionale della famiglia che – nel timore di furti – spranga incautamente la casa senza accorgersi affatto di avervi rinchiuso il piccolo Sigismund. Né i miracoli della nonna, né una natura benigna salvano qui il bambino, ma solo la provvidenziale quanto prosaica scala di emergenza scovata e utilizzata con perizia dalla ragazza. È

¹¹ Per Joseph Carrol Jeter (*Adalbert Stifter's Bunte Steine. An Analysis of Theme, Style, and Structure in Three Novellas*, Bern 1996, in particolare pp. 111-74, dedicate a *Katzensilber*) il racconto denuncia anzi l'incrinatura del rapporto tra uomo e natura, che mostrerebbe tutti i suoi devastanti effetti.

un episodio che segna una svolta nell'intreccio. Oltre a testimoniare l'affermazione del pensiero razionale sul mondo mitico-leggendario rappresentato dalla nonna, l'incidente riveste forse un'altra e ben più grave valenza. Il rischio corso dal bambino è frutto di un'imprudenza, se non di una grettezza, dietro cui balena un'altra insidia: la mutata gerarchia di valori nell'asestata vita borghese. È questo dunque il mondo in cui dovrebbe integrarsi la ragazza? Un mondo nel quale si salvano le cose e si scordano gli affetti? O l'accaduto suggerisce piuttosto un giudizio bifronte dell'autore proprio sui presunti educatori? Sotto i colpi di un profilo offuscato – una società che progredisce, ma verso una meta dubbia – i contenuti del processo di integrazione vacillano e il traguardo del racconto, ovvero l'assimilazione della ragazza, diventa un *finale* sempre più incerto.

Le ultime parole che il testo riserva alla fanciulla, ad anni di distanza dalla sua scomparsa, sono messe in bocca non a caso all'ormai maturo Sigismund, la figura che una linea sottile nella trama aveva più intimamente congiunto alla straniera. Fedele al suo nome – «wirklich ein Mund des Sieges» (313), esplicita il testo – Sigismund in chiusura dà letteralmente *voce* alla malinconia della perdita, prende coscienza di quell'alterità generata dal contrasto di due mondi, quello vecchio della natura e quello nuovo, forse, della civilizzazione. La frattura è dolorosa e irrecuperabile. La conclusione del racconto non prospetta armonie e, per bocca di Sigismund, può formulare solo domande:

er fühlte ein tiefes Weh im Herzen, und dachte: wie oft mußte es [= das braune Mädchen] herüber gekommen sein, wie oft mußte es einsam gewartet haben, ob seine Gespielen kämen, und wie hat es seinen Schmerz, den es sich in der *neuen Welt* geholt hatte, in seine alte zurück getragen (315).

Al di fuori dell'episodio interrotto, oltre la fugace apparizione di quel vecchio mondo misteriosi, la trama del nuovo continua a vivere. Affermare che il racconto si chiuda con una vittoria o una necessaria sconfitta forse vuol dire riconoscerli una progettualità negata dal carattere aperto del testo. Alla fine la storia senza finale lieto consente solo lo spazio di un auspicio «wenn dem Mädchen nur recht recht viel Gutes in der Welt beschieden wäre» (*ibid.*), ma è lo spazio di un'ipotesi, di un "se" che trascina un residuo di significato, una trama erratica, un'inquietudine sospesa nella mente dei lettori come la traccia perduta di quella strana ragazza.

Gerhard Trapp
(München)

«In Italien muß man lieben»
Italien in Leben und Werk Johannes Urzidils

An die Gärten von Fiesole

In der krummen Olive ist noch die Sonne verfangen,
an der steilen Zypresse lehnt noch ihr letzter Gesang.
Aber schon stößt sie der Abend hinab hinter fernen Gestaden,
aber schon trägt sie die Glocke davon über Rebengelände.

Wann wird wieder, ihr Mädchen, die Zymbel eures Gelächters,
wann wird wieder, ihr Knaben, Gitarre und Geige mir klingen?
Wann wird der schwarze Wein aufwallen in meinem Krüge,
über die Kuppel der Stadt der Kampanile sich neigen?

Da wir die Gärten hinab mit leisen Liedern gezogen,
streift uns ein Frauengespräch wie flatterndes Taubengefieder.
Aber der tragische Mond, der hinter den Bergen sich auftut,
führt uns mit schweigendem Schein auf Serpentina zu Tal.¹

I – Voraussetzungen

Gewiß hatte der Vater Josef seinen kleinen Sohn Johannes auf ihren bizarren Spaziergängen durch das Prag des beginnenden 20. Jahrhunderts auf italienische Barockarchitektur, Maler, Sänger oder Musiker hingewiesen, die sich schon seit langem hier angesiedelt hatten, oder Mozarts Librettisten Lorenzo da Ponte erwähnt, so dass das italienische Element in der Prager Stadtkultur schon dem Schüler bekannt war². Systematisch be-

¹ Johannes Urzidil, *An die Gärten von Fiesole*. In: Deutsche Zeitung Bohemia, Prag, Nr. 158 vom 27.07.1924.

² Vgl. J. Urzidil, *Väterliches aus Prag*. In: *Väterliches aus Prag und Handwerkliches aus New York*, Zürich 1969, S. 7-29.

gründet und vertieft Urzidil solche Kenntnisse in seiner Studienzeit an der Deutschen Karl-Ferdinand Universität in Prag von 1914 – 1918, wo er neben Germanistik und Slavistik auch Kunstgeschichte belegte und bei Wilhelm Klein, Hugo Schmerber und Alois Grünwald hörte³. Sein tiefes Interesse an der europäischen Gegenwartskunst, vor allem im Bereich der Malerei, findet in diesen Studienjahren seine Ergänzung in der Entdeckung der italienischen Malerei, insbesondere der Renaissance, die mit hervorragenden Exponaten auch in der Prager Nationalgalerie vertreten war und ist.

Schon zu seiner Studentenzeit knüpfte Urzidil enge Kontakte zu Kreisen der tschechischen Malerei in Prag, gekennzeichnet vor allem durch den Namen des großen Symbolisten Jan Žrzavý, mit dem er in lebenslanger Freundschaft verbunden blieb, sowie mit anderen Künstlern wie Emil Filla, Vaclav Špála oder Josef Čapek⁴.

Urzidil selbst war künstlerisch begabt und es haben sich einige wenige Zeichnungen aus seiner Jugendzeit erhalten. Er glaubte zunächst sogar, hierauf seine Existenz gründen zu können, blieb dann aber in realistischer Selbsteinschätzung der Malerei als kompetenter Liebhaber, Sammler und Kunstkritiker bis zu seinem Tod 1970 verbunden. Die spürbaren Anteile des Kunsthistorikers Urzidil an seinem umfangreichen Erzählwerk sind bis heute nicht analysiert worden.

II – Italien in der Publizistik Urzidils

Nach Abschluß seines Studiums fand Urzidil im Herbst 1918 eine Anstellung als Übersetzer im damaligen Prager Generalkonsulat des Deutschen Reiches, seit 1921 als Pressebeirat in der mittlerweile entstandenen Deutschen Gesandtschaft. Dies verschaffte ihm zugleich den Zugang zur internationalen Presse, wo er bis zu seiner Emigration 1939 eine große Zahl von Artikeln zur Politik, Buchrezensionen, Theater- und Ausstellungskritiken, Feuilletons, Reiseberichte u.dgl. in deutschböhmischen und reichsdeutschen, in österreichischen sowie in tschechischen und nach 1933 auch in Schweizer Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte⁵.

³ Vladimír Musil (Hg.) *Johannes Urzidil – Život s českými malíři* [Leben mit tschechischen Malern], Verlag fraktál, Horní Planá, 2003, S. 270.

⁴ Die Einbindung Urzidils in die tschechische und deutsche Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist anschaulich und ausführlich in dem in Anm. 3 genannten Band dokumentiert, der allerdings nur in tschechischer Sprache vorliegt.

⁵ Eine Gesamtbibliografie zu Urzidil, erstellt von Gerhard Trapp und Vladimír Musil findet sich im Internet unter www.johannes-urzidil.cz.

Seine erste Italienreise im April 1922 führt ihn über Verona und Venedig in die Toskana und uns zu seiner ersten Veröffentlichung, die sich italienischen Themen widmet. Am 26.09.1922 erscheint im Prager Tagblatt die Betrachtung *Italienische Frauen*. Ihr Autor, weiblicher Schönheit durchaus zugetan, spricht hier als Kunsthistoriker, der auf der Folie der klassischen italienischen Malerei Phänotypen gegenwärtiger Italienerinnen an verschiedenen Orten erkennt. Tizians Venezianerinnen gebe es nicht mehr, was auch für die Florentinerin alter Meister gelte, das Schönheitsideal der italienischen Renaissance der Giotto, Botticelli, Leonardo und vieler anderer sei höchstens noch in seltenen Spuren aufzufinden. Was ist geblieben von graziöser Vielfalt in Museen und Galerien?

Von allen oberitalienischen Frauen scheinen die Ferrareserinnen am schönsten zu sein. Sie stellen nicht bloß eine Synthese zwischen der nord- und der süditalienischen Frauenschönheit dar, sondern auch zwischen dem weiblichen Schönheitstypus der italienischen Renaissance und dem des gegenwärtigen Zeitalters. Die süditalienische Schönheit hat in einem siegesreichen Triumphzug fast ganz Italien und Venedig sich unterworfen und nur wenige Städte vermochten ihr recht eigentlich zu widerstehen.

Die Beobachtungen des 26-Jährigen lesen sich heute wie eine in den Kategorien des Kunstwissenschaftlers geformte «Registerarie». Nicht ohne gewisse Eitelkeit läßt Urzidil den Leser an seinen Kenntnissen und Vermutungen teilhaben. Der prinzipiellen Problematik seiner Verfahrensweise, eine Phänomenologie italienisch-weiblicher Schönheit zu konstruieren, scheint er sich damals nicht bewusst gewesen zu sein. Als zeitgemäß-kulinarisches Feuilleton kann aber auch der Leser von heute noch Sätze wie diesen goutieren:

Der Fremde, der die italienische Schönheit der Gegenwart in den Trägerinnen der Rasse sucht, blickt meist den schlanken, gut gewachsenen, dunkelhäutigen Frauen nach, deren Gesicht sehr viel Charme hat, ohne im übrigen schön zu sein, deren Teint heller ist, als es die heiße Sonne zu gestatten scheint und deren schwarze Haarfülle in antikem Knoten aufgebunden an Böcklinsche Häupter gemahnt. In ihren Bewegungen mag eine Spur sein von der Elastizität der Frauengestalten auf Botticellis Primavera und der Fuß ist auch bei der einfachsten Frau mehr zur Zierde als zur Fortbewegung da.

Einen Nachlang aus der Toskana erbringt das 1924 veröffentlichte Gedicht *An die Gärten von Fiesole* im klassisch-antiken Jambus, das wir als Motto unserer Untersuchung vorangestellt haben. Am 14.09.1924 folgt eben-

falls in der Prager Deutschen Zeitung Bohemia das Gedicht *Antikes Theater*. Weiter lesen wir, diesmal in der Zeitung Berliner Börsen-Courier vom 15.08.1925 ein *Italienisches Glossar*, späterer Reflex auf diese erste Reise, subjektive Momentaufnahmen aus Genua, Pisa, Lucca und anderen Städten:

In Florenz auf der Piazza Vittorio Emanuele verkauft ein alter Mann mit weißem Spitzbart seine eigene Karikatur aus bemaltem Ton. Der Kopf ist durch eine zarte Drahtspirale an dem Rumpf befestigt und zittert bei der geringsten Berührung. Der Selbsterhaltungstrieb ist in der Wahl seiner Mittel erfinderisch. Wer aber zur eigenen Lächerlichkeit greifen muß, um sich zu erhalten, für welche wahrhaft tragische Weise von Ernst bewahrt er sich auf?

Im Sommer 1925 hält Urzidil sich in Viareggio auf, 1927 folgen wir ihm nach Rom, Sizilien und Sorrent⁶. Allein die Reiseroute zeigt seine Intention: endlich folgt er den Spuren Goethes in Süditalien, wobei Urzidil schon in diesen Jahren in seiner böhmischen Heimat Materialien für sein Kompendium *Goethe in Böhmen* zusammentrug, das 1932, zum 100. Todestag Goethes, erstmals aufgelegt wurde⁷.

Von dieser 3. Italienreise ist ein längerer Text überliefert, der unter dem Titel *Das Auge Siziliens* zunächst in tschechischer Sprache am 04.12.1927 in der Prager Tribuna, darauf am 24.04.1928 im Prager Tagblatt erschien.

Das Auge Siziliens findet Urzidil in Girgenti (1928 umbenannt in Agrigento) mit seinen 8 griechischen Tempeln. Urzidil erweckt das alte Akragas mit all seinem Reichtum, Wohlleben und seinen Kunstschätzen wieder zum Leben, schildert seine Entstehung und seinen Untergang:

Fernab von den Tempeln, auf der kahlen Höhe des Hügels Kamikus, klebt heute das afrikanisch müde, sonnenverbrannte kleine Girgenti, von heißen Saharawinden ausgedörrt, bewohnt von ärmlichen, aber stolzen Leuten, die das Bild des antiken Giganten mit der phrygischen Mütze, der im Zeustempel liegt, in ihr Wappen übernommen haben. Aber nichts ist mehr zu spüren von der Üppigkeit dieses reichen, überzivilisierten Akragas der Antike, dessen Gastmähler, Pfer-

⁶ In der Forschung waren bisher nur 2 Italienreisen Urzidils bekannt: 1922 und 1927. So Walter Zettl in: *Ein Prager in Goethes Arkadien*. In: *Böhmen ist überall* (Hg. A. Schiffkorn), Edition Grenzgänger, Folge 26, Linz 1996, S. 59-66.

⁷ Hierzu Gerhard Trapp, *Johannes Urzidils «Goethe in Böhmen»: Entstehungsgeschichte und Nachwirkungen im Spannungsfeld der deutsch-tschechischen Kulturbeziehungen*. In: *Stifter-Jahrbuch*, Bd. 13, (Hg. Adalbert Stifter Verein München), München 1999, S. 33-64.

de und Weiber berühmt waren, wo jeder Bürger ein offenes Haus führte und die Kommune, hart neben dem Meer, einen besonderen Fischteich anlegte, um die überschwängliche Lüsterheit nach gepflegten Delikatessen zu befriedigen. Es gab hier Leute, welche 300 steinerne Weinfässer zu je 100 Eimern in ihren Kellern hatten.

Agrigent wurde in Urzidils enormer Memorialpräsenz lebenslang bewahrt. Noch 1956 veröffentlicht er ein Gedicht, das hier nur mit seinen ersten drei Strophen wiedergegeben werden soll:

Einsame Säule in Akragas

Folgt deine Hand der Spur
Des kannelürten Gewands:
Pulst noch Atem und Tanz
Unter der goldnen Lasur.

Droben auf den Metopen
Öffnete Hera den Schleier,
Orpheus griff in die Leier
Raubte der Stier Europaen.

Mehr noch als Flamme und Streit
Mehr noch als Stöße und Fluten
Brach die Allmählichkeit
Tympanon und Voluten.⁸

Und nochmals finden wir in der 1962 erschienenen Erzählung *Die Reisen Siegelmanns* z.T. längere wörtliche Zitate aus dem Beginn des Textes im Prager Tagblatt von 1928⁹.

Wir können schon an dieser Stelle ein Fazit ziehen, das auch die noch zu nennenden Aufzeichnungen einschließt: Urzidil vollzieht mehrere «Bildungsreisen», wie sie seit dem 18. Jahrhundert dem europäischen kultivierten Bürgertum angemessen waren. Er bewegt sich in Italien, ob auf Goethes Spuren oder auf Suche nach originalen Kunstwerken oder der Architektur immer auf den Bahnen seiner humanistischen Bildung, die ihn prägte und die ihm noch immer eine Art Lebensprogramm bereitstellte. Er sah stets das, was er schon wusste, die griechische, lateinische

⁸ Johannes Urzidil, *Einsame Säule in Akragas*. In: Wort in der Zeit (Graz/Wien), Jg.2., Folge 2, 1956, S. 11.

⁹ Johannes Urzidil, *Die Reisen Siegelmanns*. In: Das Elefantenblatt, München 1962, S. 262.

und frühitalienische Literatur war ihm geläufig, es war ihm ein Vergnügen, beliebige Passagen von der Ilias bis zu Dante zu zitieren.

Dies bedeutet andererseits, dass er das Italien der Gegenwart in seinen Entwicklungen und Problemen kaum wahrnahm, weil es ihn nicht primär interessierte. Italien ist für ihn vor allem die grandiose Bühne europäischer Geistesgeschichte. Eine intensive Auseinandersetzung mit dem modernen Italien ist Urzidils Sache nicht.

1928 veröffentlicht Urzidil eine ebenso profunde wie subtile Analyse von Leonardos Abendmahlbild in St. Ambrogio in Mailand: *Das Nachtmahl der Heiligen und der Mythos der Hände*¹⁰. Der Aufsatz erschien in den Folgejahren auch in anderen Zeitschriften, wurde ins Tschechische übersetzt und 1945 in einer überarbeiteten englischen Version nachgedruckt. Es ist allerdings nicht nachweisbar, ob Urzidil das Bild in Mailand an Ort und Stelle gesehen hat oder ob er sich auf eine Abbildung stützte.

1929 registrieren wir eine vierte Reise, die nach Venedig, Padua, Vicenza, Verona und Brixen führte, im Sommer 1932 die fünfte und letzte Italienreise nach Perugia, Florenz, Assisi und Verona¹¹.

In diesem Zusammenhang steht ein Brief, den Urzidil aus New York am 30.12.1951 an Elisabeth Schürer, zweite Ehefrau des Kunsthistorikers Oskar Schürer schrieb, die in der Nähe von München lebte. Mit beiden war Urzidil lebenslang sehr eng verbunden¹². Sein Italienbild wird in sehr persönlicher und entspannter Weise deutlich:

...wer würde Florenz nicht lieben! Ich habe wiederholt herrliche Tage dort verbracht. Und in Brixen im Hotel Elefant hatte ich eine der unvergesslichsten Liebesaffären (pst! pst!) meines Lebens. In Italien muß man lieben. Man muß ganz geheim mit einem schönen Mädchen hinfahren, in kleinen Hotels und Trattorias umhertrödeln, die Kunst champagnergleich daneben einschlürfen. Dann nämlich erlebt man sie erst richtig. In Ostia haben mich die Ausgrabungen vor Jahren besonders interessiert. Sie interessierten mich sogar so sehr, dass ich unbeobachtet dort auf dem Gelände herumwühlte und ein Stück Bronzerüstung fand, das ich – sagen wir es offen – stahl und nach Prag brachte. Siena ist natürlich wunderbar und die Opera del Duomo

¹⁰ In: Die Horen, Jg. 5, Bd. 2, Nr. 7, Berlin 1928, S. 593-599.

¹¹ Alle Angaben zu Reiserouten und -daten stützen sich auf eine «Synoptische Karte», die Urzidil selbst verfasste und die in seinem Nachlaß am Leo-Baeck-Institute in New York vorhanden ist.

¹² Vgl. Gerhard Trapp, *Concordia discors. Oskar Schürer und Johannes Urzidil 1924-1949*. In: brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei 2001/2002 (Hg. DAAD / S. Höhne u.a.), Neue Folge 9-10, Prag-Regensburg 2003, S. 257-280.

und auch die Drei-Grazien-Bibliothek mit ihren Fresken herrlich. In-
dessen fühlte ich mich dort nicht so zu Hause wie in Perugia.

Drei Berichte über die Reise von 1932 folgen in der Deutschen Zei-
tung Bohemia (Prag) im gleichen Jahr: *Umbrisches Panorama* am 19.10., *Mo-
saik aus Ravenna* am 27.10. und *Neptun in Rom* am 06.11.1932.

Das umbrische Panorama entfaltet sich in den altehrwürdigen Orten
Perugia, Gubbio und Assisi, «in der Tradition hedonistischen Daseinsge-
nusses, eine lebensbejahende Üppigkeit, durch die selbst die Dinge des
Alltags verklärt werden», in einer «Legendenlandschaft, geheiligt durch die
Wanderungen und Wunder St. Franciscos». Die Landestöchter wirken
«wie Erbinnen uralter Adelsgeschlechter, haben die Tailen römischer Ta-
nagrafiguren und unergründliche Renaissanceaugen...».

Ravennas Größe liegt allein in seiner Vergangenheit, ist «die Stadt der
großen Grabmale und selbst Grabmal...in seiner ganzen unvergleichli-
chen, eineinhalb Jahrtausende alten Totenpracht und Trauer». Die früh-
christliche Perfektion im Dom von S. Vitale z.B. sind «stärkster Ausdruck
irdischer Machtentfaltung, die schon ins Gottähnliche übergeht».

Neptun in Rom beschreibt detailliert die Wasserversorgung des antiken
Rom mit seinen 19 Aquädukten, auch dies ein Beitrag zur Archäologie des
universellen Erinnerungsortes Rom, für Urzidils Denken und Schreiben
neben Prag ein zentraler Topos. Damit enden seine voll orchestrierten,
idyllisierenden und antikisierenden Reisebilder, die literarisch nachvollzie-
hen, was europäische Maler seit dem 17. Jahrhundert mit nach Hause
brachten.

Urzidils journalistisches Interesse setzt sich jedoch fort und gilt 1935
noch einer Ausstellung des zeitgenössischen italienischen Surrealisten
Giorgio de Chirico in Prag, worüber er in der Pressburger Zeitschrift Fo-
rum, Jg. 5, Nr. 5 berichtet. Mit *Casanova in Pension* erinnert er an dessen
Lebensende als Bibliothekar beim Grafen Waldstein in Dux [Duchcov],
erschieden im Pressburger Tagblatt vom 17.05.1935, auch ins Tschechi-
sche übersetzt. Die Beschäftigung mit Casanova wie später mit Cagliostro
ist Nebenprodukt von Urzidils sich fortsetzender Arbeit an *Goethe in Böh-
men*. Im Folgejahr die letzte Besprechung einer Prager Ausstellung des bis
heute Höchstpreise erzielenden Renaissance-Meisters Duccio di Buonin-
segna in Forum, Jg.6, Nr.9, Pressburg 1936, auch hiervon entstand eine
Übersetzung ins Tschechische.

Einen einzig nachweisbaren Artikel zur Politik Italiens, *Milan et Prague*,
veröffentlicht Urzidil unter dem Pseudonym «Jean Dupont» in französi-
scher Sprache in der Genfer Zeitschrift Journal des Nations, Jg.6 vom

14.02.1936. Es ging hierbei um tschechische Hoffnungen, dass nach der Konferenz von Stresa im April 1935 Mussolini deutlich Stellung gegen die Aufkündigung des Versailler Vertrags durch Hitler beziehen würde, wohingegen Mussolini mit Berlin am 01.11.1936 die «Achse» schmiedete¹³.

1937 widmet er dem zu europäischer Berühmtheit gelangten genialen Hochstapler Cagliostro eine umfangreiche, durchaus von gewisser Bewunderung getragene Darstellung, die ihn in literarischen, politischen und theologischen Bezügen des 18. Jahrhunderts zeigt (*Der phantasievolle Übeltäter*. In: Deutsche Zeitung Bohemia, Prag, vom 14.03.1937).

Mit dem letzten hier anzuzeigenden italienischen Titel *Die Rosse von St. Marco* kehrt Urzidil zur Kunstgeschichte zurück, worin er die Historie der vier Bronzerosse der Markuskirche in Venedig nachzeichnet, deren Entstehungszeit vermutlich schon aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. datiert und die als wechselnde Kriegsbeute erst 1815 nach Venedig zurückkehrten:

Aus den Zeitaltern in die Zeitalter führt ihr merkwürdiges Schreiten, und ohne Reiter und Lenker ziehen sie gleichsam den singenden und klingenden Wunderwagen der Apostelkirche durch Glanz und Elend der Weltgeschichte.

Der Text erschien am 14.03.1939 im Prager Tagblatt, dem Tag der Schmach, «an dem der letzte Präsident der ersten tschechoslowakischen Republik, Dr. Emil Hácha, den Protektoratsvertrag unterzeichnet hatte»¹⁴.

Nur der Vollständigkeit halber muß hier noch der Zeitraum vom 1.-26. Juli 1939 erwähnt werden, als Urzidil sich nach seiner Flucht aus Prag in Triest, Vicenza, Brescia und Mailand aufhielt, ehe er zusammen mit seiner Frau Gertrude sich am 26. Juli in Genua einschiffte und am 1.8.1939 in Southampton englischen Boden betrat. Über diese Wochen ist wenig bekannt: angsterfülltes Warten auf ein englisches Einreisevisum, ein Flüchtlingsdasein fern aller Italien-Romantik.

Nach dem Krieg brach Urzidil erstmals im August 1953 wieder von New York zu einer Vortragsreise nach Europa auf, spätere Reisen folgten, bei denen er nach der Erstveröffentlichung von *Die verlorene Geliebte* (1956) aus seinen Erzählungen las. Es dauerte aber 33 Jahre, ehe er wieder Italien besuchte und in Rom im November 1968 einer Einladung des österreichischen Kulturinstituts folgte. Jetzt reiste er als gefeierter Autor, journalisti-

¹³ Zu den Umständen von Urzidils Publikationen im Journal des Nations s. Gerhard Trapp: *Getarnter Widerstand – J. Urzidils politische Stellungnahmen zum Nationalsozialismus bis 1939 aufgrund neu aufgefundener Unterlagen*. In: Germanoslavica, Jg. VIII, Nr.1, Prag, 1966, S. 25-38.

¹⁴ Walter Zettl, s. Anm. 6, S. 60.

sche Ambitionen hatte er längst abgelegt, um sich auf sein dichterisches Werk zu konzentrieren.

Zwei Jahre später, Ende Oktober 1970, ist er wiederum Gast der österreichischen Kulturvertretung in Rom, eine anschließende Tournee durch die norditalienischen Provinzen ist geplant. Unerwartet stirbt Urzidil aber am 02.11.1970 und wird auf dem vatikanischen Campo Santo Teutonico im Schatten des Petersdoms beigesetzt¹⁵.

Urzidil hatte verschiedentlich zu verstehen gegeben, dass er weder nach Deutschland, noch nach Österreich zurückkehren wolle, allein Italien sei ihm als Wohnsitz vorstellbar. Berücksichtigt man, dass Prag und Rom spirituelle Konstanten seines Selbstverständnisses waren, so schließt sich hier sein Lebenskreis auf eine seinem Lebensverständnis entsprechende hochsymbolische Weise.

III – Die Erzählung «Das Haus Colonna»

Urzidils Erzählungen siedeln durchweg im Böhmen der Vorkriegszeit, in England oder in den USA. Eine einzige überwiegt in Italien, der wir unsere Aufmerksamkeit widmen wollen.

Das Haus Colonna erschien in dem Sammelband *Die erbeuteten Frauen*, Zürich/Stuttgart 1966. Die vielschichtige Erzählung handelt von Begegnungen des Ich Erzählers, den man hier sehr weitgehend mit dem Autor identifizieren kann, mit Maxim Gorkij im böhmischen Marienbad in der Weihnachtszeit 1923 und im süditalienischen Sorrento im Juni 1927. Für Gorkij wie für Urzidil sind die gleichzeitigen Aufenthalte an diesen Orten objektiv nachweisbar – inwieweit es zu den dargestellten Begegnungen kam, lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit feststellen.

Die Erzählung spielt in Sorrento, wo Urzidil sich vom 13.-27.06.1927 im Hotel «Villa Pollio», im Volksmund «Casa Colonna» genannt, aufhielt. Hier logiert er bei dem Pensionswirt Colonna und seiner Familie, die in ihrer mediterran lebensfrohen und natürlichen Lebensweise den damals 31-jährigen Urzidil so nachhaltig beeindruckte, dass er sie, fast 40 Jahre später aus seiner Exilheimat New York, schon im Titel seiner Erzählung wieder lebendig werden lässt.

Wir konzentrieren uns hier auf Urzidils Darstellung eines italienischen Familienlebens und vernachlässigen die anderen Aspekte der Erzählung wie die Zeichnung der Person Gorkijs, den Handlungsbereich Marienbad,

¹⁵ Die letzten Tage Urzidils schildert Heinrich Schmidinger, *Die drei letzten Tage Johannes Urzidils*. In: Salzburger Nachrichten vom 24.12.1970.

die Einbindung der antiken griechischen und lateinischen Literatur und Philosophie, Goethes Aufenthalte und die im Subtext ständig reflektierte Problematik des Exils¹⁶.

Die Schwierigkeiten, die Urzidil damit hatte, solch heterogene Erzähl-inhalte in einer stringenten Form zusammenzufügen, wird bei der Lektüre spürbar und zeigt sich auch darin, dass er eine erste Fassung, die bereits 1954 entstand, mehrfach verändert erst 1965 zum Druck freigibt, ein für den Dichter höchst ungewöhnliches Verfahren.

Eigene Recherchen in Sorrent 1999 ergaben folgendes Bild: Die Familie Colonna ist demnach ebenso authentisch wie das Hotel «Villa Pollio». Urzidils treusorgender Wirt «Antonio» Colonna hieß mit Vornamen allerdings Gioacchino und lebte von 1892-1946. Seine Frau, bei Urzidil «Sistina» genannt, trug tatsächlich den Vornamen Maria. Das Ehepaar hatte im Juni 1927 bereits drei Kinder, mit einem vierten ging Maria schwanger. Urzidil erwähnt den Kinderreichtum der Familie, ohne vermutlich zu wissen, dass bis 1941 noch weitere acht Kinder das Licht der Welt erblickten. Antonio, der älteste Sohn der Colonnas, geboren 1921, gab mir 1999 in Sorrent in sehr entgegenkommender Weise Einblick in die Familiengeschichte. An die Person Urzidils konnte er sich, 1927 gerade 6 Jahre alt, nicht mehr erinnern, Gästebücher aus dieser Zeit sind nicht mehr vorhanden. Aber möglicherweise erinnerte sich Urzidil an den Jungen, dessen Namen er dem Vater verlieh. Demnach verhielt es sich so, dass Gioacchino Colonna zunächst als Pächter im Hotel Pollio arbeitete, ehe er das Haus dann 1931 kaufen konnte. Auch seine von Urzidil erwähnten häufigen Ortswechsel vor seiner Eheschließung wurden von seinem Sohn bestätigt.

Es kann aus Gründen der Ökonomie dieser Ausführungen hier nur pauschal verifiziert werden, dass alle Ortsbeschreibungen oder Zeitangaben Urzidils in geradezu verblüffender Weise zutreffend sind, so wie wir es auch aus seinen böhmischen Erzählungen kennen. Allein die Villa Pollio alias «Casa Colonna» hat durch verschiedene Umbaumaßnahmen ihr Gesicht verändert.

Tatsächlich schafft diese Sorrentiner Familie in der eher düsteren, von bitteren Erfahrungen geprägten Erzählung eine Exklave selbstverständlicher Lebensfreude und Humanität. Der Icherzähler genießt die Gastfreundschaft seines Wirtes:

¹⁶ Einzelheiten hierzu wie zur Struktur dieser Erzählung bei Gerhard Trapp, *Das Haus Colonna. Johannes Urzidil begegnet Maxim Gorkij*. In: *Germanoslavica*, Jg. 12. Nr.2, Prag 2000, S. 293-308.

Ich esse immer im Garten des Hauses Colonna. Antonio ist ein eifriger Wirt, und ich bin sein einziger Gast. Er scheint es darauf abgesehen zu haben, mich zu überfüttern. Pasta, Zuppa montana, Fisch, Manzo, Gemüse, Insalata, Frutti, Dolce, Wein unbeschränkt, zu Mittag, zu Abend, jeden Tag. Ich darf nichts ablehnen und muß alles zu Ende essen, denn sonst wird er schwermütig und beginnt ein Lamento. «Es schmeckt Ihnen nicht bei uns. Hat Sixtina das Essen versalzen? Wir sind einfache Menschen . . . , und so geht es weiter».¹⁷

Antonio veranstaltet zu Ehren von Urzidils Namenstag ein großes Gartenfest mit Musikanten, einem Zauberer und dem Pfarrer Don Vittorio. Ein fröhliches und gewaltiges Gelage, wobei es nichts verschlägt, dass das Datum falsch war, da der Gefeierte seinen Vornamen Johannes nicht auf Johannes den Täufer, sondern auf den böhmischen Brückenheiligen Johannes von Nepomuk zurückführt, was Antonio nicht nachvollziehen kann.

Urzidil schildert eine lebenswerte, traditionelle italienische Familie inmitten ihrer Kinder, eingebettet in ihre Heimat, ihren Glauben, ihre Sitten und Gebräuche in lebensbejahender und großzügiger *vita activa*, Gegen- und Wunschbild zu den verworrenen, heimatlosen Biographien Urzidils oder Gorkijs.

Daß dies nur ein Aspekt der Lebenswirklichkeit des Mezzogiorno ist, wird deutlich, wenn man die zeitgenössische italienische Literatur z.B. eines Carlo Levi (*Christus kam nur bis Eboli*, 1945) oder Ignazio Silone (*Fontamara*, 1947) zur Kenntnis nimmt. Eine kritisch-realistische Darstellung italienischer sozialer Wirklichkeit liegt nicht in der Schreibabsicht Urzidils, hier ebenso wenig wie in den vorher untersuchten journalistischen Arbeiten.

IV – Das literarische Werk Urzidils in der italienischen Rezeption

Ähnlich wie in Frankreich vollzieht sich die Beschäftigung mit Urzidils Erzählungen auch in Italien im Gefolge der Rezeption Kafkas und der Neubewertung der Rolle der Habsburger Monarchie in der Geschichte und Gegenwart Italiens. Demzufolge erwecken vor allem die in Böhmen spielenden Texte Interesse, diejenigen, die in den USA angesiedelt sind, werden nicht oder nur marginal erwähnt.

Von Anfang an bis in die heutige Gegenwart hat hierbei der Germanist Claudio Magris eine entscheidende Rolle gespielt, der schon 1963 die

¹⁷ Johannes Urzidil, *Das Haus Colonna*. In: *Die erbeuteten Frauen*, Zürich/Stuttgart 1966, S. 278.

Erstausgabe seiner Maßstäbe setzenden Untersuchung «Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna»¹⁸ mit anerkennenden Hinweisen auf Urzidil abschloß:

Das Mitteleuropa von gestern wird nicht auf ausgetretenen Pfaden beschritten, sondern in neuer Frische und einer genialen Mischung aus Tragik, Zartheit, Sehnsucht und köstlichem Humor erlebt. (S. 307-308).

Claudio Magris, Ordinarius für Germanistik in Triest und Turin, ist aufgrund seiner profunden Kenntnis der kulturhistorischen Situation seiner Heimatstadt Triest, die in ihrer multiethnischen Bevölkerung eine kulturelle Identität entwickelte, die der Prags gut vergleichbar ist, ein geradezu idealer Wegbereiter für das Werk Urzidils. Es kommt hinzu, dass Magris als vielfach ausgezeichnete(r) Schriftsteller eine hohe Sensibilität für Urzidils ironisch gebrochene und zugleich tief humane Darstellungsweise böhmischer Verhältnisse mitbringt.

Hand in Hand mit der akademischen Rezeption und dem wachsenden Bekanntheitsgrad Urzidils folgen die Übersetzungen. Zuerst das *Prager Trittychon*¹⁹, mit einem begeisterten Vorwort von Magris, worin er den Leser mit anderen Arbeiten Urzidils bekannt macht und ihn in die österreichisch- deutschböhmisches Literaturszene einordnet:

In diesem Roman hat Urzidil das rechte Maß zwischen dem Echo der Vergangenheit und der Anwendung moderner narrativer Strukturen gefunden, eine harmonische Fusion von Sehnsucht und kritischer Distanz, eine autobiographische Wiedererweckung und intellektuelle Objektivierung zwischen Humor und Tragödie. Das wunderbare Faszinosum der inzwischen im Lauf der Geschichte erloschenen Leidenschaften verbindet sich mit der bewussten Ironie, mit der diese Welt wiedererlebt wird... Zart und mitfühlend spielt die Ironie bewegend mit einem komischen familiären Lexikon, das mit den besten satirischen Schriftstellern Schritt hält und auf dem der Schatten der europäischen Tragödie liegt.²⁰

Das Buch findet seine Leserschaft, so dass es 1993 in neuer Übersetzung ein zweitesmal verlegt wird²¹. Das graphisch bemerkenswert gestaltete Buch enthält eine Konkordanzliste der im Text enthaltenen deutschen

¹⁸ Deutsch: Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966.

¹⁹ Johannes Urzidil, *Trittico di Praga*, Rizzoli, Milano 1967.

²⁰ S. Anm. 19, S. 11.

²¹ Johannes Urzidil, *Trittico praghese*, Biblioteca Adelphi, Nr. 270, Milano 1993.

und tschechischen Straßennamen in Prag und wiederum ein Nachwort von Claudio Magris: *Glück und Unglück eines Triptychons. Auch eine Prager Geschichte*, worin er u.a. die bizarren Umstände schildert, die mit der Neuauflage des Buchs einhergingen. Um die spezifische Historie des *Prager Triptychon* abzuschließen: im Mai 2003 wird es von der Kulturzeitschrift *Popoli*, Organ Mailänder Jesuiten, zum «Buch des Monats» gewählt, nachdem im Vorjahr die zweite Auflage der Neuauflage erschienen war²².

Kehren wir zurück zum chronologischen Überblick. 1981 erscheint am Institut für Fremdsprachen der Universität Triest die Dissertation von Christa Helling *Johannes Urzidil. Versuch einer Interpretation*, die Prag als Mythos, Topos, Klischee und Vaterwelt darstellt und auch auf die kontrovers geführte Diskussion des «Prager Deutsch» genauer eingeht. Der emeritierte Harvard-Komparatist Peter Demetz, selbst gebürtiger Prager und hochangesehener Kenner der Materie, weist noch 1997 auf Hellings Arbeit hin²³.

1982 erscheint Urzidils *Die verlorene Geliebte* in italienischer Übersetzung²⁴. Der vielsprachige Germanist, Erzähler, Lyriker, Dramatiker und Übersetzer Italo Alighero Chiusano (er übersetzte aus der deutschen Literatur von Goethe bis Böll) würdigte das Buch in seinem Essay *Prag wie ein Märchen*²⁵.

Einen erheblichen Anstoß zur weiteren Vertiefung der Rezeption Urzidils bewirkte ein Symposium, das unter dem Titel «Johannes Urzidil und der Prager Kreis» vom österreichischen Kulturinstitut in Rom am 11. und 12. Oktober 1984 durchgeführt wurde. Die international besetzte Konferenz wurde von Prof. Paolo Chiarini (Rom) und Prof. Marino Freschi (Neapel) moderiert, beide bedeutende Germanisten mit Publikationen von Goethe bis Brecht, beide auch mit spezifischen Beiträgen zu Urzidil hervorgetreten²⁶.

²² Alberto Castaldini, *Il libro del mese: Johannes Urzidil. Tritico praghese*. In: *Popoli* (Mensile internazionale di cultura e informazione missionaria della Compagnia di Gesù), Nr. 5, S. 18, Milano 2003.

²³ Peter Demetz, Nachwort zu Johannes Urzidil *Prager Triptychon*, Salzburg-Wien 1997, S. 229.

²⁴ Johannes Urzidil, *L'amata perduta*, Biblioteca Adelphi, Nr. 124, Milano 1982.

²⁵ I.A. Chiusano, *Praga come una fiaba*. In: *Literatur. Scrittori e libri tedeschi*, Rusconi, Milano 1984, S. 423-425.

²⁶ Paolo Chiarini, *Johannes Urzidil – Oralità, scrittura ed ebraismo* [Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Judentum]. In: *Studi Germanici, Nuova serie*, Jg.28, Nr.81, 1990, S. 239-249. – Marino Freschi, *Praga. Viaggio letterario nella città di Kafka* [Literarische Reise in die Stadt Kafkas], Roma 2000, zu Urzidil S. 296-299.

Referenten von italienischer Seite waren Prof. Guiseppe Farese (Bari) und der schon häufig genannte Prof. Claudio Magris. In seinem Beitrag *Johannes Urzidil – ein Schriftsteller der Erinnerung* führt Farese aus:

«Die verlorene Geliebte» ist ein Buch voller Weisheit. Man beginge einen schweren Fehler, wenn man es aus einer intimen Perspektive lesen wollte. Das Erzählen der Erinnerung Urzidils ist nie eine feierliche Beschwörung der Vergangenheit, sondern deren kritischer Vergleich mit der Gegenwart. So erscheint uns auch die spätere Periode Franz Josephs, die den Hintergrund vieler seiner Erzählungen darstellt, nicht als ein mythisches goldenes Zeitalter. Sie wird zwar als eine faszinierende Epoche dargestellt, die jedoch auch durch Elend und Irrtümer gekennzeichnet wird, in denen man heute noch die Gegenwart aufschlüsseln kann, und die Hinweise auf die Zukunft geben. Die Märchenerzählung Urzidils hat immer eine Moral, die wir jedoch nicht wie im klassischen Märchen am Ende finden. Sie ist in die Geschichte und in die Symbolik ihrer Figuren eingearbeitet.²⁷

Das Referat von Claudio Magris *Eine hinternationale Geschichte*²⁸ schildert die urzidilisch-bizarre Editions-geschichte der italienischen Ausgabe von *Die verlorene Geliebte*. Dieser Text war in italienischer Sprache in fast identischer Form bereits am 05.11.1982 in der bedeutenden überregionalen Mailänder Zeitung *Corriere della Sera* unter dem Titel *Vivere in America come se fosse Praga* [Leben in Amerika als wäre es Prag] veröffentlicht worden. Über das Symposium wurde auch in der italienischen Presse berichtet.

1992 werden Urzidils Erzählungen *Der Trauermantel*, *Denkwürdigkeiten von Gibacht*, *Das Elefantenblatt* und *Kafkas Flucht* übersetzt²⁹.

Chiusanos Vorwort steht unter dem Titel: *Urzidil oder die wiedererfundene Erinnerung*. In der das Paradoxe streifenden Formulierung faßt Chiusano den psychologischen Aspekt des Sich-Erinnerns ebenso wie die poetische Rekonstruktion der Erinnerungsinhalte. Urzidil verfüge, so Chiusano,

²⁷ Alle Beiträge des römischen Symposions wurden in deutscher Sprache publiziert: *Johannes Urzidil und der Prager Kreis. Vorträge des römischen Johannes-Urzidil-Symposions 1984*, (Hg. Johann Lachinger u.a.), Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich, Folge 36, Linz 1986. – Fareses Beitrag S. 12-20, das Zitat S. 17. Der Text erschien auch in italienischer Sprache. In: *Saggi di letteratura praghese* [Essays zu Prager Literatur], (Hg. Marino Freschi), Napoli 1987, S. 109-122.

²⁸ S. Anm. 27, S. 121-124.

²⁹ Johannes Urzidil, *La fuga di Kafka* [Kafkas Flucht], (Hg. und Nachwort Antonio Pasinato, Vorwort Alighiero Chiusano), Tor Lupara, Mentana, Verlag Lucarini 1992. (*Kafkas Flucht* aus *Entführung und 7 andere Ereignisse*, Zürich 1964, die anderen Erzählungen aus *Das Elefantenblatt*, München 1962).

über das persönliche, individuelle Gedächtnis ebenso sehr, wie er ein kollektives Gedächtnis Mitteleuropas interpretierend gestaltet. Dies erläutert er an der Erzählung *Der Trauermantel*, in der er die *reine Erfindung einer Kindheit*, nämlich der Adalbert Stifters in Oberplan ebenso erkennt wie er *reine Erfindung* in der Erzählung *Denkwürdigkeiten von Gibacht* sieht, was mit autobiografischen Elementen in dem für Urzidil typischen Erzählduktus verschmolzen werde. In der dritten Erzählung *Das Elefantenblatt* steht hingegen die biografisch verbürgte Person des böhmischen Kupferstechers Wenzeslaus Hollar (1607-1677) im Mittelpunkt. Hier wirkt Urzidils Erzählkunst, die Chiusano in die Nähe von Balzacs *Tolldreisten Geschichten* rückt, gewissermaßen in der Gegenrichtung: die Authentizität seines Lebenslaufs wird parabolisch als sich ständig durch die Zeiten wiederholendes Schicksal verstanden. Erfolg als Künstler, Exil in London aus politischen Gründen, die europäische Katastrophe des 30-jährigen Krieges, dessen Opfer Hollar wird, nimmt jene des zweiten Weltkriegs vorweg. Böhmen fällt jeweils eine Schlüsselrolle zu, Urzidil sieht in Hollar mutatis mutandis sein alter ego.

Prof. Antonio Pasinato, in jenen Jahren Ordinarius der Germanistik an der Universität Genua, steuert ein umfangreiches und genaues Nachwort bei, das hier nur allzu verknappt wiedergegeben werden kann. Er erklärt Urzidils literarische Produktion mit einer doppelten Emigration: jener aus seiner Heimat Prag und einer zweiten, die ihn zwar physisch im amerikanischen Exil bleiben lässt, dessen Kultur Urzidil jedoch nicht wirklich assimiliert, statt dessen sich «zurückschreibt» in die untergegangene Welt Europas, sich somit seine eigene Identität konstruiert. Die Orte seiner Erzählungen, fast immer objektiv lokalisierbar, seien stets an seine persönliche Biografie gebunden. Pasinato sieht Urzidils literarische Entwicklung eng mit dem Hintergrund der politischen und kulturellen Prozesse Prags und Böhmens und der Rolle der deutschen und jüdischen Minderheit verbunden und bezieht Urzidils publizistische Stellungnahmen zur politischen Situation ebenso ein wie sein enges Verhältnis zur tschechischen zeitgenössischen Kunst oder zur Architektur. Er belegt dies, indem er sich ebenso ungewöhnlich wie kenntnisreich auf einen großformatigen Fotoalbum stützt, den Urzidil 1966 herausgab³⁰. Hierin erkennt Pasinato den Willen und die Leistung Urzidils, den Topos des großen, ehrwürdigen, alten Prag auch im Endpunkt seines über Jahrhunderte sich hinziehenden langsamen Absinkens zur Provinzstadt, jetzt im Nachkriegskommunismus

³⁰ Johannes Urzidil – Anselm Jaenicke, *Prag – Glanz und Mystik einer Stadt*, Krefeld 1966.

nur noch düstere Fassade früheren Leuchtens, im Gedächtnis zu bewahren, nicht um es zu archivieren, sondern es wie in einem Aggregatzustand zu retten. Seine Erzählkunst, durchdrungen von der Ernüchterung über den generellen Niedergang von Kultur und Gesellschaft folgt der klassischen aber keineswegs epigonalen Maxime «die Wahrheit erdichten», was in der Reinheit seiner an Goethe und Stifter geschulden Sprache, ohne pathetischen Anspruch und metaphysische Aura formuliert wird. Wörtlich Pasinato: «Er hat den demütigen Zauber der Post-Moderne»³¹.

Detailliert geht Pasinato auf die Rezeption Urzidils im Nachkriegsdeutschland ein. Die deutsche akademische Germanistik nahm kaum Notiz von ihm, was bis heute gilt³². Dies hing mit der Tatsache zusammen, dass er sogleich von sudetendeutscher Seite in Dienst gestellt wurde, was z.B. in der Verleihung des Andreas-Gryphius-Preises 1966 zum Ausdruck gekommen sei. Sein Werk geriet damit in der Optik einer prononciert avantgardistischen und exklusiven Literaturkritik in die Nähe einer nostalgischen «Heimatliteratur»: «Der Schriftsteller lief Gefahr, nicht nur als laudator temporis acti, sondern darüber hinaus als Bannerträger eines status quo ante zu gelten»³³. Tatsächlich beruhe die Motivation von Urzidils Schreiben aber allein auf der schmerzlichen Erfahrung des Kontinuitätsbruchs in der künstlerischen und kulturellen Tradition Deutschlands durch die Verheerungen des Nationalsozialismus. Daraus lassen sich auch Urzidils thematische Schwerpunkte wie Tod und Schuld erklären. Jede politische Instrumentalisierung verfälsche das Werk, dem auch in der Verherrlichung eines Böhmens der Vorkriegszeit stets die Brüchigkeit und Undurchschaubarkeit menschlicher Existenz innewohne, fern aller anmaßenden Selbstbestätigung.

Urzidils Werk formuliert seine Opposition gegen die Einbeziehung in eine Massengesellschaft, einen technologischen Mythos, der sich

³¹ S. Anm. 29, S. 165.

³² Von deutscher Seite war es einzig Hartmut Binder (Ludwigsburg), der Urzidil zum Gegenstand mehrerer wissenschaftlicher Untersuchungen machte. Es ist bezeichnend, dass seit Anfang der 70er Jahre neben der italienischen auch die französische Germanistik sich zunehmend mit Urzidil beschäftigt. (s. G. Trapp, *Johannes Urzidil in französischer Sicht*. In: Stifter Jahrbuch, Bd. 18, München 2004, S. 65-76.)

³³ S. Anm. 29, S. 169. Seine Förderung durch Vertriebenenverbände empfand Urzidil selbst als durchaus zwiespältig, wobei sich unter ihnen politisch unbelastete und integre Persönlichkeiten und Gruppen fanden, mit denen er sich identifizieren konnte. Eine Klärung der Situation wird auch dadurch erkennbar, als Urzidil mit dem Münchner Verlag Langen-Müller gebrochen hatte und seit 1964 im Artemis-Verlag Zürich publizierte, der sein Werk vorzüglich betreute und in europäische Dimensionen rückte.

nur rational, wissenschaftlich, rechtlich, ökonomisch und politisch begründet.³⁴

Pasinato beschließt sein Nachwort mit einer Analyse der Erzählung *Kafkas Flucht*, die vierte in diesem Band, worin er in der «imaginierten Realität» des Textes den Erkenntnisweg verdeutlicht, mit dem Urzidil sich der Person Kafkas zu nähern versucht, ohne sie ihrer Aura zu berauben³⁵.

2001 veröffentlicht die Vierteljahrsschrift *Cultura Tedesca* eine sehr lesenswerte Untersuchung der an der Universität Siena lehrenden Roberta Ascarelli, die sich mit Arbeiten zur österreichischen Literatur und zur jüdischen Kultur in Deutschland und Österreich einen Namen gemacht hat. In *Praga, ricordi di infanzia*³⁶ entfaltet sie unter Bezugnahme auf Erinnerungen deutschsprachiger Prager Autoren wie Werfel, Utitz, Brod, Kafka, Kisch, Perutz, Haas und anderer das Miteinander und Gegeneinander der verschiedenen Ethnien und Religionen, die zentripetalen und zentrifugalen Kräfte der Stadt, denen alle sensiblen Künstler unterlagen, die beiderseitigen Nationalismen und eine simultan sich häufig bewährende Humanität im Widerstreit antagonistischer Interessen. Die besondere Aufmerksamkeit Ascarellis gilt auch hier der Situation der deutsch-jüdischen Schriftsteller und ihrer jeweiligen Sozialisierung im «Getto» oder «Treibhaus» oder auf der «Insel» Prag und der Art und Weise, wie sie ihre Erinnerung sprachlich (re)konstruieren.

Urzidil tritt einige Male in den Zeugenstand, die Autorin zitiert aus dem *Prager Triptychon* («Predella»), München 1960, aus *Väterliches aus Prag*, Zürich 1969 und aus *Bekenntnisse eines Pedanten* («Unvoreingenommener Rückblick»), Zürich 1972.

Urzidils literarische Präsenz in Italien begann im Umfeld Kafkas und endet (vorläufig?) auch hier. 2002 erscheint seine bereits mehrfach aufgelegte und in andere Sprachen übersetzte Essaysammlung *Da geht Kafka* in Mailand, herausgegeben von Roberto Calasso, einem ausgewiesenen Kafka-Kenner³⁷.

³⁴ S. Anm. 29, S. 171.

³⁵ Antonio Pasinato steht auch deshalb dem Werk Urzidils sehr aufgeschlossen gegenüber, als er sich mit der Frage nach «Heimat» und mit den im heutigen Italien diskutierten Entwicklungen von Regionalkulturen beschäftigt. In deutscher Übersetzung: A. Pasinato (Hg.) *Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum*, Würzburg 2004.

³⁶ Roberta Ascarelli, *Praga, ricordi di infanzia* [Prager Kindheitserinnerungen]. In: *Cultura Tedesca* (Hg. Marino Freschi), Nr. 16, April 2001, S. 89-107.

³⁷ Johannes Urzidil, *Di qui passa Kafka*, Piccola Biblioteca 480, Adelphi, Milano 2002.

Bleibt abschließend nur noch der Hinweis auf zahlreiche Magister- oder Diplomarbeiten, vergeben von verschiedenen italienischen Universitäten, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

Fausto Cercignani
(Milano)

Elettra e la prigione dell'io
*La tragedia e il "libretto" di Hofmannsthal**

tu giaci [...] imprigionata nel tuo io¹
(Elettra a Clitennestra)

1. *Elettra nel mito*

La vicenda da cui scaturisce la tragedia di Elettra appartiene al mito del re Agamennone e della regina Clitennestra, dell'amante e usurpatore Egisto e del figlio vendicatore Oreste. La leggenda, variata e rimaneggiata nella ricchissima tradizione greca, si colloca nel più ampio contesto del ritorno degli eroi greci dalla guerra di Troia. Nell'*Iliade* omerica (725-700 a.C.) non si fa mai cenno alla sorte che attende Agamennone al suo rientro nella reggia di Micene dopo la distruzione di Troia e la liberazione di Elena, moglie del fratello Menelao. L'uccisione a tradimento di Agamennone per mano del cugino Egisto (con o senza l'intervento diretto di Clitennestra) viene invece menzionata più volte nell'*Odissea* (700-675 a.C.)²,

* 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).

¹ SW VII, 86: «du liegst in deinem Selbst so eingekerkert [...]».

² Per i riferimenti al poema epico si rimanda a Omero, *Odissea*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.

dove il destino del re al suo rientro in patria contrasta nettamente con la storia di Ulisse e della fedele Penelope³. Già nel primo libro del poema, Giove in persona riassume la vicenda di Egisto, che volle prendersi la moglie di Agamennone e poi uccidere l'eroe al suo ritorno da Troia, pur sapendo che Oreste avrebbe vendicato il padre non appena raggiunta l'età per agire⁴. E mentre Penelope viene sempre rappresentata come la saggia e fidata moglie di Ulisse⁵, Clitennestra è la sposa traditrice, la «donna funesta»⁶ che trama la morte di Agamennone insieme a Egisto «ingannatore»⁷, è «la cagna» crudele che non ha pietà per il marito⁸, al quale forse toglie la vita di sua mano⁹, così come la toglie certamente a Cassandra, che l'eroe greco ha portato con sé da Troia¹⁰. Quanto alla sorte dell'usurpatore e della «madre odiosa», il poema sembra indicare che entrambi vengono uccisi da Oreste, rientrato dall'esilio ateniese per affermarsi, nella sua disgrazia, come una sorta di nume vendicatore¹¹.

L'*Odissea* riporta che Oreste imbandisce la cena funebre sia per l'usurpatore sia per la madre, indicando però solo l'uccisore di Egisto e non quello di Clitennestra. Tenendo conto di questo, si potrebbe sostenere, come ha fatto qualcuno, che l'*Odissea* non rappresenti il giovane figlio di Agamennone come matricida. E in effetti Omero ritorna più volte sull'uccisione di Egisto per mano di Oreste, mentre accenna una sola volta, e per di più indirettamente, alla morte di Clitennestra. Ma ciò è dovuto, molto probabilmente, al desiderio di non ferire la sensibilità di chi considerava il matricidio un delitto comunque ingiustificabile. Del resto, chi altri avrebbe

³ Si veda, per es. *Odissea*, XI, vv. 444-453.

⁴ *Odissea*, I, vv. 26-43.

⁵ Già nel primo canto, al v. 329, Penelope è «saggia»; nell'undicesimo, al v. 445, è «saggia» e di «fidi pensieri».

⁶ *Odissea*, III, vv. 232-235; XI, vv. 409-411, XXIV, vv. 96-97.

⁷ *Odissea*, III, v. 198; cfr. XI, v. 439.

⁸ *Odissea*, XI, vv. 424-426.

⁹ *Odissea*, XI, vv. 452-453, dove «m'ha ucciso» («Ma la mia sposa non ha permesso che gli occhi / m'empissi del figlio: prima m'ha ucciso») deve essere però forse inteso come «contribui a uccidermi» o «tramò per uccidermi», dato che normalmente l'*Odissea* rimanda (anche concretamente) alla mano assassina di Egisto. Si confronti anche *Odissea*, XXIV, v. 199-200: «[...] la figlia di Tindaro, che tramò male azioni, / ammazzando lo sposo legittimo [...]».

¹⁰ *Odissea*, XI, vv. 421-422.

¹¹ *Odissea*, III, vv. 306-310: «Ma ecco all'ottavo [anno] giunse, sciagura per lui, Oreste glorioso / di ritorno da Atene, e ammazzò l'assassino del padre, / Egisto ingannatore, che il padre glorioso gli uccise. / E dopo averlo ammazzato, cena funebre celebrò con gli Argivi, / per la madre odiosa e per l'imbelle Egisto».

ucciso la sciagurata regina, se non Oreste? Certamente non Elettra, che non viene mai nominata, o indirettamente ricordata, nei ventiquattro libri dell'*Odissea*. Lo stesso vale per Pilade, l'amico fraterno di Oreste, che non compare mai nei versi nel poema.

Nell'*Iliade* si parla soltanto di tre figlie di Agamennone: Crisotemi (Crisotemide), Laodice e Ifianassa¹². La prima menzione di un'Elettra figlia di Agamennone e Clitennestra sembra risalire al poema narrativo *Oresteia* del lirico Stesicoro (632-552 a.C.), di cui si conservano solo notizie indirette e pochi frammenti¹³. Secondo Claudio Eliano (170-235 d.C.) la comparsa di questo nuovo nome può essere spiegata grazie a uno sconosciuto predecessore di Stesicoro, il poeta lirico Xanto, il quale avrebbe cercato di conciliare le due diverse tradizioni ricorrendo a un'etimologia popolare: Laodice, che non si sposò mai, sarebbe stata poi chiamata Elettra ("Elektra", dorico "Alektira"), vale a dire "priva di letto matrimoniale" ("a-lektra")¹⁴.

La prima rielaborazione teatrale dell'antico mito è comunque quella di Eschilo nella sua *Oresteia* (458 a.C.). La tragedia *Agamennone*, che apre questa trilogia, ci presenta l'uccisione del condottiero e di Cassandra, nonché le motivazioni di Clitennestra – che ha voluto vendicarsi del marito per il sacrificio della figlia Ifigenia¹⁵ – e quelle di Egisto, che ha preteso di rifarsi per le sciaguratezze commesse da Atreo, padre di Agamennone, contro Tieste, padre di Egisto¹⁶. La seconda tragedia, *Coefore*¹⁷, è la più antica ope-

¹² Omero, *Iliade*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1984, IX, vv. 144-145.

¹³ Si veda N. G. L. Hammond e H. H. Scullard (cur.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 378. Stesicoro ("ordinatore di cori") sembra essere stato il soprannome di Tisia (che fissò un modello per le composizioni liriche corali), nato quasi certamente a Imera, colonia dorica e ionica in Sicilia. La sua imponente produzione, di cui restano 16 titoli e circa 120 frammenti, fu raccolta dagli alessandrini in 26 libri.

¹⁴ Si veda David. A. Campbell, *Greek Lyric*, vol. III, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1991, p. 27 e si confronti N. G. L. Hammond e H. H. Scullard (cur.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 378. In origine, Elettra (cioè "splendente") era il nome di una divinità pregreca della luce.

¹⁵ L'Ifigenia sacrificata dal padre nel porto di Aulide con l'intento di placare Artemide sembra essere l'Ifianassa menzionata da Agamennone nell'*Iliade* – si veda sopra, alla nota 12. Secondo una variante della leggenda, Artemide avrebbe salvato la giovane all'ultimo momento, sostituendola con una cerva (si veda il finale spurio della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, ca 406 a.C.). Gli avvenimenti dell'*Ifigenia in Tauride* (ca 412 a.C.) presuppongono questo salvataggio. Qui, infatti, Euripide ci presenta la giovane nelle vesti di sacerdotessa di un culto sanguinoso, in cui rischiano di essere coinvolti anche il fratello Oreste e l'amico Pilade.

¹⁶ Secondo l'antica leggenda Atreo avrebbe, tra l'altro, dato in pasto all'ignaro Tieste le carni dei suoi piccoli figli.

ra conservata in cui compaia il personaggio di Elettra. Avendone ricevuto l'ordine da Apollo, Oreste rientra ad Argo¹⁸ e uccide sia la madre che l'usurpatore con l'aiuto di Elettra, dopo che i due fratelli si sono ritrovati e riconosciuti presso la tomba di Agamennone – proprio là dove Clitennestra ha mandato Elettra e le coefore (portatrici di libagioni funerarie) per un sacrificio riparatore. La terza tragedia della trilogia, le *Eumenidi*, vede Oreste perseguitato dalle Erinni di Clitennestra, le Furie scatenate contro il matricida. Ma il protetto di Apollo si salva, perché Atena placa le Erinni (che dichiarano la loro benevolenza nei confronti degli ateniesi) e dà loro il nome di “Eumenidi”, vale a dire “benevole”¹⁹.

Nelle singole tragedie che Sofocle ed Euripide dedicarono all'uccisione di Egisto e Clitennestra intorno al 410 a.C. l'accento si sposta – e non solo grazie al titolo *Elettra* – da Oreste alla sorella. Non sembra ormai possibile stabilire a quale dei due poeti ateniesi spetti la precedenza²⁰, ma in entrambi i testi il personaggio di Elettra assume un ruolo decisivo. Nella grande lamentazione funebre delle *Coefore* di Eschilo, Oreste e la sorella invocavano il padre defunto perché li aiutasse nel loro intento. L'intesa era perfetta, ma poi Elettra, uscita di scena, non compariva più in alcun modo e Oreste diventava protagonista assoluto (sia pure spalleggiato dall'amico Pilade) nel portare a termine il tremendo piano di vendetta che scatenava la furia delle Erinni. Nell'*Elettra* di Euripide (413 a.C.), invece, il compito di spronare Oreste dopo l'uccisione di Egisto spetta non più a Pilade, bensì alla stessa Elettra, la quale partecipa direttamente al matricidio e alla pentita rievocazione del delitto appena commesso²¹. Nell'*Elettra* di Sofocle (418-410 a.C.) la protagonista non prende parte materialmente alla ven-

¹⁷ Il titolo originario di questa tragedia era *Oresteia*, da cui prese il nome l'intera trilogia.

¹⁸ Nelle tragedie greche, l'antichissima Micene è spesso chiamata Argo, un nome che designa sia l'intera regione del Peloponneso nota come Argolide, sia la non meno famosa Argo, che dista da Micene una decina di chilometri.

¹⁹ Si veda anche la nota 21. Il canto finale di questa tragedia di Eschilo sembra voler spiegare l'origine dell'appellativo “benevole”, ma le Furie venivano quasi certamente chiamate, eufemisticamente, “Eumenidi” già nella tradizione più antica.

²⁰ Secondo alcuni la priorità spetterebbe a Sofocle, secondo altri a Euripide. Se si considera che l'*Elettra* di Euripide è più raffinata nella sua rielaborazione del mito, forse se ne può concludere che il suo autore doveva in qualche modo differenziarsi dalla tragedia del più anziano rivale.

²¹ L'impossibilità, per Oreste, di ottenere una vera purificazione dopo il matricidio fa sì che Eschilo, nelle *Eumenidi*, metta la soluzione del caso nelle mani di Atena (si veda sopra, alla nota 19). In maniera non dissimile Euripide – che nel suo *Oreste* (408 a.C.) ci presenta un uomo malato nel corpo e nella mente amorevolmente assistito da Elettra – fa intervenire Apollo, che impone l'assoluzione dell'eroe.

detta, ma incita Oreste (spalleggiato da Pilade) durante l'uccisione di Clitennestra e poi esorta il fratello (che qui è peraltro assai deciso) a colpire subito anche l'usurpatore Egisto, senza lasciargli modo di guadagnare tempo.

Il nocciolo della vicenda non cambia, ma già in queste grandi rielaborazioni del mito pervenutoci dall'antichità è possibile individuare differenze notevoli, anche al di là dei dettagli. Nelle *Coefore* di Eschilo, Elettra è la figlia ridotta dalla madre e dall'usurpatore assassino in una condizione di quasi schiavitù nella casa di Agamennone, dove vive nel ricordo del padre e nella speranza che il fratello Oreste ritorni dall'esilio per la giusta vendetta. Una volta esaurito il ruolo di colei che, con il Coro ed Oreste, rievoca il turpe assassinio affermando la necessità che sia fatta giustizia per sé e per il padre, l'Elettra di Eschilo scompare per sempre dalla scena, che deve essere riservata a Oreste e alla terribile vendetta imposta dalla legge della solidarietà della stirpe.

In Euripide, invece, Elettra è protagonista assoluta e terribile di un piano avviato dal vecchio pedagogo che a suo tempo salvò il piccolo Oreste dalla furia di Egisto. La vendetta riparatrice è stata ordinata da Apollo, ma Elettra è mossa da un personale desiderio di rivalsa per l'umiliazione subita nell'essere stata data in sposa a un contadino. Il fatto che costui, per rispetto, non si sia mai unito a lei non diminuisce l'odio di Elettra nei confronti di Egisto e della madre. L'iniziativa è comunque sempre sua: sia quando affina il piano del vecchio pedagogo, sia quando sprona Oreste all'azione, sia quando prende su di sé la colpa del matricidio.

Nella tragedia di Sofocle il personaggio di Elettra è ancor più nettamente al centro dell'azione. Grazie a un'attenta opera di rielaborazione dei motivi tradizionali della saga degli Atridi, il poeta dilata i momenti e le occasioni in cui Elettra può esprimere il proprio inconsolabile dolore e riduce o elimina tutto ciò che potrebbe in qualche modo distogliere l'attenzione del pubblico dalla condizione di isolamento, di tristezza e di disperazione della sua eroina, che vive nel palazzo di Agamennone piangendo il padre e sopportando le umiliazioni della sua misera condizione, avendo ormai perso anche la speranza di un ritorno vendicatore di Oreste. E il confronto della protagonista, qui, si esplica non solo con la madre aggressiva e sfacciata, ma anche con la sorella Crisotemide, il cui personaggio (che non compare nelle tragedie di Eschilo e di Euripide) serve a mettere in evidenza, per contrasto, il temperamento di Elettra. Mentre costei, infatti, è disposta a tutto nel nome di una giustizia che considera pesantemente calpestata, Crisotemide è contraria alla vendetta e al riscatto in nome della prudenza e della rassegnazione. Il carattere passionale di Elettra si

manifesta anche nella scena del riconoscimento, in cui Oreste, creduto morto, viene accolto dalla sorella con gioia entusiastica e commossa. Dopo il matricidio, Elettra sarà comunque fredda e spietata nell'invitare il fratello a colpire senza indugio l'usurpatore Egisto. Il Coro chiude il dramma con un commento che inneggia alla libertà degli Atridi, riconquistata a prezzo di tanti dolori.

Nonostante l'opinione di alcuni studiosi, il finale della tragedia non è "aperto", poiché il Coro conferma che anche l'usurpatore, sospinto a forza nel palazzo, viene ucciso proprio là dove lui stesso ha posto fine alla vita di Agamennone²². Quanto all'eliminazione di qualsiasi riferimento, nel finale, alla persecuzione di Oreste da parte delle Erinni, essa è dovuta al fatto che Sofocle tende a convogliare tutta l'attenzione sul personaggio di Elettra, qui rappresentato a tutto tondo in una delle più riuscite creazioni del poeta. Anche il matricidio, del resto, avviene dentro il palazzo ed è rappresentato in maniera indiretta, grazie alle voci provenienti dall'interno. Né va dimenticato che il culmine della tragedia viene raggiunto nella scena del riconoscimento, là dove il dolore di Elettra, fattosi ancor più disperato per la presunta morte di Oreste, si trasforma in gioia entusiastica e commossa.

Le già notevoli differenze riscontrabili in queste grandi tragedie dell'antichità si ritrovano o si rinnovano in vario modo nelle rielaborazioni più tarde e nelle moderne trasposizioni che si rifanno al mito degli Atridi²³, in un susseguirsi di lavori quali l'*Agamennone* di Seneca (41 d.C.), l'*Elettra* di Prosper Jolyot de Crébillon (1709), la trilogia *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill (*Mourning becomes Electra*, 1931), l'*Elettra* di Jean Giraudoux (1937), *La riunione di famiglia* di Thomas Stearns Eliot (*The Family Reunion*, 1939), *Le mosche* di Jean-Paul Sartre (*Les mouches*, 1943), la tetralogia degli Atridi di Gerhart Hauptmann (1941-1948)²⁴ ed *Elettra, amore mio* di László Gyurkó (*Szerelmem, Elektra*, 1967)²⁵. Ma la rielaborazione di Hugo von Hof-

²² Nel costringere Egisto a rientrare, Oreste dice: «Vieni là dove uccidesti mio padre. Perché là, nello stesso luogo, devi morire» – si veda, per es., Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 248.

²³ Sul mito dei figli di Atreo nella letteratura si vedano, tra gli altri, Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stoccarda, Kohlhammer, 1962 e Maria Hirsch-Bachmeier, *Moderne Adaptionen des Elektra-Stoffes. Hofmannsthal, Sartre, Giraudoux*. Magisterarbeit. Erlangen, 1986.

²⁴ La tetralogia comprende: *Ifigenie in Aulis* (1944), *Agamemnon's Tod* (1948), *Elektra* (1948) e *Ifigenie in Delphi* (1941). La seconda e la terza tragedia uscirono dopo la morte dell'autore, avvenuta nel 1946.

²⁵ Dalla pièce di László Gyurkó ha ricavato il suo film-balletto un altro ungherese, Miklós Jancsó (1975).

mannsthal (1874-1929) è senza dubbio una delle più famose, forse anche grazie all'opera lirica che il compositore bavarese Richard Strauss (1864-1949) ricavò dall'*Elettra* (1903) del poeta viennese tra il 1906 e il 1908.

2. *L'Elettra di Hugo von Hofmannsthal: la tragedia (luglio-settembre 1903)*²⁶

Già nel 1892, quando voleva scrivere una tragedia rinascimentale per il teatro «vero» e «brutale»²⁷, 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"²⁸. In realtà, la "svolta" di cui tanto si 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*²⁹. Nel testo del poeta viennese, la cui "prima" andò in scena al Kleines Theater di Max Reinhardt il 30 ottobre 1903³⁰, è tuttavia possibile rintracciare – soprattutto per quanto

²⁶ Si vedano le annotazioni diaristiche del 17 luglio 1904 (SW VII, 399-400).

²⁷ 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.

²⁸ Si veda F. Cercignani, *Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos*, in *Studia austriaca* X, Milano, CUEM, 2002, pp. 91-105.

²⁹ 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.

³⁰ Il ruolo di *Elettra* era interpretato dalla famosissima attrice Gertrud Eysoldt, che Hof-

riguarda la dizione poetica e le immagini di sangue – anche l’influsso delle *Coefore* di Eschilo³¹, da cui Hofmannsthal prese forse anche lo spunto per il suo progetto di scrivere un «Oreste a Delfi» come continuazione dell’*Elettra*³². Ma oltre a questa tragedia e all’*Elettra* di Sofocle, il poeta conosceva molto bene anche il testo di Euripide, di cui tenne conto – come si vedrà più avanti – in vari passi del suo rifacimento³³.

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 Thudichum³⁴.

mannsthal 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 introduttiva). 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.

³¹ 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.

³² 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).

³³ 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.

³⁴ 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*, Tubinga, Niemeyer, 1955, pp. 44-74, Elisabeth Steingruber, *Hu-*

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.³⁵

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 presuppone 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 indistinte³⁶, 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 Artemide³⁷.

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 con-

go 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.

³⁵ 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».

³⁶ 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).

³⁷ Si veda sopra, alla nota 15.

dizione 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 Pilade³⁸.

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 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»³⁹ – si ri-

³⁸ 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. Si veda sopra alle note 19 e 21, nonché, per il testo, Carlo Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 766-770.

³⁹ SW VII, 102: «[...] Eifersüchtig sind / die Toten: und er [d.h.: der Vater] schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam».

volge 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 solitudine⁴⁰: 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»⁴¹. 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 passato⁴², vorrebbe che la sorella non facesse altro che desiderare la morte dei due (delle «due femmine»)⁴³, ma la giovane – stanca di aspettare Oreste – vuole vivere il suo «destino di donna»⁴⁴, vuole sposarsi (magari con un contadino) e avere figli⁴⁵.

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

⁴⁰ SW VII, 66: «Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort, / hinabgescheucht in seine kalten Klüfte. / *Gegen den Boden* Wo bist du, Vater?»

⁴¹ SW VII, 103: «[...] und eine / Prophetin bin ich immerfort gewesen / und habe nichts hervorgeholt aus mir / und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung».

⁴² SW VII, 71-72: «Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen? / [...] / [...] ich bin kein Vieh, *ich kann nicht / vergessen*».

⁴³ Il disprezzo di Elettra per Egisto la induce a chiamarlo «donna» e «femminuccia», nonché, naturalmente, «proditorio assassino»: «CHRYSTHEMIS Sie haben etwas Fürchterliches vor. / ELEKTRA Die beiden Weiber? CHRYSTHEMIS Wer? ELEKTRA Nun, meine Mutter / und jenes andre Weib, die Memme, ei / Aegisth, der tapfre Meuchelmörder, er, / der Heldentaten nur im Bett vollführt» (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.

⁴⁴ SW VII, 71: «Viel lieber tot, / als leben und nicht leben. Nein, ich bin / ein Weib und will ein Weiberschicksal».

⁴⁵ 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.

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 Pedagogo⁴⁶ –, ma Elettra vuole costringerla ad agire subito: ora che il fratello non potrà più tornare, il compimento della vendetta spetta a loro⁴⁷. 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 determinazione⁴⁸. L'arrivo di Oreste nelle vesti di un forestiero che porta la feroce notizia sembra avviare un altro confronto di Elettra con una presenza ostile⁴⁹, ma il riconoscimento tra i due fratelli⁵⁰ 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'azione⁵¹, Oreste entra nel palazzo e uccide Clitennestra, mentre Elettra, dall'esterno, lo incita a colpire ancora⁵². Pur non avendo avuto il tempo di consegnare a Oreste la scure che ha ucciso il padre⁵³, Elettra ora sa che la vendetta sta per giungere al definitivo compimento.

⁴⁶ Seguendo la traduzione di Thudichum (si veda sopra, alla nota 34), Hofmannsthal usa il termine "Pfleger" invece dell'usuale "Erzieher" per l'originale greco *paidagōgós*.

⁴⁷ SW VII, 90: «Wir! / Wir beide müssen's tun».

⁴⁸ SW VII, 96: «CHRYSTHEMIS *ins Haustor entspringend* Ich kann nicht! ELEKTRA *ihre nach* Sei verflucht! *vor sich, mit wilder Entschlossenheit* Nun denn allein!»

⁴⁹ SW VII, 98: «ELEKTRA [...] Herold des Unglücks! Kannst du deine Botschaft / nicht austrompeten dort, wo sie sich freu'n».

⁵⁰ SW VII, 101: «OREST *sanft* Die Hunde auf dem Hof erkennen mich, / und meine Schwester nicht? ELEKTRA *schreit auf* Orest!»

⁵¹ SW VII, 105: «[...] nur der ist selig, / der seine Tat zu tun kommt! [...]».

⁵² SW VII, 106: «Triff noch einmal».

⁵³ 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

Nella generale confusione del momento arriva Egisto⁵⁴, 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»⁵⁵. La «regale danza della vittoria» che aveva annunciato e immaginato nel suo primo monologo⁵⁶ si concretizza ora nel forsennato rito di una ménade, di una baccante che intende concludere l'azione purificatrice riconciliandosi con gli dèi nella danza liberatrice⁵⁷. Ma mentre muove i passi del suo più spasmodico trionfo, e prima ancora che gli altri possano udire il suo appello, Elettra stramazza a terra⁵⁸, 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 muore⁵⁹: muore così come ha vissuto, chiusa nel-

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.

⁵⁴ Seguendo la traduzione di Thudichum (si veda sopra, alla nota 34), Hofmannsthal scrive "Aegisth", mentre altri traduttori preferiscono "Aigisth" oppure "Agist".

⁵⁵ 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.

⁵⁶ SW VII, 68: «*[...] glücklich ist, / wer Kinder hat, die um sein hohes Grab / so königliche Siegestanze tanzen!*».

⁵⁷ Per questo tipo di danza Hofmannsthal sembra essersi ispirato alla *Nascita della tragedia*. Si veda, in particolare, Karl Schlechta (cur.), *Friedrich Nietzsches Werke in drei Bänden*, Monaco, Hanser, vol. I, p. 25 («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1).

⁵⁸ SW VII, 110: «*Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen!*».

⁵⁹ 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*

la 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 liberazione⁶⁰. 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!»)⁶¹, così lo ha immaginato Elettra nel tormentare Clitennestra («tu giaci imprigionata nel tuo io»)⁶² 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 liberatrice⁶³.

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.

im irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte» (SW VII, 416).

⁶⁰ 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).

⁶¹ 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!».

⁶² SW VII, 86: «du liegst in deinem Selbst so eingekerkert [...]».

⁶³ SW VII, 85: «[...] alle [...] die angeschmiedet sind an Kerkermauern, / die auf dem Grund von Brunnen nach dem Tod / als wie nach der Erlösung schrei'n [...]». Si noti, inoltre, che in una didascalia Elettra viene descritta «come l'animale prigioniero nella gabbia» («wie das gefangene Tier im Käfig», SW VII, 106).

La straordinaria fattura di questa tragedia di Elettra – principessa negletta e umiliata nella sua stessa casa, sacerdotessa del culto di Agamemnone (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'erotismo, 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:

ELETTRA [...] Vuoi che ti preceda, / facendo luce? EGISTO Sì, fino alla porta. / Perché danzi? Sta' attenta. / ELETTRA *mentre gli gira intorno, come in una danza sinistra, chinandosi a un tratto profondamente* Qui! I gradini, / che tu non cada.⁶⁴

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 sa⁶⁵. Eppure, non solo nel 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»⁶⁶ 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»⁶⁷. 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

⁶⁴ 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 unbeimlichen Tanz, umkreist, sich plötzlich tief bückend* Hier! die Stufen, / daß du nicht fällst.

⁶⁵ Si veda più sotto, alla nota 127.

⁶⁶ SW VII, 63: «*Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel*».

⁶⁷ SW VII, 66: «ERSTE DIENERIN [...] daß wir / mit Wasser und mit immer frischem Wasser / das ewige Blut des Mordes von der Diele / abspülen →».

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 casa⁶⁸.

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»⁶⁹, 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 l'io si consuma e si distrugge diventa, per Clitennestra, «il ventre ardente di una bestia di bronzo»⁷⁰. Ossessionata dagli 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 lei⁷¹. Quando decide di dissotterrare la scure con cui fu ucciso Agamennone, Elettra scava la terra con le mani, senza far rumore, «come un animale»⁷². E mentre Oreste uccide la madre all'interno del palazzo, la figlia «corre su e giù davanti alla porta,

⁶⁸ 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.

⁶⁹ SW VII, 80: «KLYTÄMNESTRA *näher zu ihr tretend* Also wüßtest du, mit welchem / geweihten Tier – ELEKTRA Mit einem ungeweihten!».

⁷⁰ 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!».

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

⁷² SW VII, 96: «*Sie fängt an der Wand des Hauses, seitwärts der Türschwelle, eifrig zu graben an, lautlos, wie ein Tier*».

sempre nel medesimo tratto, a testa bassa, come un'animale chiuso nella gabbia»⁷³.

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»⁷⁴. Per annunciare a Elettra la morte di Oreste, Crisotemide arriva infatti di corsa, «ululando forte come una bestia ferita»⁷⁵. 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'assassino» e «scivolando sul sangue, per le scale»⁷⁶. Quando appare per la sua prima declamazione, Elettra è sola, «con le macchie di luce rossa che dai rami del fico cadono obliquamente a terra e sui muri, come macchie di sangue»⁷⁷. 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»⁷⁸. Il sangue di Clitennestra, dice Elettra, è di ascendenza divina, ma la regina lamenta che i demoni dal lungo becco aguzzo le succhiano il sangue dalle carni. Per gua-

⁷³ SW VII, 106: «*Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig*».

⁷⁴ SW VII, 83: «*KLYTÄMNESTRA Sag du deiner Schwester, / sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund / vor mir ins Dunkel flüchten*».

⁷⁵ SW VII, 87: «*CHRYSOTHEMIS kommt, laufend, zur Hoftür herein, laut beulend wie ein verwundetes Tier*».

⁷⁶ Si veda, sopra, la nota 67 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?*».

⁷⁷ 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*».

⁷⁸ 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*».

rire, vorrebbe che fosse fatto scorrere «il giusto sangue» sacrificale⁷⁹, 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»⁸⁰. 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 incubi⁸¹. 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 addosso⁸². Per infonderle il coraggio 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»⁸³ 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 Aga-

⁷⁹ 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».

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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».

⁸² 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).

⁸³ SW VII, 93: «ELEKTRA Ich spüre durch die Kühle deiner Haut / das warme Blut hindurch».

mennone, vilmente sparso»⁸⁴. 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»⁸⁵. E coloro che sono sopravvissuti allo scontro finale si ritrovano, manco a dirlo, «spruzzati di sangue»⁸⁶.

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:

[...] Se non sento? Se non sento quella musica? Ma esce da me stessa!⁸⁷

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?»⁸⁸. Ma tutta la

⁸⁴ 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».

⁸⁵ SW VII, 99: «OREST [...] Elektra / ist groß, ihr Aug' ist traurig, aber sanft, / wo dein's voll Blut und Haß».

⁸⁶ SW VII, 109: «CHRYSOTHEMIS [...] überall / in allen Höfen liegen Tote, alle, / die leben, sind mit Blut bespritzt [...]».

⁸⁷ 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 kauend* Ob ich nicht höre? ob ich die / Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir / heraus».

⁸⁸ 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 /

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 attuarlo⁸⁹.

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!»⁹⁰. Poco prima, del resto, Elettra aveva

schimmern die Augen und die alten Wangen / von Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?».

⁸⁹ SW VII, 105: «[...] wo ein Hauch, ein Laut, ein Nichts / uns und das Werk verderben kann».

⁹⁰ SW VII, 109: «AEGISTH *geht ins Haus. Eine kleine Stille. Dann Lärm drinnen. Sogleich erscheint Aegisth 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*

pregustato questo momento immaginando la propria beatitudine nell'accompagnare Egisto fino all'ingresso del palazzo e nel partecipare alla sua uccisione origliando alla porta⁹¹.

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 reagire⁹². 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 parlato⁹³. Anche Clitennestra è costretta a insistere per farsi veramente ascoltare da Elettra, che travisa le sue parole e parla per indovinelli⁹⁴. E perfino Oreste, dopo aver riconosciuto Elettra, deve pregarla di dargli ascolto, per farle capire che si trova di fronte al fratello⁹⁵.

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 orecchi⁹⁶ e preferisce non ascoltare ciò che Elettra intende dire alla madre⁹⁷. Ma colei che si rifiuta ripetutamente di ascoltare è proprio Clitennestra, perché vuole sentire solo 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»⁹⁸. Clitennestra non vuole ascoltare chi parla di verità e di menzogna, ma solo chi ha qualcosa di «gradito» da dire, fosse anche la stessa Elettra⁹⁹. Ma

niemand? hört / denn niemand? / *Noch einmal erscheint sein Gesicht am Fenster.* ELEKTRA *reckt sich auf* Agamemnon hört dich! AEGISTH *wird* fortgerissen Weh mir!».

⁹¹ SW VII, 105: «selig [...] wer die Tür ihm auftut, selig, / wer an der Türe horchen darf».

⁹² SW VII, 70: «Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!».

⁹³ 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 [...]».

⁹⁴ SW VII, 82: «Gib mir nicht Rätsel auf. / Elektra, hör mich an [...]».

⁹⁵ SW VII, 100: «Elektra, hör mich. / [...] Hör zu, ich hab' nicht Zeit. Hör zu. Ich darf nicht / laut reden. Hör mich an: Orestes lebt!».

⁹⁶ 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!»

⁹⁷ SW VII, 74: «Ich will's nicht hören».

⁹⁸ 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».

⁹⁹ 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 [...]».

quando la figlia le parla della scure con cui fu ucciso Agamennone, Clitennestra vorrebbe zittirla: «Di questo non voglio sentir nulla. Taci»¹⁰⁰. 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»¹⁰¹. 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.¹⁰²

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 conferma 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.

3. *L'Elettra di Hugo von Hofmannsthal: il libretto (1906-1908)*¹⁰³

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

¹⁰⁰ SW VII, 83: «Davon will ich / nichts hören. Schweig».

¹⁰¹ SW VII, 84: «Was du redest, / das hör' ich nicht einmal».

¹⁰² 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».

¹⁰³ Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Musik von Richard Strauss*, Berlino, Fürstner, 1908 (SW VII, 111-158).

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 Parigi¹⁰⁴. Strauss rispose con un cortese rifiuto¹⁰⁵, ma qualche anno più tardi – avendo molto apprezzato l'*Elettra* 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»¹⁰⁶.

Il giudizio, ormai famoso, era destinato a rimanere controverso, sia nell'opinione di chi, allora, era vicino a Hofmannsthal¹⁰⁷, 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'*Elettra* (*Elektra*, 1906-1908), la «commedia per musica» *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)¹⁰⁸, 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 gentilhomme* 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-

¹⁰⁴ BwS, 17.11.1900, p. 15 (cfr. 30.11.1900, p. 15-16). Il balletto non fu mai rappresentato.

¹⁰⁵ BwS, 14.12.1900, p. 16.

¹⁰⁶ 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».

¹⁰⁷ 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»).

¹⁰⁸ Per il testo Hofmannsthal collaborò con lo scrittore e diplomatico tedesco Harry Kessler (1868-1934).

1928)¹⁰⁹ 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 apportate¹¹⁰.

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 desideri¹¹¹. Il poeta respinse la proposta con assoluta 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»¹¹².

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

¹⁰⁹ 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).

¹¹⁰ Si veda Edgar Hederer, *Hugo von Hofmannsthal*, Francoforte, Fischer, 1960, p. 244. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1933.

¹¹¹ 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!».

¹¹² 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».

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 Wilde¹¹³ – 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 scritta¹¹⁴, 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 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'*Elettra*. 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 1906¹¹⁵. Ciò spiegherebbe il tono e la sostanza dell'incipit di una lettera

¹¹³ 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.

¹¹⁴ BwS, 22.12.1907, pp. 32-33 e BwS, 3.1.1908, pp. 33-34

¹¹⁵ Si veda Bryan Gilliam, *Richard Strauss's «Elektra»*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 52-56.

scritta dal poeta viennese al compositore il 7 marzo 1906: «E come va tra Lei e l'«Elettra?»»¹¹⁶.

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*¹¹⁷. Ma le argomentazioni di Hofmannsthal – espresse per iscritto e poi a voce¹¹⁸ – finiscono col convincere Strauss, il quale si dichiara pronto a dare inizio alla composizione il 5 giugno 1906¹¹⁹. 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'originale¹²⁰.

La parte introduttiva (le serve al pozzo) presenta solo qualche lieve ritocco nel testo e nelle indicazioni sceniche. Qualche modifica dello stesso tipo si trova anche nella prima declamazione di Elettra, dove Strauss ha inoltre eliminato alcune immagini non essenziali¹²¹, 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 Elettra¹²², quasi a segnalare la prossima eliminazione di un tabù nella casa degli Atridi.

¹¹⁶ BwS, 7.3.1906, p. 17: «Lieber und sehr geehrter Herr, / und wie steht's mit Ihnen und «Elektra?»».

¹¹⁷ 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».

¹¹⁸ Lettere scambiate tra il 25 aprile e il 5 giugno 1906 (BwS, pp. 18-21).

¹¹⁹ BwS, 5.6.1906, p. 21: «Ich möchte mit «Elektra» anfangen [...]».

¹²⁰ 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.

¹²¹ SW VII, 67, tra i versi 20 e 35.

¹²² SW VII, 99: «Ich kann nicht anders, als zu denken: du / muß ein verwandtes Blut zu denen sein, / die starben, Agamemnon und Orest».

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»¹²³. In questa scena¹²⁴, 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 Crisotemide¹²⁵, 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.¹²⁶

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

¹²³ SW VII, 68: «[...] Was willst du? Tochter meiner Mutter?». SW VII, 119: «[...] Was willst du? Tochter meiner / Mutter, Tochter Klytämnestras?».

¹²⁴ Al pari della tragedia, il libretto non è diviso in vere e proprie scene.

¹²⁵ SW VII, 69-71.

¹²⁶ 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 non del libretto) è, qui e più sotto, di Giovanna Bemporad (*Hofmannsthal. Elettra*, introd. di Gabriella Benci, Milano, Garzanti, 1981).

bestia può dimenticare («Dimenticare? Cosa! Sono una bestia? [...]»)¹²⁷, 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»)¹²⁸.

Questo secondo passo viene tuttavia recuperato nella scena successiva¹²⁹, 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»)¹³⁰; 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 [...]»)¹³¹, ma poi taglia abbondantemente la declamazione di Elettra, sacrificando l'approfondimento psicologico del personaggio in favore di una maggiore concisione e di una più stretta aderenza del testo all'andamento musicale di tutta la scena¹³².

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'in-

¹²⁷ SW VII, 71-72: «Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen? [...]».

¹²⁸ 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.

¹²⁹ 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.

¹³⁰ SW VII, 75: «KLYTÄMNESTRA [...] Sie redet wie ein Arzt».

¹³¹ 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 128.

¹³² 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 Straus. Elektra*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 33-35.

terludio è del tutto superfluo, tanto che gli anticipa il suo consenso qualora volesse eliminarlo¹³³. 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 shakespeariano¹³⁴ 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 sodi¹³⁵.

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 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 precocemente¹³⁶. I versi approntanti dal poeta consentono a Strauss di introdurre un momento di respiro lirico nel tesissimo andamento della sua composizione musicale¹³⁷,

¹³³ BwS, 18.7.1906, p. 26.

¹³⁴ 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*.

¹³⁵ 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!».

¹³⁶ BwS, 22.6.1908, p. 36.

¹³⁷ I nuovi versi s'inseriscono, con qualche piccolo ritocco, tra «ELEKTRA ganz leise, bebend

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 discioglierti, 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!¹³⁸

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? /
Sono gelosi i morti: e mi ha mandato / l'odio, l'odio dai cavi occhi
come sposo.¹³⁹

Il compositore elimina però i versi successivi, in cui le immagini si fanno sempre più crude:

Oreste! / 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).

¹³⁸ Qui tradotto direttamente da SW VII, 142: «Oreste! Oreste! Oreste! / 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! Oreste! Oreste!».

¹³⁹ 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).

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 [...]¹⁴⁰

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.¹⁴¹

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»¹⁴². È un tocco di umanità che Hofmannsthal riprende da Euripide¹⁴³ e che Strauss elimina per accelerare 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 sce-

¹⁴⁰ 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».

¹⁴¹ 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».

¹⁴² SW VII, 103: «Ja, ja. Müßt' ich der Mutter / nur nicht vorher in ihre Augen schau'n».

¹⁴³ 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!».

na finale)»¹⁴⁴ 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 Crisotemide¹⁴⁵. 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 mortale¹⁴⁶. 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 vita¹⁴⁷, 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 seminai 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?¹⁴⁸

La contrapposizione tra «notte e giorno, nero e chiaro» che lo stesso Hofmannsthal considerava un elemento caratterizzante della sua *Elettra* rispetto alla *Salomé* di Wilde¹⁴⁹ 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 riconoscimento¹⁵⁰ – lo

¹⁴⁴ BwS, 20.2.1908, p. 35: «Wären Sie so freundlich, mir die kleinen Ergänzungen zu “Elektra” (Chor und Schlußszene) zu machen?».

¹⁴⁵ BwS, 6.7.1908, p. 41.

¹⁴⁶ 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.

¹⁴⁷ SW VII, 150: «[...] Es fängt ein Leben für dich und mich und alle Menschen an».

¹⁴⁸ 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 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?».

¹⁴⁹ 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».

¹⁵⁰ SW VII, 102 e 103.

stilema della "donna lunare", che ovviamente richiama il dramma biblico del poeta inglese e l'opera lirica che Strauss ne ricavò¹⁵¹.

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?¹⁵²

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!¹⁵³

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 musica¹⁵⁴. Dal punto di vista di Hofmannsthal, però, veniva così a crearsi una situazione per 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 stramazze a terra:

Taci e danza. [...] / Chi è come noi felice, altro non deve / che tacere e danzare!¹⁵⁵

¹⁵¹ Si confronti sopra, alle note 30 e 113.

¹⁵² 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?».

¹⁵³ SW VII, 150: «Ai! Liebe tötet! aber keiner fährt dahin / und hat die Liebe nicht gekannt!».

¹⁵⁴ Dopo aver chiesto a Hofmannsthal di ampliare ulteriormente il testo, Strauss aggiunse: «Nulla di nuovo, solo ripetizioni e intensificazioni del medesimo contenuto» («Nichts Neues, nur Wiederholungen und Steigerungen desselben Inhalts») (BWS, 6.7.1908, p. 41).

¹⁵⁵ SW VII, 110: «Schweig, und tanze. [...] / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!». Si confronti SW VII, 151.

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»¹⁵⁶. 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»¹⁵⁷. 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 mosse¹⁵⁸. Al di là dei reciproci complimenti, lo 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* ver-

¹⁵⁶ 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».

¹⁵⁷ 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!».

¹⁵⁸ 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».

so 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*¹⁵⁹ 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.¹⁶⁰

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»¹⁶¹. 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 finale 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 Crisotemide¹⁶² vorrebbe dire, d'altra parte, riconoscere un dato di fatto che appartiene più alla tradizione che alla tragedia viennese, la quale si regge

¹⁵⁹ *Ariadne* (1912). *Aus einem Brief an Richard Strauss*. L'originaria lettera a Strauss risale alla metà del luglio 1911.

¹⁶⁰ 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».

¹⁶¹ SW VII, 461: «Chrysothemis wollte leben, weiter nichts; uns sie wußte, daß, wer leben will, vergessen muß».

¹⁶² 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).

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»¹⁶³. Anche il famoso "complesso di Elettra" – che Jung propose e che Freud non accettò mai come variante femminile del freudiano "complesso di Edipo"¹⁶⁴ – 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 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»¹⁶⁵. Al di là di questa importante

¹⁶³ 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».

¹⁶⁴ 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.

¹⁶⁵ «Auch ich habe einst versucht, auf dem Wege der Psychologie in die Mythen ein-

ammissione, va detto che l'*Elettra* è debitrice nei confronti degli *Studi sull'Isteria* di Breuer e Freud e della *Psiche* di Rohde¹⁶⁶ – così come della rielaborazione moderna del mito da parte di Bachofen e di Nietzsche¹⁶⁷ – soltanto per alcuni spunti o dettagli, perché le tre figure femminili che dominano la vicenda rappresentano una personalissima rivisitazione della leggenda di Elettra¹⁶⁸.

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.

zudringen. [...] 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.

¹⁶⁶ Josef Breuer e Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Vienna, Deuticke, 1895; Erwin Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Friburgo e Lipsia, Mohr, 1894.

¹⁶⁷ 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 57.

¹⁶⁸ 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».

* * *

Marco Castellari
(Milano)

«*Der schwesterlichsten Seele Schattenbild*»
*Über Hofmannsthals "Vorspiel zur Antigone des Sophokles"**

Die Forschung hat sich wiederholt mit Hofmannsthals Version(en) der "Arbeit am Mythos" beschäftigt. Mindestens seit Walter Jens' Monographie "Hofmannsthal und die Griechen" (1955)¹ ist das Verhältnis zwischen Antikerezeption und dramatischer Produktion zu einem der meist-erforschten Aspekte seines Werks geworden – und zwar mit Fug und Recht: Seit den ersten Versuchen "Idylle" (1793) und "Alkestis" (1794) bis zur Uraufführung der "Ägyptischen Helena" (1928) blieb die Umformung antiker Stoffe ein roter Faden von Hofmannsthals Theater. Begleitet wur-

* Adriano Murelli und Franz Haas gilt für das Manuskriptlesen mein herzlichster Dank.

¹ Walter Jens: Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen 1955. Die Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Antikebild begann naturgemäß früher und bezeichnenderweise unter einem skandalösen Zeichen: Wie Andrea Landolfis Erörterungen zur spezifischen Forschungsgeschichte eindrucksvoll zeigen, sollte die fast einhellig empörte Aufnahme der "Elektra" (1903) nur langsam und mühevoll einer gemäßigeren Einsicht und gebührenden Würdigungen weichen: Landauers und Brandes wegbereitenden Studien folgten die wissenschaftlichen Analysen Hladnys, Hagelbergs, Schaeders, Wyss' und Steingrubers, die beiden letzten zeitgleich mit Jens' Monographie, in den Worten Landolfis «la prima analisi sistematica e complessiva della produzione grecozzante del poeta» (Andrea Landolfi: Hofmannsthal e il mito classico. Roma 1995, S. 130). Gustav Landauer: Hofmannsthals "Ödipus". In: Das Blaubuch 2 (1907), S. 859-868; Georg Brandes: Griechische Gestalten in neuerer Poesie. In: Nord und Süd 42 (1908) 125, S. 3-24; Ernst Hladny: Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke. In: Jahresberichte des k. u. k. Staatsgymnasium zu Leoben 12/14 (1910/12); Lilli Hagelberg: Hofmannsthal und die antike Welt. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 17 (1923), S. 18-62; Hans Heinrich Schaefer: In memoriam Hugo von Hofmannsthals. In: Die Antike 5 (1929), S. 221-241; Hugo Wyss: Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis. Zürich 1954; Elisabeth Steingruber: Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen. Winthertur 1956.

den die Antikendramen von verschiedenen Äußerungen, teilweise zu eigenständigen Prosawerken gereift und aus verschiedensten Quellen gespeist: Die sagenhaft raffinierte literarische Erziehung des jungen Hofmannsthal, zu der väterliche Führung, Akademisches Gymnasium und Theaterbesuche gleichermaßen beitrugen, fand durch weiterreichende Lektüren, philologische Studien, persönliche Bekanntschaften und Reisen lebenslange Nahrung.

Was jedoch den hier zu besprechenden Text betrifft, fehlt in den meisten Studien eine eingehende Behandlung des "Vorspiel zur Antigone des Sophokles". Zum Teil hängt dieser Umstand von deren Themenstellung selbst, zum Teil wohl auch von dessen Beschaffenheit und nicht zuletzt von der Einschätzung des Dichters selbst ab. Die meisten Untersuchungen beschäftigen sich nämlich mehr oder weniger ausdrücklich mit Hofmannsthals *Bearbeitungen* antiker Stoffe – einschließlich bearbeitender Übersetzungen – d.h. in der Praxis mit einer Reihe von Dramen bzw. Dramenfragmenten: von den schon erwähnten "Idylle" und "Alkestis" über "Elektra" und eine nie zu Ende gedichtete Ödipus-Trilogie ("Ödipus und die Sphinx", die Übersetzung "König Ödipus" und die Bruchstücke "Des Ödipus Ende") bis zu den späten mythologischen Opern "Ariadne auf Naxos" und "Die Ägyptische Helena".² Einbezogen als weitere Zeugnisse der Antikerezeption werden üblicherweise die zwischen Reisebildern und Kulturessays zu verortenden "Augenblicke in Griechenland", "Griechenland" und "Sizilien und Wir", aus denen man Hofmannsthals Sicht des Verhältnisses zwischen Antike und Moderne oft in Form geflügelter Worte zitieren kann. Kaum beachtet wurde in diesem Zusammenhang das "Vorspiel": Seiner textuellen Bewandnis gemäß stellt es weder eine Bearbeitung von Sophokles' Tragödie über die Tochter des Ödipus dar, noch eine essayistische Erörterung darüber – entstehungs- und werkgeschichtlich gesehen kaum mehr als eine okkasionelle Beschäftigung mit einem Stoff, dessen Rolle in Hofmannsthals Wiederbelebung der Antike margi-

² Es seien hier nur die wichtigsten Monographien genannt: William H. Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen. Philadelphia 1962; Karl G. Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos. München 1969; Landolfi 1995 (wie Anm. 1); Philipp Ward: Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance. Oxford 2002; Kristin Uhlig: Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe. Freiburg 2003. Andere, hier nicht erwähnte Einzeldarstellungen legen ihr Augenmerk hauptsächlich auf *eine* Transformation des antiken Mythos: Umso ersichtlicher bleibt hier das "Vorspiel zur Antigone" außer Betracht. Für eine Diskussion des neuesten Forschungsstands vgl. den Kapitel "The state of research and the task ahead" in Wards genannter Studie (S. 45-48).

nal zu bleiben scheint. Der Dichter selbst sollte ein knappes Jahrzehnt nach dessen Niederschrift das "Vorspiel" mit geringer Begeisterung nennen: Im Antwortbrief an Hans Carossa vom 21. April 1908 übergibt Hofmannsthal die Lobesworte des Kollegen, der das "Vorspiel" als «unvergeßlich schön» bezeichnet hatte, und beteuerte, er finde «die beiden andern» Prologe «besser», die im selben Jahr in einem eigens diesem Genre gewidmeten Bändchen abgedruckt wurden.³

Nur zwei Forscher haben dem "Vorspiel" eine mehr als ephemere Bedeutung beigemessen: Sowohl Andrea Landolfi als auch Philip Ward verweilen beim kurzen Text in ihrem Durchmessen von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Antike und deuten ihn – auf verschiedene Weise – als wichtige Etappe der umrissenen Werkgeschichte. Beide erkennen den thematischen Kern des "Vorspiels" in einer Reflexion über das Theater selbst, genauer gesagt über das antike Theater als Ursprung und immer neu zu belebendes Vorbild für das heutige. In seiner Monographie auf Italienisch aus dem Jahre 1995 liest Landolfi das "Vorspiel" als Schlüsseltext einer «zweiten Phase» in Hofmannsthals «Prozess der Aneignung und Läuterung des antiken Mythos»: Das «wunderschöne "Vorspiel"» stelle sogar «eine erste, aus vieler Hinsicht schon endgültige Bilanz über die Rolle, welche die Griechen im Werk Hugo von Hofmannsthals gespielt haben».⁴ Diese entschiedene Aufwertung des "Vorspiels" dient einer Gesamtdeutung, die in den verschiedenen Erscheinungen einer lebenslangen Beschäftigung mit der Antike eine kontinuierliche Entwicklung aus einer von Nietzsche geprägten Urerkenntnis heraus erspäht:

Dieser Verlauf, der in der Theaterpraxis schematisch als ein ständig experimentell geprägtes Fortschreiten von der "Einübung" ("Alkestis", "Idylle") hin zum "Bedürfnis" ("Elektra" und die Ödipus-Dramen) und von dorthin zum "Vorwand" ("Ariadne", "Helena") dargestellt werden kann, bleibt in theoretischer Hinsicht der Entdek-

³ Vgl. die Zeugnisse zum "Vorspiel" in: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. R. Hirsch u. a. Frankfurt a.M. 1975ff. [HSW]. Band 3: Dramen 1. Hrsg. v. Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. Frankfurt a.M. 1982, S. 729-733, hier HSW 3, S. 732. Die «beiden andern» waren das "Vorspiel für ein Puppentheater" und der "Prolog zur Lysistrata des Aristophanes", zusammen mit dem "Vorspiel zur Antigone" im Sammelband abgedruckt: Vorspiele von Hugo von Hofmannsthal. Leipzig 1908.

⁴ «La seconda fase di questo particolare processo di assimilazione e decantazione del mito classico, [...] il bellissimo "Vorspiel zur Antigone des Sophokles" costituirà un primo bilancio, già per molti versi definitivo [...] del ruolo che i greci hanno avuto nell'opera di Hugo von Hofmannsthal». Landolfi 1995, wie Anm. 1, S. 13.

kung des Sechzehnjährigen treu, welcher, mit Nietzsche, in den Griechen das höchste Zeugnis eines "lebendigen" mythischen Erbes und zugleich den Weg erblickt, sie wieder wirksam zu machen.⁵

Vor diesem Hintergrund antizipiere das "Vorspiel" den poetologischen Wandel, der herkömmlicherweise im sog. "Chandos-Brief" (1902)⁶ verortet wird: Landolfi betrachtet es mehr noch als «Endpunkt» von Hofmannsthal's denkerischer Entwicklung sowie als «seine gerührteste und eindringlichste Hommage auf das Theateritual und auf die Griechen als dessen Begründer».⁷ Ähnliche Thesen vertritt Landolfi zwei Jahre später in einer knapperen Studie, die in einer Hofmannsthal gewidmeten Sondernummer der italienischen Zeitschrift *Cultura tedesca* der Spur der Antigone in dessen ganzem Werk nachgeht.⁸ Die Tochter des Ödipus sei durch ihr Schweigen gekennzeichnet: Erwähnt in den «Reiseberichten» "Südfranzösische Eindrücke" (1892) und "Griechenland" (1922), beschworen im "Vorspiel" und zum ersten Mal als Bühnengestalt skizziert in den Bruchstücken zum dritten Teil der Ödipus-Trilogie ("Des Ödipus Ende" bzw. "Ödipus III", 1901-05), gelange sie aber nie über die Schwelle des Schweigens hinaus. Auch in diesem Zusammenhang betont Landolfi, wie das "Vorspiel" nur «anscheinend [...] bloße Gelegenheitsdichtung» sei, in Wirklichkeit dagegen «ein dramatisches Kleinod», noch mehr: eine «re-

⁵ «Questo itinerario, che quanto alla pratica teatrale può essere schematizzato come un procedere, sempre fortemente caratterizzato dall'aspetto sperimentale, dall'"esercitazione" ("Alkestis", "Idylle") al "bisogno" ("Elektra" e i drammi epidici), e da questo al "pretesto" ("Ariadne", "Helena"), da un punto di vista teorico resta sostanzialmente fedele alla scoperta del sedicenne, il quale, con Nietzsche, vede nei greci la più alta testimonianza di un patrimonio mitico "vivente", e allo stesso tempo la via per rendere operante quel patrimonio». Ebd.

⁶ Hugo von Hofmannsthal: "Ein Brief" (1902); jetzt in: *HSW* 31, S. 45-55. Der Dichter selbst bezeichnete später den Text als "Brief des Lord Chandos". Die berühmte Epistel wird oft als Wendepunkt in Hofmannsthal's Werk gedeutet, auch im hier umrissenen Zusammenhang, indem man die Sprachskepsis des fiktiven Briefschreibers dem Dichter zuschreibt. Zur Gegenthese eines «Triumph des Wortes» vgl. Fausto Cercignani: Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos. In: Ders. (Hrsg.): *Studia austriaca* 10. Milano 2002, S. 91-105.

⁷ «Un punto di arrivo del pensiero dell'autore oltre che il suo più commosso e intenso omaggio al rito teatrale e ai greci visti come gli artefici della fondazione di esso». Landolfi 1995, wie Anm. 1, S. 34.

⁸ Andrea Landolfi: Il silenzio dell'"Antigone" di Hofmannsthal. In: *Cultura tedesca* 8 (1997), S. 160-164.

gelrechte Absichtserklärung», also eine programmatische Äußerung im Hinblick auf sein späteres dichterisches Schaffen.⁹

Wards Vorgehensweise legt im Vergleich zu jener Landolfis viel mehr Gewicht auf die Theaterpraxis: Hofmannsthals Antikendramen werden in entschiedener Abgrenzung von der früheren Forschung als Texte verstanden, die auf eine Inszenierung hin geschrieben wurden. Theoretische Fragen bleiben also eher am Rande der Untersuchung, die sich vornehmlich auf die Rekonstruktion des theatergeschichtlichen Kontextes und der Entstehung der Mythenbearbeitungen vom Leseakt über das *rewriting* bis zur Aufführung konzentrieren. Auf diese Weise soll die Studie beweisen, inwieweit «diese Dramen Teile einer damaligen Bewegung» gewesen seien, «die griechische Tragödie für die Bühne zurückzugewinnen».¹⁰ Das gelte mindestens bis 1906: Später habe Hofmannsthal «tragische Formen aufgegeben [...], da er sowohl kulturelle als auch persönliche Unfähigkeiten festgestellt» habe.¹¹ Das Wendejahr 1906 markiere «das Ende seiner Bemühungen, das griechische Drama neu zu schreiben, seinen endgültigen Bruch mit Stefan George und den Beginn seiner Zusammenarbeit mit Richard Strauss»¹² und folge einem guten Jahrfünft, in dem «Hofmannsthal seinen Glauben an die "Wirklichkeit" der Tragödie und an die Fähigkeit der verbalen Sprache, sie wiederzugeben», verloren habe.¹³ In Wards Periodisierung fällt folglich dem "Vorspiel" eine entscheidende Bedeutung zu: Der Text thematisiere gerade «die ganze Problematik der Aufführbarkeit der griechischen Tragödie auf der modernen Bühne»¹⁴ und finde – doch noch und zum letzten Mal – eine positive Antwort darauf: «Das "Antigone"-Vorspiel klammert sich an die Hoffnung, dass eine Wiedergeburt

⁹ «Apparentemente [...] un mero lavoro d'occasione, in realtà il piccolo prologo, oltre a essere una gemma drammaturgica, costituisce una vera e propria dichiarazione d'intenti». Ebd., S. 161. Es folgt ein Selbstzitat aus der schon genannten Monographie aus dem Jahre 1995.

¹⁰ «[...] how these plays were part of a movement at the time to reclaim Greek tragedy for the stage». Ward 2002, wie Anm. 2, S. 49.

¹¹ «He abandoned tragic forms after 1906 because he recognised incapacities both cultural and personal». Ebd., S. 97.

¹² «The year 1906 was a kind of *Wendepunkt* in Hofmannsthal's career: it marked the end of his efforts to rewrite Greek drama, his final break with Stefan George, and the start of his collaboration with Richard Strauss». Ebd., S. 96.

¹³ «Between 1900 and 1906 Hofmannsthal loses faith in the "reality" of tragedy and in the capacity of verbal language to render it». Ebd., S. 72.

¹⁴ «The "Vorspiel zur Antigone" brings into sharp focus the whole problematic of performing Greek tragedy on the modern stage». Ebd., S. 71.

der Tragödie möglich sein könnte, wenn die Voraussetzungen dazu die richtigen wären». ¹⁵

Landolfi, dessen Verdienst bleibt, das "Vorspiel" der Vergessenheit entrissen zu haben, deutet es also als ersten Ausdruck einer angeblich ausgereiften, auch später im Wesentlichen gleich bleibenden Auffassung Hofmannsthals in Sachen Wiederbelebung des Mythos; Ward liest den Text umgekehrt als zeitweilig zuversichtliche Bejahung der Möglichkeit, die griechische Tragödie für die Bühne neu zu schreiben: Gerade die praktische Umsetzung dieses Programms habe aber in den folgenden Jahren zur diesbezüglichen Desillusionierung und schließlich zum Verzicht geführt. Die gegensätzliche Auslegung des kurzen Textes kann wohl, wie ich meine, auf die verschiedenartigen Prämissen und auf die unterschiedliche Beurteilung der ganzen Antikerezeption Hofmannsthals in ihrer Entwicklung zurückgeführt werden. Besonders gewichtig scheint in beiden Deutungen die Frage des Verhältnisses zwischen dem kurzen Text und dem "Chandos-Brief" einerseits, der mehr oder weniger akzentuierten Wende Hofmannsthals von der Lyrik – und dem lyrischen Drama – hin zum Theater andererseits, die in den ersten Jahren des Jahrhunderts stattfand.

Weniger Beachtung hat auch in diesen lobenswerten "Wiederentdeckungen" des Vorspiels sein ganz besonderer textueller Status gefunden, der es, wie ich zeigen möchte, in ein etwas anderes Licht zu rücken vermag. Das "Vorspiel zur Antigone des Sophokles" ist, wie schon bemerkt und auch von Landolfi und Ward berücksichtigt, keine Bearbeitung der antiken Tragödie. Es gehört also nicht unmittelbar in jene intertextuelle Kategorie, die man von Genettes Taxonomie der »hypertextuellen Praktiken« ausgehend auch auf Hofmannsthals Antikendramen erfolgreich angewendet hat. ¹⁶ Das besagt aber nicht, dass das "Vorspiel" ungeachtet sei-

¹⁵ «The "Antigone"-Vorspiel holds out the hope that a rebirth of tragedy might be possible if the conditions were right». Die Bedingung sei eben, dass die Annäherung an das antike Drama nicht geradewegs geschehe, sondern durch eine Vermittlung – im "Vorspiel" ist diese Vermittlungsfunktion durch die Figur des Genius verkörpert (Vgl. unten). Um das baldige Versanden der Hoffnung zu zeigen, stellt Ward anschließend einen Vergleich mit dem "Vorspiel für ein Puppentheater" (1906) an und erörtert im darauf folgenden Kapitel die sog. "Ödipus-Trilogie" als Beweis der dazwischeneintretenden Enttäuschung. Hinter den Kulissen dieser Desillusionierung steht auch in Wards theaterzentrierter Interpretation der "Chandos-Brief" (Vgl. bes. S. 30).

¹⁶ Vgl. die bahnbrechende Untersuchung von Werner Frick: «Die mythische Methode». Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen 1998. Hofmannsthal ist die Zentralfigur des

ner genremäßigen Funktion gedeutet werden kann: Wie schon sein sachlich schlichter Titel verrät, ist es und bleibt es ein Text, der im Hinblick auf eine ganz bestimmte Inszenierung von Sophokles' "Antigone" geschrieben wurde, und zwar als knappes Bühnenwerk, das jene Aufführung einleiten und dem unmittelbar die berühmte Dialogszene in der Frühe folgen sollte: Ὁ κοινὸν ἀυτᾶδελφὸν Ἰσμήνης κάρα ... Auf diese Weise tritt gleichzeitig der Text in eine Geschichte ein, in die der literarischen und theatralischen Antigone-Rezeption. Es soll daher im Folgenden der Versuch unternommen werden, das Vorspiel in dieser textuellen und kulturellen Bezüglichkeit zu seiner "Antigone" und zu den "Antigonen" zu lesen.

Neben einigen Hinweisen und Ansätzen, die in den schon erörterten Studien auch in dieser Hinsicht zu finden sind, werde ich hier auch auf andere Beiträge Bezug nehmen, welche die umrissenen Kontexte beleuchten. Unter den historischen Darstellungen der Wiederaufnahme des Antigone-Mythos verweise ich auf Cesare Molinari und auf George Steiners Arbeiten;¹⁷ die Erörterung des theatergeschichtlichen Zusammenhangs, in dem das Vorspiel entstand, ist auf der Basis von Hellmut Flashars Rekonstruktion der Inszenierungen der griechischen Tragödie im neuzeitlichen Europa möglich;¹⁸ Werner Fricks und Christoph Königs erhellende Ausführungen geben zudem den intertextuellen, kultur- und wissenschaftlichen Rahmen für die Textanalyse.¹⁹

* * *

ganzen ersten Teils ("Dionysische Revisionen": Mythendramatik nach Nietzsche zwischen Archaismus und Avantgarde, S. 43-212); bes. zur "Elektra" vgl. das Kapitel 4.1 (Zwischen "Treue" und "Trauma": Hofmannsthals Elektra «frei nach Sophokles» und das Problem der Tragödie im Bewusstseinshorizont der Moderne, S. 110-138).

¹⁷ Cesare Molinari: Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre: un mito nel teatro occidentale. Bari 1977; George Steiner: Antigones. Oxford/New York 1984. Beide stoffgeschichtliche Arbeiten beschäftigen sich nicht eingehend mit Hofmannsthals "Vorspiel" – wohl auch hier wegen seines hybriden Gepräges einer Nicht-Bearbeitung –; obwohl in manchem überholt, sind sie jedoch noch nützlich für dessen historische Positionierung. Fast nur auf französische Beispiele der Antigone-Rezeption beschränkt ist die noch ältere Untersuchung von Simon Fraisse: Le Mythe d'Antigone. Paris 1974.

¹⁸ Hellmut Flashar: Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990. München 1991. Auch Wards Arbeit stützt sich auf Flashars Ergebnisse für die theatergeschichtliche Positionierung von Hofmannsthals Griechendramen (Performance practice, S. 53-62), wendet sie aber auf das "Vorspiel" nicht an.

¹⁹ Frick 1998, wie Anm. 16; Christoph König: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen 2001.

Steiner nennt in seiner berühmten Monographie über die “Antigonen” auch Hofmannsthals “Vorspiel”, zitiert sogar eine längere Passage daraus,²⁰ analysiert es aber nicht: Ihn interessiert vielmehr zu zeigen, wie der gerade 1900 verfasste, aufgeführte und gedruckte Text mehr als hundert Jahre enthusiastischer Beschwörung des «strahlenden Geschöpfs»²¹ glanzvoll abschließt. Hofmannsthals “Vorspiel” ist in Steiners Auslegung eher der Gipfel der – vor allem deutschen – Antigone-Rezeption des 19. Jahrhunderts als das erste Zeugnis der ebenfalls reich geschmückten Erfolgsgeschichte der Heldin im 20. Jahrhundert. Als partiellen Rückgriff auf die Konventionen der letzten Jahrzehnte versteht zudem Flashar die ganze Berliner Aufführung der Tragödie, für die der Wiener Dichter die einleitende Szene geschrieben hatte – obwohl in manchem Zug und vor allem, wie es noch zu zeigen ist, als Teil eines ambitionierten Theaterprojekts jene “Antigone” doch schon zu den «neuen Impulsen» der «Erneuerungsbewegung» gehörte, welche die «Blütezeit des antiken Dramas auf der Bühne» (1900-1920) einleitete.²² Die hier noch zu leistende Textanalyse wird zeigen, wie auch Hofmannsthals Text den Rekurs auf die Tradition in den modernen Aufführungsplan einarbeitet: Das janusköpfige Gepräge des “Vorspiels”, wohl im Rückblick auch durch dessen bedeutungsvolles Datum akzentuiert, kommt also in verschiedener Hinsicht zum Vorschein und lädt dazu ein, es eher in seinem engen Verhältnis zur Berliner Inszenierung und zur darin geübten, Tradition und Moderne verknüpfenden Auseinandersetzung mit der langen Geschichte der “Antigone” zu lesen.

Bei seinen Berliner Aufenthalten der Frühlinge 1898 und 1899 trat Hofmannsthal mit dem “Akademischen Verein für Kunst und Litteratur” [*sic!*] in Kontakt und bekam den Auftrag, Prologe für die von der studentischen Organisation geplanten Sophokles-Aufführungen in der Reichshauptstadt zu verfassen.²³ Ein erstes Vorspiel für “König Ödipus” konnte Hofmannsthal nicht fertig schreiben: Die Tragödie, von einem “Symphonischen Prolog” des Komponisten Max Schillings eingeleitet, wurde am 28.2.1900 aufgeführt.²⁴ Einen Monat später, am 28.3.1900, wurde die “Antigone” samt Hofmannsthals “Vorspiel” auf die Bühne des Berliner Lesingtheaters gebracht: Der Dichter hatte den Text zwischen dem 11. und

²⁰ Es handelt sich um die Z. 190-199. Hugo von Hofmannsthal: “Vorspiel zur Antigone des Sophokles” (1900). In: *HSW* 3, S. 211-219.

²¹ Ebd., Z. 211.

²² Flashar 1991, wie Anm. 18, S. 110.

²³ Dazu und allgemein zur Entstehung des Vorspiels vgl. *HSW* 3, S. 721ff.

²⁴ Zu dieser Aufführung und allgemein zur Tätigkeit des Vereins vgl. Flashar 1991, wie Anm. 18, S. 110ff.

dem 17. März in Paris gedichtet und am Tag darauf nach Berlin geschickt.²⁵ Nach dieser insgesamt erfolgreichen Aufführung hörte die Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und dem Berliner Verein auf: Ob das mit der einhelligen Ablehnung des Vorspiels seitens der damaligen Kritik zu tun hatte, kann man nur vermuten.²⁶

Durch die Kommissionsarbeit nahm Hofmannsthal Verbindung mit einer Gruppe auf, die man durchaus als eine der Keimzellen des Wiederaufblühens der griechischen Tragödie auf den Bühnen Europas zu Anfang des 20. Jahrhunderts bezeichnen kann. Wie andere literarisch-theatralische Gesellschaften bildete nämlich auch der "Akademische Verein" eine Alternative zur damals vom Naturalismus geprägten Theaterszene – in Berlin vor allem zu Otto Brahm's Deutschem Theater. Von Hans Oberländer gegründet und geleitet, setzte sich der Verein eine «Wiederbelebung der antiken Bühne»²⁷ zum Ziel und bediente sich von Anfang an der Beratung des Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, seit 1897 Lehrstuhlinhaber in Berlin und führender klassischer Philologe jener Zeit. Gerade Wilamowitz' "Ödipus"-Übersetzung bildete die Grundlage der schon genannten Aufführung der Tragödie, während man für die "Antigone" die sonst nicht besonders geschätzte von Franz Bader benutzte: Wilamowitz sollte erst später eine eigene Übertragung veröffentlichen, nahm aber bestimmt Anteil an der Wahl und an der Bühnenbearbeitung des sophokleischen Textes.²⁸ Nach dem Sophokles-Paar sollte sich das Ensemble dem Aischylos widmen: Sofort nach dem Erscheinen von Wilamowitz' Übersetzung der *Orestie* ging der Verein an die Arbeit und führte am 24.11.1900 im Berliner

²⁵ Vgl. die vielen brieflichen Zeugnisse, gesammelt in *HSW* 3, S. 729ff.

²⁶ Man lese zum Beispiel die bissigen Worte eines H. Stümckes: «Des Herrn von Hofmannsthal der "Antigone" vorausgeschickten ebenso überflüssigen wie unverständlichen Prolog übergeht man am besten mit Stillschweigen». Dieser sowie andere Belege in Flaschar 1991, wie Anm. 18, S. 341f. Zur schlechten Aufnahme des Vorspiels mag auch die Tatsache beigetragen haben, dass es «auf noch verdunkelter Szene gesprochen wurde» (Ebd., S. 113).

²⁷ Ebd., S. 111. Flaschar zitiert aus einem Artikel, der in: Deutsche Bühnengenossenschaft 28 (1899), S. 539ff. erschienen war.

²⁸ Die "Ödipus"-Übersetzung war 1899 im ersten Band der "Griechischen Tragödien" erschienen, die "Antigone" dagegen nicht. Dass man nicht die bisher am häufigsten aufgeführte deutsche Übersetzung der "Antigone" auswählte, die von Johann Jakob Christoph Donner aus dem Jahre 1839, kann wohl auch auf Wilamowitz zurückgeführt werden, der bekanntlich jene Übertragung abfällig als «Donners Hobelbank» bezeichnete (Vgl. Flaschar 1991, wie Anm. 18, S. 67). Die Wahl fiel auf: Franz Bader. Sechs Tragödien von Sophokles in deutscher Nachdichtung. Leipzig 1896.

Theater des Westens die Trilogie auf;²⁹ die Kooperation zwischen Philologie und Theaterpraxis ging dann mit anderen wichtigen Aufführungen in der ersten Dekade des Jahrhunderts weiter.

Der Berliner Tragödien-Zyklus zeigt bei näherem Hinschauen das Einhergehen eher traditioneller Züge mit zukunftsweisenden Erscheinungen, besonders was die „Antigone“-Aufführung angeht. Die von Wilamowitz wie von Oberländer geteilte Meinung, es sei an der Zeit, jede Spur antiquarischen Klassizismus zugunsten einer moderneren, das Lebendige vielmehr als das Archaische hervorhebenden Herangehensweise zu tilgen, bildete die Grundlage der ganzen «cyclischen Darstellung griechischer Tragödien [...] mit allen Mitteln der modernen Darstellungskunst».³⁰ In dieselbe Richtung gehen sowohl die Auswahl philologisch wie stilistisch auf dem neuesten Stand stehender Übersetzungen, als auch einige Regieentscheidungen, wie das «Unisono-Sprechen des Chores» oder die «Massenbewegungen»;³¹ den Hauch des Neuen brachten natürlich auch die Mitarbeiter: Die Schauspieler waren in den wichtigeren Rollen zwar zumeist keine Studenten, sondern noch junge, jedoch schon hochkarätige Professionelle, die später noch für die Aufführung griechischer Tragödie Bedeutendes leisten würden – wie Albert Heine (geb. 1867, Kreon), Louise Dumont (geb. 1862, Antigone) und vor allen anderen Max Reinhardt (geb. 1873, Teiresias). Jung war seinerseits auch der knapp dreißigjährige Oberländer, und am jüngsten natürlich Hugo von Hofmannsthal: Gerade die Tatsache, dass man für die Sophokles-Prologe das *enfant prodige* der neuen deutschsprachigen Literatur angeworben hatte, zeugt vom Erneuerungswillen des ganzen Unternehmens; es ist übrigens möglich, dass gerade diese Berliner „Antigone“ den ersten Anlass zur Bekanntschaft zwischen Hofmannsthal und Reinhardt bot, dessen skandalerregende Uraufführung der „Elektra“ im Berliner Kleinen Theater zwei Jahre später eine regelrechte Revolution in der Darstellung der Griechen auf der Bühne bedeuten sollte.³²

²⁹ Die Aufführung stellt laut Flashar «eines der wichtigsten theatergeschichtlichen Ereignisse überhaupt» dar, war «außerordentlich erfolgreich» und eröffnete eine regelrechte Aischylos-Renaissance auf den Bühnen Europas, die unter ziemlich verändertem Zeichen mit Reinhardts „Orestie“-Inszenierungen in München (1911), Berlin (1912, ohne die „Eumeniden“) und wieder Berlin (1919) ihren Höhepunkt erreichen sollte (Ebd., S. 114ff.)

³⁰ Ebd., S. 111 (vgl. Anm. 27).

³¹ Ebd., S. 112.

³² Ebd., S. 113.

All die faszinierend vielen zukunftsweisenden Zeichen, die sich bei der Berliner Inszenierung anhäuften, müssen aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass manches in dieser "Antigone" doch noch viele Verbindungslinien zur reichen (Theater-)Geschichte dieser Tragödie und deren weiblicher Hauptfigur im 19. Jahrhundert aufweist. Wie man von damaligen Kritiken wie eigentlich auch von Hofmannsthals "Vorspiel" herleiten kann, war die Inszenierung zumindest bis zum Beginn der "eigentlichen", sophokleischen Handlung von einem Musikstück begleitet: Es handelte sich um die Ouvertüre von Felix Mendelssohn-Bartholdys "Antigone. Schauspielmusik zur Tragödie" (1841). Der Komponist hatte sie für die bedeutendste Aufführung des 19. Jahrhunderts geschaffen, die unter der Leitung Ludwig Tiecks und dank der Mitwirkung verschiedener Persönlichkeiten am Potsdamer Hoftheater im Neuen Palais am 28.10. 1841 ihre Premiere hatte: Jene Inszenierung – «die erste einer griechischen Tragödie in einer deutschen Übersetzung, die frei von Zutaten und Bearbeitungen ist»³³ – war derart wirkungsmächtig, dass insbesondere ihre charakteristische Kombination von Mendelssohns Musik – meistens nicht nur die Ouvertüre – und Donners Übersetzung noch im 20. Jahrhundert unverändert wieder aufgenommen wurde. Wenn also im Jahr 1900 der Berliner Verein auch nur auf den publikumwirksamsten Teil dieser schon zur Tradition gewordenen "deutschen" "Antigone" zurückgriff, wurde sofort eine sozusagen theatergeschichtlich-intertextuelle Verbindung hergestellt, so dass in der neuen Inszenierung auch etwas von der früheren war.

Hinzu kam die erdrückende Übermacht der "Antigone" im Repertoire der deutschen Bühnen vor jeder anderen Tragödie des Sophokles – des im 19. Jahrhundert weitaus am häufigsten aufgeführten antiken Tragikers – und selbstredend vor jedem anderen griechischen Drama, sowie die unanfechtbare Reputation, welche die "Antigone" im ganzen deutschsprachigen Kulturraum als *die* Tragödie schlechthin genoss: Man könnte eine Reihe von Zitaten sammeln, die wie eine unendliche Variation der berühmten Lobeshymne in Hegels "Ästhetik" aussehen würden:

Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt, – ich kenne so ziemlich Alles, und man soll es und kann es kennen, – erscheint mir nach dieser Seite die Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.³⁴

³³ Ebd., S. 60.

³⁴ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. 3. Teil, III – C; III: 3, c.

58 verschiedene Übersetzungen zwischen 1845 und 1900, eine hohe Zahl von Aufführungen, unter anderem die denkwürdige, absolute Premiere einer griechischen Tragödie im Wiener Burgtheater.³⁵ All das bestätigt die Heroldfunktion der „Antigone“ für den deutschen Klassizismus, lässt aber im Hinblick auf „unsere“ Berliner Inszenierung noch viele Fragen offen. Dass der „Akademische Verein“ im Jahr 1900 gerade dieses Drama aufführte, würde in offenkundigem Widerstreit mit der schon genannten Revolte gegen jedwede gipserne Antikerezeption stehen, die den ganzen Plan einer «cyclischen Darstellung griechischer Tragödien»³⁶ kennzeichnete, zumal Wilamowitz seine Abneigung gegen eine bedingungslose Verherrlichung der „Antigone“ und deren Autor nicht verhehlte und die eigene Aufgabe als Philologe ausdrücklich in einer Wiederaufwertung der beiden anderen Tragiker Aischylos und Euripides sah. «Man hielt sich in der Auswahl der Stücke noch an die Konventionen des 19. Jahrhunderts (das fast nur die „Antigone“ und die beiden Oedipusdramen auf die Bühne brachte) und wagte nicht den Griff nach einer der in der Übersetzung von Wilamowitz vorliegenden Euripidestragödien»³⁷ glossiert Flashar, indem er den Widerspruch als Schwäche ankreidet und wohl dessen Auflösung auf die folgenden vom Verein organisierten Darbietungen hinausschiebt.

Wie ich glaube, kann man die gesamte Aufführung samt deren unleugbaren widerstreitenden Elementen – und ohne Hofmannsthals „Vorspiel“ außer Acht zu lassen – auch anders deuten: Sie weist einen Rückgriff auf einige Elemente der Tradition auf – und zwar auf diejenigen, die keine gipsern vorfertigte Aufführung, sondern ein dynamisch modernisiertes Wiederaufleben ermöglichten, wie z.B. Mendelssohns Overtüre –, gekoppelt mit einer programmatischen Verjüngung der Herangehensweise an das antike Meisterstück. Wie es jetzt zu zeigen ist, moduliert Hofmannsthals „Vorspiel“, durchaus integriert zum Ganzen der Inszenierung, auf eine sehr ähnliche Weise zwischen alten Tönen und Zukunftsmusik.

* * *

³⁵ Die Erstaufführung fand am 11.6.1881 unter der Regie von Franz Dingelstedt statt. Auch in diesem Fall griff man auf Donners Übersetzung samt Mendelssohns Musik zurück. Nach dieser „Antigone“ sollte aber „König Ödipus“ im prestigeträchtigsten Theater Wiens den Vorrang haben, mit 30 Wiederaufnahmen zwischen 1886 und 1889 der Inszenierung Adolf Wilbrandts. Erst 1930 und in Hofmannsthals Übersetzung sollte Sophokles' Tragödie wieder ins Burgtheater kommen.

³⁶ Vgl. Anm. 30.

³⁷ Flashar 1991, wie Anm. 18, S. 113.

Das *“Vorspiel zur Antigone des Sophokles”* besteht aus 204 unge reimten Zeilen, zumeist jambischen Fünfhebern, und kann szenisch in drei Abschnitte eingeteilt werden. Ein erster kurzer Teil (1-10)³⁸ führt in das Geschehen ein: Nach der Generalprobe der *“Antigone”* verweilen zwei mitwirkende Studenten noch im Theater, da der erste, Wilhelm, etwas auf der dunklen Bühne zu sehen glaubt. Nachdem der zweite, Heinrich, ihn ein letztes Mal zum Gehen auffordert und verschwindet, beginnt eine längere Passage (11-154), in dem ein Genius dem Alleingeblienen erscheint und ein Zwiegespräch mit ihm führt. Am Ende der Wechselrede haucht der Genius Wilhelm an und tritt langsam von ihm weg: Hier beginnt der Schlussmonolog des Studenten (155-204), dessen zweite, längere Hälfte (ab 174) sich nach dem Verschwinden des Genius abspielt. Wilhelm glaubt jetzt, Antigone zu sehen und sinkt kurz darauf auf die Bretter. Das Vorspiel ist zu Ende, Vorhang zu, Vorhang auf, das Publikum soll jetzt dem Beginn von Sophokles’ Tragödie beiwohnen: Im Prolog bei Morgendämmerung wird Antigone im aufgeregten Gespräch die Schwester Ismene für ihren Plan zu gewinnen versuchen, trotz Kreons Verbot den Bruder Polyneikes zu bestatten.

Von Anfang an ist es klar, dass man Wilhelms Visionen metaphorisch verstehen kann: Er schaut bedeutungsvoll «in die Kulisse, welche die Tür des Palastes darstellt» (vor 2), als er dem Kommilitonen sagt:

Wart, ich will sehn, was dort im Dunkeln steht. (2)

Und kurz darauf, um Heinrichs nüchterne Skepsis zu entkräften, be teuert er die eigene gesteigerte Sehkraft:

Du siehst nur ein Gewand. Ich sehe mehr. (9)

Eine Art Prädestination zum Theater, oder genauer: zum Eindringen in die Geheimnisse des Theaters, zeichnet den nicht zufällig Wilhelm genannten und nicht zufällig als Laien bezeichneten Schauspieler.³⁹ Wenn er dann allein, von der *“wirklichen”* Welt durch eine «schwere, eisenbeschla gene Tür» getrennt und in völliger Lichtlosigkeit bleibt, kann der Genius erscheinen. Diese Figur ist ausdrücklich als Bote aus einer anderen Welt, der des antiken Theaters charakterisiert: Er «trägt ein flutendes Gewand und

³⁸ Das *“Vorspiel”* wird im laufenden Text einfach mit der Angabe der Zeilennummer(n) zitiert.

³⁹ Der Name des Studenten und sein zunächst naiver Hang zum Theater sind die ersten Anspielungen auf Goethe, hier selbstredend auf den *“Meister”*-Stoff, mit dem Hofmannsthals *“Vorspiel”* übersät ist: Man könnte den ganzen Text als Parodie des *“Vorspiel auf dem Theater”* lesen (Vgl. *“Faust. Der Tragödie erster Teil”*, Z. 33-242).

eine tragische Maske [...], hat einen hohen Stab wie die Herolde» (vor 14). Zuerst glaubt Wilhelm – bzw. gibt er es vor –, dass die in der Finsternis auftauchende Figur eine Schauspielerin ist: Nur wenn er auf sie zutritt und ihre Hand zu berühren versucht, muss er feststellen, dass die Erscheinung doch vom unbestimmten Drüben kommt:

Ah! Du bist keine Frau! Du bist kein Mensch!
 Du bist die fürchterliche Gegenwart
 von etwas, das mein Fleisch sich kräuseln macht
 wie Zunder. (34-37)

So oder so, auch in den vorangegangenen Worten hatte Wilhelm in der rätselhaften Gestalt einen grundlegenden Unterschied zu sich selbst und zu den anderen, im weitesten Sinne des Wortes *Laienschauspielern* erkannt: Sie schien, die unüberbrückbare Distanz zur griechischen Welt doch aufgeholt zu haben, und das gerade durch ihre Verwandtschaft mit der trügerischen Welt des Theaters:

Die Griechen, sie sind doch recht fern – doch Sie
 Sie tragen dies Gewand als wärs das Ihre –
 Ja, Sie sind hier im Täuschenden zu Haus,
 und das geheimnisvolle Element
 umgibt und nährt Sie; wie beneidenswert! (22-26)

Bald offenbart der Genius sich selbst und seine Botschaft, die eben Wilhelms Verwirrung auf den Punkt bringt: Was der Student als Täuschung bezeichnet, die «trügerischen Wände», wo «Legionen Träume [...] nisten» und «erbärmliche und sehr erhabne Träume / einander Stelldichein [geben]» (90-95), ist in Wirklichkeit der Ort, wo sich ihm eine höhere Wahrheit eröffnen könnte. Der Genius nimmt zwar hier den Kern seiner Botschaft vorweg,

Du träumest nicht:
 Das eben ist die Botschaft, die ich bringe:
 Mich mußt du glauben, daß du sie verstehst. (69-70),

ihr prägnantester Ausdruck soll aber einer noch erhabeneren Stimme vorbehalten bleiben. Zuerst stellt uns das “Vorspiel” die erste, unbefangene Reaktion Wilhelms auf die seltsame Forderung einer Umkehrung der Wirklichkeitsverhältnisse: Er besteht auf seine alltäglich erfassbare Realität und stellt sie der unsicheren Welt des Traums und des Theaters entgegen:

Ich! Ich? ich steh doch hier, ganz Wirklichkeit.
 Dies ist die Bühne, eh probierten wir

Ein griechisch Trauerspiel; die draußen gehen
und Türen schließen, die sind meinesgleichen;
und draußen ist die Stadt mit vielen Straßen: [...] (73-77)

«Ein griechisch Trauerspiel» – ein erstes direktes Goethe-Zitat⁴⁰ an exponierter Stelle bezeichnet das erste, naive Niveau der Annäherung an die antike Tragödie eines Wilhelms (Meister) des 20. Jahrhunderts. Um Wilhelms Versteifung auf seine skeptische Position zu überwinden, lässt der Genius die ehrwürdigen Gestalten des «griechischen Trauerspiels» selbst den Studenten überreden. Zuerst nennt er Ödipus, den in der mit den Berliner Aufführungsverhältnissen perfekt übereinstimmenden Fiktion des "Vorspiels" Wilhelm einen Monat früher gesehen hat:

Und nahmest in der Seele dumpfen Spiegel
des König Oedipus furchtbares Auge,
das rollende, voll Abgrund der Verblendung,
und später blutige, gebrochene. (99-102)

Dann, mit einem bedeutenden Wechsel der Darstellungsart, beschwört der Genius Antigone, indem er «der schwesterlichsten Seele Schattenbild» (104) – schon wieder ein Goethe-Zitat⁴¹ – nicht nur wie ihren Vater beschreibt, sondern förmlich auftreten lässt. Die Begegnung Wilhelms mit der weiblichen Figur wird mit ausgeprägt erotischen Zügen geschildert und bis zum Höhepunkt der Wiederbelebung der antiken Fürstin gesteigert: Antigone spricht Worte, die Wilhelms Zweifel beseitigen und das (antike) Theater als Welt der Echtheit und der Wahrheit preisen:

[...] hier heraus wird sie dir treten,
Antigone, und wie sie reden wird
und ihren Leib dem Tod entgegentragen
mit heiligem, gebundnem Schritt, da wird
die Kraft der Seele dir von ihren Lippen
entgegenschwirren und wird ihre Fesseln
um deine Seele legen, daß sie nackt
so wie die Sklavin einem Siegeswagen
mitfolgt und spricht: "Dies mußte so geschehen.
So will ich tun, und will so sterben müssen.
Denn hier ist Wirklichkeit, und alles andre
Ist Gleichnis und ein Spiel in einem Spiegel." (105-116)

⁴⁰ Vgl. "Faust. Der Tragödie erster Teil", "Nacht", Z. 523.

⁴¹ Vgl. "Euphrosyne", Z. 135: «Wenn Antigone kommt, die schwesterlichste der Seelen».

Die Botschaft des Genius ist also zwar durch seinen Mund, aber von Antigone ausgesprochen, die man jetzt wohl als deren Auftraggeber bezeichnen kann.⁴² Wilhelm hat jetzt ahnen können, wie sein voriges Anhaften an die vermeintliche Wirklichkeit außerhalb des Theaters ein Irrtum war: Auf der Bühne offenbart sich ihm – noch einmal durch ein mittelbares Goethe-Zitat mit barocken Zutaten⁴³ – ein *theatrum*, dessen blasse Abspiegelung das *theatrum mundi* ist.

Um die Ahnung zum Bewusstsein zu machen, fehlt noch das schon erwähnte, magisch-religiöse Ritual des Anhauchens.⁴⁴ Der Atem des Genius öffnet Wilhelm die Augen, der ab jetzt die Stigmata des fluchbeladenen Geschlechts auf sich trägt:

Die grelle Sonne liegt wie festgenagelt
vor dieser Tür, und *nichts* bleibt mir verborgen!
Innen und außen muß ich sehn und wissen. (162-164)

Die Verwandlung des Studenten vollzieht sich mit deutlichen Anklängen an das Schicksal des Ödipus; zugleich wird er dem Topos des Dichters als Seher angenähert.⁴⁵ Die Prädestination zum tieferen Sehen, die schon am Anfang des Textes zu bemerken war, wird hier Wilhelm zu Auszeichnung und Strafe zugleich. Der Identifikation mit Ödipus folgt noch einmal, und dadurch kommt das Vorspiel zu seinem Höhepunkt, die Erscheinung der Antigone. Wilhelm ist jetzt allein auf der Bühne mit seiner gesteigerten Sehkraft, da der Genius sich hinter die Kulissen zurückgezogen hat. Die Musik, die schon während des Gesprächs zwischen den beiden leise angehoben und nach dem Anhauch-Ritual plötzlich abgebrochen wurde, fängt wieder an – wie wir wissen, handelte es sich um Mendelssohns Overtüre – als Wilhelm Antigone sieht:

⁴² Antigones Schweigen – laut Landolfi *das* Charakteristikum von Hofmannsthals Version dieser Figur – ist also schon hier im Vorspiel zumindest partiell aufgehoben. Zu Wort kommt Antigone noch ausdrücklicher in den Bruchstücken zum dritten Teil der „Ödipus-Trilogie“ (vgl. *HSW* 16, S. 251-271).

⁴³ Vgl. „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“, 5. Akt, „Bergschluchten“, Z. 12104-12111: «Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.» Hofmannsthal lässt sozusagen Antigone hier als ewig-weibliche Figur die Worte des Chorus mysticus auf das Verhältnis zwischen Theater und Leben anwenden.

⁴⁴ Das kann auch ein Goethe-Zitat sein; vgl. „Faust. der Tragödie zweiter Teil“. 5. Akt, „Mitternacht“, vor Z. 11499.

⁴⁵ «Zu welchem Amte hast du mich geweiht? [...] Was für ein sehendes Geschöpf gemacht / aus mir?» (175-178).

Mein Blick schwankt durch die schweren Mauern da,
so wie durch Wasser, und ich seh die Jungfrau
Antigone, das funkelnde Gefäß
des Schicksals. (180-183)

Die Regieanweisungen heben noch hervor, «ihm scheint die Erscheinung wirklich aus dem Dunkel des Palastes entgegenzukommen» (vor 190). In diesem ekstatischen Augenblick erblickt Wilhelm kurz die Ewigkeit der antiken Figur:

Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages!
Sie hat einmal gesiegt und siegt fort. (190f.)

Er kann sogar die Unendlichkeit durch Identifikation in Zeitvergessenheit blitzhaft erleben:

Da ich sie sehe, kräuselt sich mein Fleisch
wie Zunder unter einem Feuerwind:
mein Unvergängliches rührt sich in mir:
aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen
heraus und kreiset funkelnd um mich her:
ich bin der schwesterlichen Seele nah,
ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen
des Lebens sind die Schleier weggezogen. (192-199)

Er kann aber nicht länger mit seinen immerhin übermenschlichen Augen schauen, er ist an die Grenze seiner gesteigerten Fähigkeiten gekommen. Die «übermäßigen Gesichte» drohen ihn zu «erdrücken» (201f.), er verbirgt das Antlitz in seinem Mantel, denn «dem Hauch des Göttlichen / hält unser Leib nicht Stand» (202f.) und muss schließlich schweigen, da auch die Kräfte seines Logos nicht mehr ausreichen. Worten folgen Töne:

[...] Und unser Denken
schmilzt hin und wird Musik. (203f.)

* * *

Hofmannsthals "Vorspiel zur Antigone des Sophokles" bewegt sich also in vollem Übereinstimmen mit dem Geist der Berliner Aufführung des griechischen Meisterstücks. Keineswegs «ebenso überflüssig wie unverständlich», wie es in den damaligen Kritiken hieß,⁴⁶ lud es kohärent das Publikum in eine Inszenierung ein, die Antike und Moderne auf eine vielschichtige Weise nebeneinander stellte. Ebenso wenig treffend erscheint

⁴⁶ Vgl. Anm. 26.

Flashars heutiger Verriss: «Daß dies in der Tat nicht zu Sophokles paßt, wird man auch heute sagen müssen», bemerkte er nach einer knappen Inhaltsangabe des «höchst merkwürdige[n] Vorspiel[s]». ⁴⁷ Ganz im Gegenteil gelingt Hofmannsthal der schwierige Balanceakt zwischen den zu vermeidenden Extremen einer gipsernen Antikeverehrung und einer das Publikum allzu sehr befremdenden Modernisierung, die beide zu jenem Sophokles – zu jenem geschichtlich ganz bestimmten im Berliner “Akademischen Verein” und für seine Zuschauer im Jahr 1900 – tatsächlich nicht gepasst hätten. Der Rekurs auf Goethe ⁴⁸ kann stellvertretend als Beispiel für die allgemein zu beobachtende Tendenz des Wiener Dichters angeführt werden, den kurzen Bühnentext aus einem raffiniertem Spiel mit der Tradition herauszudichten: Indem Hofmannsthal den deutschen Klassiker sowohl in Sachen Antigone – «die schwesterlichste / der Seelen» – als auch allgemein zum Thema (Theater)-Kunst vs. Leben mehr oder weniger direkt zitiert, knüpft er ein Netz von Bezügen, das als Vermittlung zwischen den sonst zu weit entfernten Welten der Vergangenheit und der Gegenwart dient. Genauso wie der kunstbegeisterte Laie Wilhelm, wird der Zuschauer in die antike Tragödie eingespielt: Dem deutschen Bildungsbürgertum ganz vertraute Gewährsmänner wie Goethe und Mendelssohn und eine durch eine konsolidierte (Theater-)Tradition doch nicht zu fremde Heldin wie Antigone fungieren als Begleiter in ein ästhetisch-ethisches Erlebnis ganz besonderer Art, indem sie dessen Schreckenspotential und die Wirkung fremd wirkender künstlerischer Mittel – die wie gesagt doch auch zu jener Inszenierung gehörten – kunstvoll zu balancieren wissen. ⁴⁹

Eher als eine mehr oder minder den “Chandos-Brief” bestätigende Aussage zum Thema Sprachskepsis oder als definitiver bzw. noch zu wi-

⁴⁷ Flashar 1991, wie Anm. 18, S. 339f.

⁴⁸ Die Art des intertextuellen Gebrauchs des deutschen Klassikers weist überdies interessante Ähnlichkeiten mit dem – negativen – Rückgriff auf “Iphigenie” bei der Neugestaltung der “Elektra” auf. Dazu Frick 1998, wie Anm. 16, s. 80ff. sowie 111ff. Zur zentralen Stellung Goethes in Hofmannsthals – dichterischem wie wissenschaftlichem – Verhältnis zur Tradition vgl. König 2001, wie Anm. 19, S. 95-171.

⁴⁹ Modernes gibt es zuhauf auch in Hofmannsthals “Vorspiel”, das hier vornehmlich im Hinblick auf seinen Bezug zur Tradition gelesen wurde. Um nur ein Beispiel zu nennen, weisen die oben zitierten, letzten Zeilen offenbare Nietzschesche Züge auf: Auch in diesem Zusammenhang ist auf Fricks Studie zu verweisen, in der die vom Sächsischen Philosophen inspirierten, als “Dionysische Revisionen” bezeichneten Transformationen der griechischen Tragödie zwischen Archaismus und Avantgarde verortet werden – eine geschichtliche Perspektivierung, die man fruchtbar auf das “Vorspiel” anwenden könnte. Vgl. Frick 1998, wie Anm. 16.

derrufender Ausdruck von Hofmannsthals Auffassung von den Griechen und der Wiederbelebung ihrer tragischen Dichtung, erscheint also das "Vorspiel zur Antigone des Sophokles" in seinem theatergeschichtlichen Zusammenhang als ein meisterhaft seine Funktion erfüllender Bühnentext. Dass dies in der Tat zu Sophokles passt, wird man auch heute sagen müssen.

* * *

Nicola Bietolini
(Roma)

«*Das stabile Gleichgewicht*»
La poetica di Heimito von Doderer
attraverso gli scritti teorici e autobiografici

La nozione di *scrittura poetica* viene teorizzata da Doderer assai precocemente, in termini propedeutici e programmatici rispetto all'avviamento concreto della carriera ufficiale di romanziere e, anzi, addirittura secondo un'impostazione autocritica singolarmente rigorosa e studiamente selettiva, che determina la ricusazione e la conseguente distruzione di numerose prove narrative giovanili, annoverabili nell'ambito delle annotazioni preliminari e degli abbozzi preparatori protesi a forgiare e ad affinare gradualmente la propria intrasentita ma ancora indistinta vocazione creativa¹. Doderer instaura senza indugi una corrispondenza biunivoca tra la missione teleologica dell'uomo e l'obiettivo vitale dello scrittore, entrambi definiti come *sopravvivenza* dinamica ed eversiva alla stasi convenzionale, rappresentate rispettivamente dalla cristallizzazione artificiosa dell'identità interiore e dalla convenzionalità opprimente della istituzione linguistica. Quest'ultima può essere riscattata tuttavia dalla negazione di ogni *pregrammatica acquisita*, propedeutica alla vanificazione dei *cardini fissi* speculativi che tracciano le coordinate prestabilite dell'*ordine formale: abbandonarsi vir-*

¹ Tra la vasta bibliografia segnaliamo a titolo orientativo D. Weber, *Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1963; P. Quadrelli, *Controimmagine. Biografia e autobiografia nei primi romanzi di Heimito von Doderer*, RCS Libri, Milano, 1999; H. L. Arnold (hrsg. von), *Heimito von Doderer, Text und Kritik* 150, Verlag GmbH & Co, München 2001. Sulla importanza programmatica delle annotazioni teoriche doderiane si consultino anche E. Buddeberg, «Schreibe als du allein im Universum wärest». *Zu Heimito von Doderer: Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950* in «Deutsche Beiträge» VII (1972), pp. 160-239; S. Leinkauf, *Das Tagebuch als Ort der Sinngebung. Untersuchungen zu Leitbegriffen im Denken Heimito von Doderers anhand seiner veröffentlichten und unveröffentlichten Tagebücher*, Frankfurt am Mein, 1992.

tualmente alla *grammatica* impermeabilizzandosi ad ogni influenza esterna costituisce il *fondamento* ultimo dell'*atteggiamento critico* dello scrittore:

Sich selbst überleben: hier liegt das Geheimnis und das letzte Ziel. [...] Die Sprache, worin man sich antraf, überleben kraft der verliehenen; das ist die Lebensgeschichte eines Schriftstellers.²

Jeden Besitz in der Praegrammatik negieren, jede Formung und Ordnung dort, ja jeden festen Punkt überhaupt: sich dies geschehen und geschehen sein lassen, und *sich nur in der Grammatik was gesagt sein lassen*, sonst aber gar nichts einmal hinhören: das ist die Geistesform eines Schriftstellers; und zugleich *die Grundlage seiner kritischen Haltung*.³

Im Anfang war das Wort. Wir kommen von dort und gehen dorthin. Die Existenz eines Schriftstellers ist daher nur als universal denkbar.⁴

Come puntualizza Paola Quadrelli, «l'apparato teorico e poetologico costruito principalmente negli scritti degli anni '40 (in particolare nei diari *Tangenten*), si rivela non tanto come un corpus teorico che può aspirare a validità universale, quanto, piuttosto, come una serie di *Richtlinien* esistenziali alle quali l'autore cerca di attenersi per sfuggire a una personalità involuta, cosicché la scrittura stessa assume un valore eminentemente disciplinare»⁵.

Va sottolineata la valenza prettamente autoanalitica e *disciplinante*⁶ attribuita alla attività letteraria rispetto alla congerie caotica del materiale biografico e psicologico indifferenziato, voluttuosamente auscultato e meticolosamente schedato secondo criteri interpretativi maieutici oscillanti tra *l'espressionismo* totalizzante e vitalistico e l'indirizzo *materiologico-trascendentalistico* impresso dal suo maestro ideale Gütersloh all'*etica della conoscenza antropologica*⁷. La gnoseologia dell'interiorità è mediata dal filtro indispensabile e isolante della appropriazione di un *codice linguistico autonomo* che nella terminologia ideata da Doderer assume la denominazione messianica e lustrale di *Bekehrung zur Sprache*, intesa come superamento della registrazione

² H. von Doderer, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*, Biederstein Verlag, München 1964, p. 11. D'ora in poi solo *Tangenten*.

³ *Tangenten*, p. 787.

⁴ *Tangenten*, p. 622.

⁵ P. Quadrelli, *Controimmagine. Biografia ed autobiografia nei primi romanzi di Heimito von Doderer*, R. C. S. Libri, Milano 1999, p. 5.

⁶ Cfr. ad esempio *Tangenten*, p. 15; Id., *Tagebücher 1920-1939*, hrsg. von W. Schmidt-Dengler, M. Loew-Cadonna, G. Sommer, München, Beck, 1996, 2 Voll., II, pp. 469-470.

⁷ Cfr. *Tangenten*, pp. 12-23.

empirica dei dati autobiografici⁸. La riconversione alla lingua consiste segnatamente nella equipollenza intenzionale e programmatica tra *l'arte della scrittura poetica* e la istituzione di una *grammatica* creativa onnicomprensiva in grado *far confluire* ogni esperienza *non verbale* nella *lingua* e di adire al fine ultimo della *trasmigrazione* totalizzante e rigenerante del *vissuto* residuale nella dimensione taumaturgica e ordinatrice dell'*organo grammaticale*, in cui si restaura finalmente la primigenia, etimologicamente prioritaria e quindi venerabile *Re-ligion*⁹. Il primato della lingua medianica, rivelatrice della limitatezza della visione farisaica e egocentrica del mondo, in cui la faziosità individuale più trascurabile e meschina accampa assurde pretese di universalità, comporta la progressiva svalutazione delle trame romanzesche, scadute ad un intrico aleatorio e transpersonale di relazioni umane sorrette da un *fato* imperscrutabile ed irriducibili ad un criterio discriminante ideologico o assiologico¹⁰. Ne consegue l'attenuazione del rapporto diretto tra la figura psicologica dello *scrittore* e le proiezioni mediate dei suoi *personaggi*¹¹, distaccate da un perenne diaframma analitico e critico, l'*Eros zum Objektiv*¹², per essere investite di una carica investigativa assoluta ed equidistante dalle varie prospettive singolari, tutte rigorosamente *aliocentriche* rispetto alla matrice gnoseologica ed ermeneutica dell'autore¹³. Doderer precisa però che l'ascendente esercitato da Gütersloh, in particolare attraverso la riletura periodica e costante, quasi avvolta in un'aura di iniziazione rituale e misteriosa alla scrittura poetica, dei *Bekenntnisse eines modernen Malers*, non implica la mutazione di tecniche stilistiche, né l'assimilazione di un determinato modello tecnico di scrittura, né tanto meno il riconoscimento di una sudditanza psicologica nel rapporto tra allievo e maestro¹⁴. Questo ascendente si situa invece a livello di propedeutica estetica, come elaborazione critica di un repertorio di formule teoriche che investono il concetto stesso di apprendistato creativo come aspirante cultore della scrittura analitica e edificante¹⁵, sovranamente indifferente alla schematicità documen-

⁸ Cfr. *Commentarii 1957 bis 1966. Tagebücher aus dem Nachlaß. Band II*, Biederstein, München, 1986, pp. 198; 357; 459. D'ora in poi solo *Commentarii II*.

⁹ Cfr. *Tangenten*, p. 557-558; 566-567.

¹⁰ Cfr. P. Quadrelli, *Controimmagine*, cit., pp. 13-14.

¹¹ Cfr. H. von Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, Glock & Lutz, Nürnberg 1959, pp. 30-51; 148-150. D'ora in poi solo *Grundlagen*.

¹² Cfr. *Tangenten*, p. 776.

¹³ Cfr. *Grundlagen*, pp. 30-32.

¹⁴ Cfr. *Commentarii II*, p. 165.

¹⁵ Cfr. H. von Doderer, *Der Fall Gütersloh. Ein Schicksal und seine Deutung*, [Wien, Haybach Verlag, 1930] in Id., *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze / Traktate / Reden*, hrsg. von

taria della realtà *biografica* e inarcatosi maestosamente oltre la ristretta dimensione dell'esistenza *personale* verso gli abissi insondabili del *destino* eroico, inteso nella duplice ottica individuale ed universale:

Einen solchen Verzicht hat auch der Verfasser dieser Gütersloh-Biografie geleistet, und er ist ihm wirklich leicht gefallen. Denn wenn Einer schon ein Schicksal trägt, wie unser Meister, und damit über sein gebundenes Leben als ein wandelndes Malzeichen menschlicher Freiheit hinausragt, dann möge man ihm auch die Ehre antun, vom Reste zu schweigen.¹⁶

Ich begann eines abends, um 11 Uhr heim kommend, die BEKENNTNISSE zu lesen, und las auf der Stelle das ganze Buch durch, bis Uhr früh, gleichsam von Stein zu Stein durch diesen schäumenden und reißenden Buch springend und weitaus nicht alles recipierend. Das geschah erst in der folgenden Zeit, und Schub auf Schub durch Jahre.¹⁷

Doderer rimarca incisivamente la differenza che intercorre tra il piano meramente passivo, asettico e insignificante del *Denken*, riconducibile allo svolgimento esteriore della *Geschichte*, e l'attivo, coinvolgente e pregnante *Meditieren*, situato sul piano agonico dell'*Existenzkampf*, insistendo sulla matrice inconsapevole e preterintenzionale della scintilla poetica e sulla innegabile priorità epistemologica accordata all'attività *psichica* inconscia, sorgente essenziale della scrittura ermeneutica ed escatologica professata e praticata strenuamente da Doderer come missione artistica nobilitante per eccellenza, riservata alla tipologia ideale e sublime dell'*Autor*, cosmografo neoplatonico per eccellenza della realtà fenomenica:

Das Denken ist hier medium, re-medium, ist instrumental. Die Meditation ist ein Akt der Personenwerdung, entspricht dem mythischen Zustande.¹⁸

D. Weber, München, Biederstein, 1996, pp. 39-109 (d'ora in poi solo DWD); H. von Doderer - A. P. Gütersloh, *Briefwechsel 1928-1962*, hrsg. von R. Treml, München, Biederstein, 1986. Per un commento critico si comparino D. Weber, *Heimite von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk*, cit., pp. 11-17. S. Martus, «Der Mord, den jeder begeht». *Der schwierige Fall Gütersloh* in H. L. Arnold (hrsg. von), *Heimite von Doderer, Text und Kritik* 150, Verlag GmbH & Co, München, 2001, pp. 57-68; R. Treml, *Einleitung* a H. von Doderer - A. P. Gütersloh, *Briefwechsel 1928-1962*, cit., pp. 7-72.

¹⁶ H. von Doderer, *Der Fall Gütersloh. Ein Schicksal und seine Deutung* in Id., *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze / Traktate / Reden*, cit., p. 109. D'ora in poi *Gütersloh*.

¹⁷ *Gütersloh*, p. 127.

¹⁸ *Tangenten*, p. 17.

Vom Denken führt kein direkter Weg zum Schreiben, diese liegt nicht in der Verlängerung von jenem. Das Denken lockert allenthalben den Schutt; wo die Quelle dann springen wird, bleibt ungewiß. [...] Wir denken nicht, um zu schreiben, wir wollen uns keineswegs was ausdenken oder erdenken.¹⁹

Wenn ich den Quellpunkt des Schreibens auf einer anderen Ebene lokalisiere als den meines bewusst arbeitenden Denkens, welche Erklärung bleibt mir dann einzig in der Hand gegenüber dem Phänomen, daß Nichtgedachtes, meines Wissens nicht Gedachtes, von Zeit zu Zeit und immer mehr emportauchend, sich bis zur Schreibens-Reife hebt? Mir bleibt da garnichts anderes übrig, als mich auf Plotin zu berufen und die Tatsache des unbewußten Denkens für unleugbar – ja, dieses für das eigentliche Denken zu halten.²⁰

La concezione antropologica ideata dallo scrittore austriaco si fonda su di un principio epistemologico non dualistico e non procede, contrariamente alle epistemologie classiche e tradizionali, per contrapposizioni concettuali radicali ed inconciliabili di ordine dialettico, bensì si avvale della introduzione di un *tertium incedens*²¹, che media gli estremi della tensione biologico-esistenziale, sfera caratterizzata dalla corrispondenza permanente tra *Außen* e *Innen*, accomunate dalla vocazione congenita dello scrittore a intendere la *Erkenntnis* nella duplice e complementare accezione di *Selbsterkenntnis* e *Welterkenntnis* ed a coniugare in una visione organica e sintetica l'interiorità e l'esteriorità dei fenomeni percettivi, risolvendo l'apparente *dualismo psichico*:

So halte ich für denkbar, dass mir eine neue Form dieses Journals zu wächst, unter dem Leitsatz:
"Die Tiefe ist außen".²²

Die Tiefe ist außen. Das Innen ist nur ein Weg dorthin.²³

Es ist unwürdig, sich den Tatsachen zu verschließen. Es ist allerdings noch unwürdiger, von vornherein mit ihnen mit ihnen intim zu sein. Aber sich selbst in ihnen zu erkennen, das allein begründet eine Freundschaft mit der Welt.²⁴

¹⁹ *Tangenten*, p. 256.

²⁰ *Tangenten*, p. 257.

²¹ Cfr. *Doderer im Gespräch* in D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., p. 38.

²² *Tangenten*, p. 794.

²³ *Ivi*, p. 803.

²⁴ *Ivi*, p. 220.

Außen und Innen gegeneinander her starrten, getrennt durch jenes furchterregende Intervall, das sofort klafft, wenn sie einander nicht übergreifen? [...] Ihm schien, er wisse jetzt, was Wirklichkeit sei: und daß ihr Grad ständig schwanken müsse, der Grad von Deckung zwischen Innen und Außen.²⁵

Denn die Tiefe ist wirklich außen, in der dinglichen Sprache des Lebens und seiner unwidersprechlichen Dialektik.²⁶

Das Phänomen erklärt sich dann, wenn ich Außen und Innen als Erscheinungsformen einer in sich gleichen Sinnfolge auffasse, in welcher das Leben gerade jetzt kadenziert und die nur psychologisch in mir selbst als Zweiheit sich darstellt.²⁷

L'interpretazione del rapporto di mutua compenetrazione tra *Innen* ed *Außen* risente fortemente della impostazione tomista della percezione basata sulla *analogia entis* e consente allo scrittore dotato *intrinsecamente* della facoltà di *rispecchiare* tale principio ontologico di raggiungere una *elevata e metaforica comprensione della stretta correlazione* che lega i due aspetti della individualità umana²⁸. Doderer è interessato soprattutto a sondare il processo di annullamento dialettico che si attiva automaticamente a livello arci-psichico essenziale rispetto alle antitesi empiriche tra le varie manifestazioni elementari del pensiero, non soggette originariamente al vincolo logico della non contraddizione, perennemente mutevoli ma rispondenti ad un identico schema di funzionamento organico. A questo scopo i meccanismi psicologici percorrono una direzione distinta da quella inizialmente progettata, indirizzandosi verso il *pozzo fondamentale di ogni soggettività* per riemergere attraverso *tutti gli stadi dell'individualismo* ed effettuare quindi una *lunghissima rincorsa* verso il *colpo* decisivo, cioè una meta epistemologica e escatologica personalizzata, *impensabile* e paradossale, ma risultante dalla perfetta fusione, in chiave lukacsiana, di *soggettività* ed *epica* e raggiungere così un naturale e salutare *equilibrio stabile*.

ich weiß wohl, daß der Teufel ein Spiegelbild des Geistes ist; die psychologischen Mechanismen arbeiten ganz in gleicher Weise, ob unter diesem, ob unter jenem Antriebe; ebenso ist auch der Galopp eines Pferds ganz der gleiche Weise, ob er nun einen Helden in die Schlacht

²⁵ H. von Doderer, *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. Roman*, Biederstein, München, 1956, p. 741.

²⁶ *Tangenten*, p. 651.

²⁷ *Tangenten*, p. 338.

²⁸ Cfr. *Grundlagen*, pp. 37-38. Sul concetto di *metafora* in Doderer cfr. *Tangenten*, pp. 260; 290. Concordiamo su questo punto con P. Quadrelli, *Controimmagine*, cit., pp. 51-52.

trägt oder einen Feigling aus dieser rettet: es ist und bleibt eben ein Pferds-Galopp, und geritten wird auch in beiden Fällen gleich.²⁹

Aber in dieser niederdrückenden Weise stellt sich solcher Sachverhalt nur auf der Ebene der *Dialektik* dar, die Anschauungen gegeneinander führt. Im Sein, biologisch, ist's anders. Hier gibt die äußerste Elongatur diese Abstandes magische Kraft, und wir könnten aus wahrhaft solitären Quellen einzigartig und machtvoll leben, wenn wir nur ganz in die Eigenschaften eingingen: «stabiles Gleichgewicht ist kein Widerspruch zur Organik des Lebens».³⁰

Das auf ersten Blick Absurde einen solchen Prozesses, der zunächst in eine ganz andere Richtung als die gemeinte vorschreitet, nämlich in den Grundsumpf aller Subjektivität und durch alle Stadien des Individualismus nochmals von unten her durchtauchend – diese weiteste Ausholen zu einem Schlage, der dabei – in der Tat! – *nicht mehr gemeint werden darf*: alles erklärt sich aus der zu erreichenden Ebene, welche unser Georg Lukacs die «Subjektivität der Epik» nennt und mit Recht als ein Paradoxon bezeichnet (Theorie, S. 41).³¹

Per intendere appieno la peculiare funzione catartica e rivelatrice attribuita alla scrittura da Doderer, non si può prescindere dal fatto che egli focalizza l'intero processo creativo sull'obiettivo immanente all'opera narrativa, la *Menschenwerdung*³², cioè l'*autosuperamento*, la liberazione dagli schemi percettivi convenzionali e della propria limitata misura biografico-esistenziale verso una dimensione superiore e più autentica della conoscenza. Bisogna in primo luogo riconoscere che la sua concezione estetica della gnoseologia è fondata scrupolosamente sul due polarità integrate e correlate. Si tratta della *Apperzivität*³³, potenziale coesione tra *Innen* e *Außen*, che libera dalle residuali e travianti, angoscianti e inibenti, *Pseudologien*³⁴, falsi ra-

²⁹ *Tangenten*, p. 14.

³⁰ *Tangenten*, p. 17.

³¹ *Tangenten*, pp. 16-17.

³² Su questo concetto fondamentale e sui richiami alla tradizione pedagogico-culturale mitteleuropea rimandiamo a D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., pp. 31-62; P. Quadrelli, *Controimmagine*, cit., pp. 16-25; W. Düsing, *Erinnerung und Identität*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1982, pp. 185-190; F. Trommler, *Roman und Wirklichkeit. Eine Ortbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1996, pp. 137-142.

³³ Cfr. *Tangenten*, pp. 264-267; 175-194. Cfr. anche H. von Doderer, *Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß*, Biederstein, München 1976, pp. 534-535. D'ora in poi *Commentarii I*.

³⁴ Cfr. *Tangenten*, pp. 629-633; 663-673; 692-695; 779-780; *passim*.

gionamenti convenzionali e artificiosi, responsabili della *negazione della appercezione*, e della *Sprache, liberatrice e produttiva* di una *nuova sostanza conoscitiva, che trasforma* non la realtà, ma la nostra percezione dei fenomeni fisici³⁵:

Die apperzeptive Verfassung ist das Antichambre der Grammatik. Man wird nicht vorgelassen, sondern sie selbst tritt unvermutet heraus, zu sehen, wen hier noch wartend habe³⁶

Das Bewusstsein universaler Apperzeption ohne jede Weigerung bringt die Lebensangst zum Verschwinden und auch die peinvolle Präsenz der verrinnenden Zeit.³⁷

Man schlägt ein Loch in den Ring, die Apperzeption strömt ein, sie, die unio chymica zwischen Innen und Außen, die psychische Erscheinungsform der Analogia Entis.³⁸

Dann begann, kopfüber hinab, eine Kette von immer tiefer in solchen Zustand hinein sich wühlenden Apperzeptions-Verweigerungen vor allem dem Zustande selbst gegenüber, [...].³⁹

Die Faulheit konsolidiert sich dabei schon als Beharrung, als Trägheit, als physiologische Apperzeptions-Verweigerung.⁴⁰

Die Funktion der Apperzeptions-Verweigerung ist nämlich als solche auf der psychologischen Ebene kaum lebensfähig. [...] Sie vermag ihre Inhalte psycho-logisch nicht zu ergreifen, da ihr Wesen ja das Deperzipieren derselben ist, anders: sie gelangt nicht, wie irgend eine andere Funktion, zu ihren Inhalten indem sie in dieselben abstürzt.⁴¹

La *Selbsterkenntnis* viene conseguita attraverso un processo di autocoscienza, propedeutico al conseguimento della equipollente e derivata *Welt-erkenntnis*; la abolizione di qualsiasi schermatura idealizzante impone alla vocazione autentica e cristallina dello scrittore un'*incessante predisposizione paradigmatica e costante* verso la scoperta della *vita sperimentabile*⁴², in omaggio al precetto vagamente aristotelico e metafisico della sacralità in-

³⁵ Facciamo riferimento alla teoria ermeneutica proposta da Weber: cfr. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., pp. 17-62. Per la inclusione di *lingua* e *appercezione* tra le *categorie integrative* essenziali per la formazione filosofica dello scrittore cfr. *Grundlagen*, p. 32.

³⁶ *Tangenten*, p. 543.

³⁷ *Tangenten*, p. 682. Cfr. anche *Grundlagen*, pp. 29-32.

³⁸ *Tangenten*, p. 725.

³⁹ *Tangenten*, p. 175.

⁴⁰ *Tangenten*, p. 185.

⁴¹ *Tangenten*, p. 191.

⁴² Cfr. *Grundlagen*, p. 30.

tangibile dell'*esistente* e della conseguente legittimazione viscerale e incondizionata del *reale*, sinodo inscindibile e immanente alla creazione poetica di *Seiend* e *Wirklich*, inteso nella duplice e complementare, interattiva e sinergica, sfaccettatura empirica di *Leben* e *Welt*, destinati ad essere raccostati dal processo di maturazione psicologica, la cruciale e onnipresente *Menschenwerdung*⁴³:

Alles ist von vornherein schön, weil *seiend*; eine wahre Empirik würde gerade diesen Sachverhalt sichtbar machen können, und würde damit auch Ästhetik werden.⁴⁴

Also: sua contemnera. Der Schritt ist alles. Auch ästhetisch. Was wirklich geschehen wird, ist schön. So einfach ist die Ästhetik des Romanciers!⁴⁵

Ideal gedachter Autor [...] ist der letzte Mann, der das Complexe und Ganze des Lebens bis zum Äußersten verteidigen wird gegen jede endgültige Lösung, der in des Lebens Mitte sitzt und zugleich unter dem furchtbaren Verdachte steht, er hätte sich daneben gestellt, mit seiner Behauptung: daß alles schön sei, was man genau und ausführlich sieht.⁴⁶

La procedura stilistica e strutturale dell'*Erzählung* poggia su alcuni fattori generativi radicali ed imprescindibili che rimontano tutti, seppur da ramificazioni concettuali distinte, all'archetipo della *Selbstaufhebung des Subjekts durch Schreiben*, che annulla la partecipazione personalizzante e soggettiva dell'istanza narrativa, in vista dell'obiettivo primario, ma non ultimativo, della ridefinizione della sfera vitale come *Befreiungskampf*, come agone poetico destinato ad immolare le componenti parziali e velleitarie dell'identità culturale e psichica dell'autore per liberare la *verità universalistica* insita nella *Lebenstotalität* e rivelabile solo nella dimensione autonoma e scalare della *Wörtlichkeit*⁴⁷. La *distanza storica*, cronologica e psicologica, gnoseologica e ideologica ad un tempo, implicita nella rievocazione posteriore e retrospettiva di una vicenda passata e ininfluente sulla appercezione del *narratore*, indispensabilmente *assente*, è riscattata dal potenziale gnoseo-

⁴³ A proposito dell'archetipo semantico per eccellenza della scrittura romanzesca ed ermeneutica doderiana, si consultino D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit. pp. 30-62; P. Quadrelli, *Controimmagine*, cit. pp. 13-25.

⁴⁴ *Tangenten*, p. 777.

⁴⁵ *Tangenten*, p. 786.

⁴⁶ *Grundlagen*, p. 31.

⁴⁷ Cfr. H. von Doderer, *Bekehrung zur Sprache* in «Welt und Wort» VII (1952), p. 125; *Grundlagen*, p. 30; *Tangenten*, p. 637; 262-263.; cfr. anche *Commentarii* I, pp. 136-137.

logico spontaneo e folgorante che presiede all'atto narrativo e consente la riapparizione del *materiale mnemonico*, intriso di parcellizzanti e svisanti reminiscenze *egocentriche*, su di un *piano linguistico diverso* e trascendente, puramente rivelatore e dominato da prioritarie istanze ricettive *visive e iconiche*, indipendenti dalla solipsistica e limitante *chimica della memoria*:

Denn was dem erzählerischen Zustand zugrunde liegt ist nichts geringeres als der Tod einer Sache, nämlich der jeweils in Rede stehenden, die ganz gestorben, voll vergessen und vergangen sein muß, um wiederauferstehen zu können.⁴⁸

Ecrire, c'est la révélation de la grammaire par un souvenir en choc. Widerkehren kann nur, was vergangen war, wirklich vergangen war nur, was wiedergekehrt. Die Gegenwart des Schriftstellers ist seine wiedergekehrte Vergangenheit; es ist ein Aug', dem erst sehenswert erscheint, was spontan in die historische Distanz rückt.⁴⁹

Jegliches wirklich bewußte und ausführliche Erleben ist nicht anderes als die Erscheinungsform der bereits eingetretenen fruchtbaren Gedächtnis-Distanz, aus der allein irgendwas gesehen, das heißt in den goldnen Schnitt zwischen Nähe und Entfernung gerückt werden kann.⁵⁰

[...] man Abwesende besser und deutlicher sieht als Anwesende. Abwesende sind gewissermaßen vergangen, sie erhalten auch bei geringem Zurückliegen ihres letzten Anwesenheit etwas vom Arom des Vergangenen. Und alles vor allem einmal vergangen sein. Um überhaupt gesehen zu werden.⁵¹

Lo scrittore deve dunque *scompare completamente dalla propria opera*⁵² e azzerare le proprie prerogative individuali, rinunciando nella sfera estetica alla volontà *egocentrica* di *operare* nel mondo adattandole ad arbitrarie aspirazioni *teleologiche*, il proprio arbitrario *modello* autarchico (*Hegemonikon*), per fluttuare in una benefica e trasfigurante, deliberatamente passiva *incompletezza*⁵³, che gli consenta di abbracciare in una visione sinottica e *fotografica*, ma anche rivelatrice e cosmologica la *totalità della vita*. I *fondamenti dello scrittore* prevedono la svolta verso la vita *apperceptiva* e la *visualizzazione dell'epi-*

⁴⁸ *Grundlagen*, p. 27.

⁴⁹ *Grundlagen*, p. 28. Per il passo in francese, traduzione di un corrispettivo aforisma in tedesco, cfr. *Grundlagen*, p. 27.

⁵⁰ *Tangenten*, p. 490.

⁵¹ *Tangenten*, p. 496.

⁵² Cfr. *Grundlagen*, p. 51; *Tangenten*, p. 148.

⁵³ Cfr. *Grundlagen*, p. 30.

centro *depercettivo*, e culminano nella *socializzazione* di questo epicentro, che costituisce il *mondo figurale del romanziere*⁵⁴. La istanza narrativa si situa, dunque, immancabilmente in un ideale *punto mediano*, equidistante dagli estremi assiologici e psicologici che delimitano il campo della *rappresentazione universale del romanzo*. In antitesi alla materia tramale grezza e anodina, la *Epiphonie*, il *nulla fenomenalizzato* che coincide con *la materia risonante*, come la definisce Doderer⁵⁵, si staglia all'orizzonte narrativo la epifania del *destino*, del tessuto *fatologico*⁵⁶ rispetto al quale le relazioni dinamiche e statiche tra i personaggi agenti sullo scenario della finzione romanzesca ruotano quali satelliti variabili di un fulcro di gravitazione *appercettivo*. Questo presupposto si traduce in un'angolatura progettuale e narrativa *monologica*, stabile ed inalterabile, ininfluente sul mondo circostante della finzione, ma disposta a conglobare nel ciclo ininterrotto della visuale poetica anche la prospettiva *aliocentrica* delle figure rappresentate:

Nicht-Handeln ist ein Nicht-Ändern der Umgebung, dies vor allem. Man benehme sich wie die Polizei am Tatort vor dem Eintreffen der Mordkommission: da darf kein Sessel gerückt, kein Fältchen verschoben, kein Stäubchen geblasen werden, bevor nicht viele photographische Aufnahmen gemacht sind. Ein solches Verhalten ist Voraussetzung wirksamer Apperzeption.⁵⁷

Er [Der Schriftsteller] ist Einer, der weder an der Welt, noch an sich selbst arbeiten will, wahrlich ein Mensch ohne Zielsetzungen. [...] fällt das Egozentrische, kann der Eros zum Objektiven frei werden, die Möglichkeit eines aliozentrischen Sehens – und damit des eigentlichen Betretens jeder Figur.⁵⁸

Denn, was einst alles bedeutet, wird jetzt ein Fall unter Fälen. Er muß sein Leitbild opfern, sein 'ηγγεμονικόν (Hegemonikon) [...] erst das heißt sich unvollendet stehen zu lassen.⁵⁹

Des Erzählers Rede ist stabil, sie ruht in sich selbst, sie ist Monolog: wie aufsteigende Erinnerung.⁶⁰

Von der Universalität hängt das Schicksal der Gattung Roman heute

⁵⁴ Cfr. *Commentarii* II, pp. 306-307.

⁵⁵ Cfr. *Tangenten*, p. 604.

⁵⁶ Cfr. R. Treml, *Einleitung* a R. Treml (hrsg. von), *Doderer-Güterslob. Briefwechsel*, cit., p. 43.

⁵⁷ *Tangenten*, p. 321.

⁵⁸ *Grundlagen*, pp. 29; 32.

⁵⁹ *Grundlagen*, p. 31. Vedi anche *Commentarii* II, p. 122.

⁶⁰ *Grundlagen*, p. 28.

ab, die ohne universalen Anspruch sofort zu einer Art “Amüsierbranche” sich spezialisiert.⁶¹

Il *comportamento* umano si configura come manifestazione di una disposizione profonda ed inalterabile, la *Physiognomie*, che si manifesta *indirettamente* come *Zustandsflucht* nello *Handeln*⁶² e consente al soggetto umano di addivenire ad un livello superiore di autocoscienza del proprio stato psichico e di scoprire mediante l'*appercezione* la propria essenza individuale, attenendosi nello sviluppo dinamico dell'indole originaria allo svolgimento progressivo delle proprie *azioni*, ma salvaguardando il carattere *conservativo* delle *leggi della fisica interiore ed esteriore*:

Ein “Zustand”, das ist ein Begriff umfassender und allgemeiner Art, welcher in der Hierarchie der Begriffe einen sehr hohen Platz einnimmt – etwa gleich hinter “Leben” oder gar “Sein”. [...] Ein Zustand ist das, was wir bereits von uns wissen, bevor wir es durch unsere Aktionen zu erfahren trachten. Alles Handeln ist Zustandsflucht. Jedoch die Apperzeption von Zuständen ist der Weg, am tiefsten mit sich selbst bekannt zu werden.⁶³

Wer handelt, fällt an seinen Handlungen entlang, und nach den Gesetzen der inneren und äußeren Physik. Über das eigene Sein aber scheint der Mensch entscheiden zu dürfen.⁶⁴

La conciliazione di *Sein* e *Handeln* tramite la *dialettica* aperta e sinergica, conservatrice e interattiva, abbracciata incondizionatamente da Doderer nella ferma ed incrollabile convinzione di fondo che *kein Problem auf jener Ebene lösbar ist, auf der sich stellt*⁶⁵, comporta a livello estetico la transizione dal *metodo* di rappresentazione *epico* a quello *drammatico*, secondo il motto *operari sequitur esse. Das Handeln kommt aus dem Sein*⁶⁶, e rappresenta il nocciolo evolvibile della natura individuale. Tramite la scrittura poetica si supera il limite del *Charakter, eine biologische Tatsache, eine Epiphonie von der Vätern und Ahnen her*⁶⁷, nucleo emotivo inerte e cristallizzato, generico e amorfo, a causa della sua componente irrazionale e solipsistica, *demoniaca* in un'accezione ineluttabile e viscerale, aberrante dall'ordine naturale ma fi-

⁶¹ *Grundlagen*, p. 35.

⁶² Cfr. *Tangenten*, p. 181. Sulla antitesi *direkt / indirekt* cfr. *Commentarii* II, p. 255.

⁶³ *Tangenten*, pp. 180-181.

⁶⁴ *Tangenten*, p. 182.

⁶⁵ Cfr. *DWD*, p. 39; *Tangenten*, p. 134.

⁶⁶ Cfr. H. von Doderer, *Das letzte Abenteuer. Erzählung mit einem autobiographischen Nachwort*, Reclam U. B., Stuttgart, 1953, p. 122.

⁶⁷ Cfr. la definizione di Weber: cfr. D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., p. 33.

siologicamente indispensabile, alla stregua di una *flora intestinale*, per lo svolgimento reattivo della *chimica* organica dei processi *spirituali*⁶⁸; Doderer ambisce a trasformarne la costituzione *costante* ed *immodificabile* in uno *strumento* duttile e idoneo alla realizzazione della *Personwerdung*:

Jeder Charakter, zu einige Dinge gebracht, ist dämonisch. [...] Der Charakter ist eine durchaus irrationale Tatsache. Die Fülle der immer neuen Charakter und stets vollkommenes Isoliertsein von einander ist anders nicht zu begreifen.⁶⁹

Die Durchforschung des Lebens nach physiognomischen Klassen (“Physiognomie” immer in Sinne einer Sendung, so dass man nicht in’s Uferlos-Charakterologische geraten kann) ergibt ganz neue Analogien, und wahrscheinlich die wahren.⁷⁰

Es muß von der Erringung eines selbständigen Daseins einen Punkt geben, wo man auch äußerlich zur Person kristallisiert, vielleicht ganz vorübergehend, für ein kurzes nur, und um sich so bald wie möglich wieder in die Anonymität aufzulösen und die unzuständige Charge einer sozusagen dramatis personae abzulegen. Aber um diesen Durchgang – bei welchem die Personalität sich gewissermaßen einen Charakter neu schaffen müsste als Vehikel – um diesen Durchgang wird nicht herumzukommen, [...] Man wird episodär aus den epischen Gefahren in die dramatischen übertreten müssen. Denn der organisierte Schrecken wird letzten Endes nicht apperzipiert, er bleibt unanschaulich, weil er nicht personsbezogen ist, nicht Instrument – ausnahmsweise dramatisches Instrument – der Personalität sein kann.⁷¹

Il nucleo generatore delle distinzioni estetiche doderiane è identificabile nello slittamento prospettico, salvifico e cruciale per l’atto poetico, dalla assiologia falsa e convenzionale del *mondo fattuale* in una *nuova serie concettuale*⁷², destinata a superare la *reclusione* [*Befangenheit*] della *seconda realtà* o *realtà diminuita*⁷³ e a ritrovare la dimensione autentica e gratificante della *prima realtà*, concetto basilare per il romanziere che deve eludere le barriere precostituite della storia e della cultura e ravvisare in ogni *volto*⁷⁴ la *compene-*

⁶⁸ Si confrontino tra loro *Tangenten*, p. 263 e pp. 43-44.

⁶⁹ *Tangenten*, p. 833.

⁷⁰ *Tangenten*, p. 844.

⁷¹ *Tangenten*, p. 314.

⁷² Cfr. D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., p. 34.

⁷³ Cfr. *Tangenten*, pp. 23-35, 194; *Commentarii* I, pp. 513-517; *Commentarii* II, pp. 95-99.

⁷⁴ Si veda il passo: «Bei der Erörterung des Berechtigten der physiognomischen Gang

trazione chimica di fisionomia e carattere operata dall'onnipresente *tertium incedens*, lo *übergewaltiges Dritte*⁷⁵ in cui si manifesta la *Menschenverdung*⁷⁶:

Wirklichkeit ist die volle Deckung zwischen Innenwelt und Außenwelt. Geminderte (empirische) Wirklichkeit ist der jeweils vorhandene Grad solcher Deckung.

Unwirklichkeit ist die vollkommene Abwesenheit jeder Deckung zwischen Innen und Außen.⁷⁷

Jede echte Befangenheit zweite Wirklichkeit und bildet die erste sphärisch ab. Jede Befangenheit, welche die erste Wirklichkeit nicht sphärisch abbildet, ist isolationistisch konstruiert, apperzeptionsverweigernd und gehört der tendenziösen Dummheit und dem Pathogenen an.⁷⁸

Viste le premesse *euristiche*⁷⁹ insite nella ermeneutica della percezione umana perseguita da Doderer, non stupisce affatto l'ambivalenza della sua prassi narrativa, che è costellata di dualismi simmetrici, sostanzialmente risolti da un fattore di mediazione, prettamente linguistico, e non ideologico, che li calibra alla misura inalterabile e stabilizzante della realtà totale. Il dibattuto approccio al *naturalismo* non dipende da un'intima adesione alle dottrine positivistiche del *determinismo biologico*⁸⁰, ma si relaziona alle potenzialità formali e stilistiche rilevabili nella *teoria dell'impersonalità*⁸¹, adattabili alla investigazione delle componenti vitali irrazionali, dei minimi spostamenti della cosiddetta *meccanica dello spirito*⁸², nondimeno insopprimibili e anzi integrabili nella *ininterrotta indagine della vita*, nella ermeneutica e sinotica *scienza dell'esistenza*⁸³; la peculiare adozione di tecniche narrative neove-

(weil sich etliche weniger sehen ließen – also wußten – Jeder will sein Gesicht)» (*Commentarii* II, p. 128).

⁷⁵ Cfr. H. von Doderer, *Autobiographisches Nachwort* a Id., *Das letzte Abenteuer*, cit., p. 119. D'ora in poi solo *Abenteuer*.

⁷⁶ Cfr. rispettivamente *Tangenten*, pp. 643-644; *Nachwort* a *Abenteuer*, p. 119.

⁷⁷ *Tangenten*, p. 605.

⁷⁸ *Tangenten*, p. 26.

⁷⁹ Cfr. *Commentarii* II, p. 149.

⁸⁰ Sulle riserve di Doderer circa il *naturalismo pur-sang* cfr. *Grundlagen*, p. 36; *Tangenten*, p. 458.

⁸¹ Su questo tema si confrontino D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., pp. 18-21; 26-29, P. Quadrelli, *Controimmagine*, cit., pp. 121-128.

⁸² Cfr. *Commentarii* I, p. 281.

⁸³ Cfr. H. von Doderer, *Innsbrucker Rede. Zum Thema Epik* in «Akzente» II (1955), pp. 522-525, qui 524-525; *Grundlagen*, p. 49; *Tangenten*, pp. 149-150; per il nesso tra *Kunst* e *Leben* cfr. *Commentarii* I, p. 70.

riste si sostanzia dei due *emisferi complementari* della sua *arte poetica* ancipite⁸⁴. Doderer postula infatti la *duplice applicabilità* del materiale linguistico, recepitabile in termini *empirici* e *poetici*, sul piano prettamente narrativo ed *epico*, come *Gestaltung* ma anche secondo un orizzonte *critico* ed *analitico*, rapportabile al registro *drammatico*, come *Zerlegung*:

Einerseits kann sie [die Sprache] rein als Material der Gestaltung gebraucht werden, wie Farbe, Ton, Thon, oder Stein. Ebenso groß aber ist ihre Kraft, wenn sie nicht gestaltweis, sondern zerlegungsweise, also analytisch auftritt, wenn nicht etwas dargestellt wird mit den Mitteln der Sprachkunst, sondern über etwas gesprochen oder geschrieben.⁸⁵

Beide Anwendungsarten der Sprache erst machen zusammen einen Schriftsteller aus, und schon gar den Romancier. Wie nimmermüde synchronisiert laufende Kolben tauchen jene zwei Möglichkeiten der Sprache blitzend auf und ab; ja sie werden einander ständig steigern. Jeder starke Stoß in die Gestaltung wird wie ein nachgrollendes Echo die zerlegungsweise Kraft auf den Plan rufen, deren Schärfe es dann geradezu provoziert, daß die Wogen der Gestaltung über ihr zusammenschlagen [...].⁸⁶

La ripresa strumentale ed irregolare della tecnica riproduttiva oggettivante e della forma *strutturante* organica proprie della narrativa naturalistica è motivata soprattutto dalla urgenza fondamentale di salvaguardare un *baricentro* conoscitivo *sistematico* e *paradigmatico* che consenta al narratore di districarsi nell'insondabile mistero del mondo moderno, secondo un procedimento simmetrico e affine al processo semantico della *liberazione grammaticale* che a livello di *testualità quotidiana* fluidifica ed attualizza la *fissazione pregrammaticale sottostante*⁸⁷:

Es ist, [...] vielleicht das einzig Bleibende und wirklich Edle an einem konsequentem Naturalismus, daß er alles Sinnlose völlig bei seinem Begriffe läßt, als einem integrierenden, einen zugelassenen und also zulässigen Bestand-Teil des Lebens.⁸⁸

Die naturalistische Technik – sie wende ich an, wenngleich nicht Naturalist im eigentlichen Sinne bin – erfordert meiner Meinung nach

⁸⁴ Cfr. *Güterslob*, pp. 133 segg.

⁸⁵ *Grundlagen*, p. 39.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cfr. *Tangenten*, p. 564; cfr. anche *Commentarii* I, p. 427.

⁸⁸ *Tangenten*, pp. 149-150.

das Festlegen eines Vorganges mitunter bis zum Tagesdatum; ganz ebenso, wie in meinem Büchern niemand herumläuft angesichts dessen man nicht wüsste, wie alt er ist, wovon er lebt und ob er einen Beruf oder Erwerb sich innerlich und äußerlich verhält.⁸⁹

Die unmittelbar uns umgebende Welt ist so abgründig heranstehend und so sehr grundiert von Geheimnis, daß die ausschweifendsten Träume, damit verglichen, als harmlose Seichtigkeiten erscheinen. Das ist mein Bekenntnis für den Naturalismus und gegen die Romantik, einfach weil ich in jenen schon enthalten finde.⁹⁰

Questa fusione istantanea ed irripetibile, ma memorabile e conservabile tra la *prima* e la *seconda* realtà è finalizzata, a sua volta, ad una duplice meta ugualmente parallela ed omogenea: il riequilibrio tramite la scrittura romanzesca, ineffabile ed imperturbabile, dettata da un principio conoscitivo puro e disinteressato, delle incongruenze disorientanti del caos empirico che contaminano di un *morbo cancerogeno* e degenerante il *pensiero* inteso nella sua predominante matrice *biologico-chimica*⁹¹. Doderer auspica il ripristino conclusivo della originaria e eudemonica *unità della coscienza*, intrasentita indirettamente come avvicinamento indefinito alla *totalità indifferenziata* e neutrale del tessuto fatale, ottenuta grazie all'annientamento ciclico e riequilibratore della *composizione* romanzesca⁹².

Dato che la felicità dello scrittore consiste nell'irradiare dal *punto archimedeo* le coordinate epistemologiche e autoanalitiche necessarie per ripristinare l'ordine *cosmico* nella duplice dimensione parallela e analogica *grammaticale-poetica*⁹³ e *biopsichico-esistenziale*, non stupisce la centralità assoluta occupata nella poetica romanzesca dalla *Form* rispetto all'*Inhalt*⁹⁴, in quanto unica sorgente creativa nella produzione di un'*immagine artistica globale* in grado di contemperare in una visione organica ed equilibrata le divergenti e anodine sembianze che assume il caleidoscopico sviluppo fenomenico

⁸⁹ *Tangenten*, p. 409.

⁹⁰ *Tangenten*, pp. 373-374.

⁹¹ Cfr. D. Weber, *Heimito von Doderer*, p. 29.

⁹² Cfr. *Tangenten*, pp. 557-558; *Grundlagen*, pp. 50-51.

⁹³ Cfr. *Tangenten*, pp. 563 segg.; 533 segg. Si vedano anche i contributi specifici E. Kató, *Grammatischer Kosmos. Sprache bei Heimito von Doderer*, Diss., Wien 1985; A. Reininger, *Das Glückversprechen einer konservativen Utopie* in P. Grappin, J.-P. Christophe (ed.), *L'Actualité de Doderer. Actes du colloque international tenu à Metz (Novembre 1984)*, Université de Metz, Centre d'Etudes des Periodiques de langue allemande de Lessing à Heine, Metz 1986, pp. 147-158; A. Huber, *Die Epiphanie des »Punkts« oder »Die Begegnung mit einem Licht«*. *Heimito von Doderers »mytisch-musikalische Poetik« in Kern-Raum des »Ereignisses«*, Würzburg 1994.

⁹⁴ Cfr. *Grundlagen*, pp. 33; 47-49; *Commentarii* II, p. 161.

dei contenuti tematici, episodici e *provvisori*⁹⁵. La ricerca intorno agli interrogativi cruciali della escatologia universale si proietta in una dimensione metafisica, *circolare* e indefinibile, abissalmente distante dalla *squadratura* sommaria e limitante delle ottuse e pretenziose teorie *totalitarie* imperanti, rispetto alla cui matrice politica omologata e massificata Doderer proclama a gran voce tutta la propria radicale e sdegnata estraneità⁹⁶. L'assoluta assenza di velleità attivistiche isola la poetica doderiana dal filone novecentesco delle dottrine *psicoanalitiche*, rispetto alle quali Doderer assume una posizione guardinga e defilata, criticando aspramente la mania idealista di rappresentare visioni empiriche del mondo come se fossero realtà oggettive⁹⁷, ed anche degli *sperimentalismi antirealisti* che destrutturano e scompaginano dall'assetto originario la forma romanzesca e si riallacciano ad un orizzonte di aspettative avanguardista ed eslege, dominato da insane pretese di assoggettamento della realtà naturale ad ipostasi artificiali⁹⁸.

La risultanza ultima di tutte le complesse annotazioni teoriche disseminate nei diari e negli scritti teorici consiste nell'ideazione del *romanzo totale*, crocevia essenziale per definire il suo ambivalente rapporto con la tradizione mitteleuropea⁹⁹. Questa concezione narrativa si fonda sulla *assenza di composizione* e sulla *improvvisazione* secondo un orientamento estetico che accentua e radicalizza *l'intenzionalità* della *interruzione del medium narrativo*¹⁰⁰. Doderer stigmatizza la assoluta remissione del *destino* del testo creativo alla incognita perenne della mutevole e aleatoria *idea fondamentale*, che rischia di assumere una portata smisurata e mostruosa, e di degenerare in *artificio tecnico-narrativo* autosufficiente, dotato di un innaturale potere autarchico sulla evoluzione interna del romanzo, al punto da costituire il monopolio strutturale dell'opera, rappresentando la *fonte* extratestuale dell'*improvvisazione* tematica e *ogni ultima unità* poetica dell'intreccio significativo e da soggiogare quindi l'autentica disposizione conoscitiva ed umanistica dello

⁹⁵ Cfr. *Grundlagen*, pp. 33-49; sul concetto di *provisorium* cfr. ad esempio *Tangenten*, p. 333.

⁹⁶ Cfr. *Tangenten*, p. 18; 398; H. von Doderer, *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff*, Biederstein, München, 1957, pp. 570-573.

⁹⁷ Cfr. *Tangenten*, pp. 171-179. Doderer insiste sul compito dello scrittore di rappresentare *nomini* e non *idee*: cfr. *Tangenten*, p. 38. Sulla differenza tra la *psicologia terapeutica* degli *analisti* e la *psicologia dialettica* dello *scrittore* concordiamo con Quadrelli: cfr. P. Quadrelli, *Controimmagine*, cit., pp. 19-20.

⁹⁸ Cfr. *Grundlagen*, pp. 36 segg.

⁹⁹ Riprendiamo a questo riguardo alcune linee di D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., pp. 154-180.

¹⁰⁰ Cfr. *Tangenten*, p. 371.

scrittore¹⁰¹. Doderer rimarca la netta differenza sostanziale tra la sua teoria del romanzo e la costruzione statica e volutamente anodina del romanzo secondo Gütersloh, scevra di sviluppo *epico*, retta da un dispositivo di *scomposizione visiva e mentale* impressionistica e caleidoscopica che rifrange otticamente e meccanicamente le infinite *sfaccettature prismatiche della vita* che si *crystalizzano* in un'aurorale e meramente stocastica *immagine del mondo a volo d'occhio*¹⁰². Doderer critica aspramente l'approccio sommariamente univoco del suo mentore ideale al problema strutturale del romanzo, liquidato sommariamente con l'adozione di un *punto di partenza tangente* e irrilevante nelle articolazioni interne, dunque suscettibili di interruzioni arbitrarie e di troncamenti paradossali; alla insensata e irraggiungibile *creazione disorganizzata*, priva di uno svolgimento logico e di una trama consequenziale, Doderer contrappone la *creazione composta*, in cui i due poli solo teoricamente antitetici della *diversione* e della *forma* si incontrano e si armonizzano in una struttura portante equilibrata e onnicomprensiva, abilitata a rivelare lo *straordinario* nella procedura immanente del racconto che fluisce raccordandosi ad un irrinunciabile ed affidabile *scheletro*¹⁰³. La coerenza espositiva e la profondità ermeneutica della scrittura poetica sono garantite dalla *improvvisazione grammaticale del testo quotidiano* che perdura fino all'estinzione dell'opera e indirizza a livello immanente i procedimenti trascendentali di *accenramento episodico* che garantiscono unità interna all'*opera chiusa*¹⁰⁴.

La teoria della scrittura romanzesca si configura in Doderer, in ultima istanza, come sostanzialmente conservatrice sul piano delle opzioni stilistiche, ma decisamente moderna per l'ottica escatologica *aperta* e *circolare* che la contraddistingue e la discosta nettamente dalla corrispettiva concezione messianica dell'umanesimo libertario ed anarcoide *espressionista*, inneggiante ad un'utopica e collettiva palingenesi globale dell'umanità, la *Erneuerung des Menschen*¹⁰⁵. Lo scrittore austriaco contrappone ad ogni interpretazione fazziosa e ideologicamente orientata della realtà la sintetica e bruciante immagine, balenata allo stupefatto ma lucido narratore nel *Mord, den jeder begeht*, e i due impassibili, ma penetranti aforismi di *Tangenten*, tutti e tre segni in-

¹⁰¹ Cfr. *Tangenten*, p. 370.

¹⁰² Cfr. *Tangenten*, pp. 369-370.

¹⁰³ Cfr. *Tangenten*, pp. 370-371.

¹⁰⁴ Cfr. rispettivamente *Tangenten*, p. 564; la *Gespräch mit Doderer* riportata da Weber (D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., p. 162); per il concetto di *geschlossenes Werk* cfr. *Commentarii* II, pp. 160-161.

¹⁰⁵ Circa i rapporti tra Doderer e l'*espressionismo* si consultino D. Weber, *Heimito von Doderer*, cit., n.32, pp. 269-272; P. Quadrelli, *Controimmagine*, cit., pp. 16-18.

quivocabili del rapporto ecologico ed osmotico tra *Ich* e *Welt*, e della *chimica unione degli elementi più disparati* che enfatizza l'intuizione cosmica della *presente universalità*:

der vergehende Glanz eines Freudenlächelns auf einem harten Antlitz.¹⁰⁶

Jeder Augenblick des Lebens ein hochkomplizierter Akkord, ein Differentialbruch, unauflösbar, eine chymische Unio des Disparatesten ... es geht der Strom dahin in jeder Sekunde oberhalb der Stadt, fließend, unaufhörlich ... So zu denken: ein Stimmchen verklingt ... und alles immer anwesend, die präsenste Universalität ...¹⁰⁷ [i puntini di sospensione fanno parte del testo citato, N. d. A.]

Die Anatomie des Augenblicks umfaßt – als bestehende Möglichkeit – alle Augenblicke schlechthin im Leben des betreffenden Individuums.¹⁰⁸

La poetica doderiana del *romanzo totale*¹⁰⁹ emerge pertanto in tutta la sua originalità metodologica e conferma la posizione prominente ma anomala assunta dallo scrittore nella galassia di teorie narrative mitteleuropee, tutte orbitanti intorno all'affannoso e incompleto recupero del nesso epistemologico archetipico tra *ricordo* materiale ed *identità* ideale, riflesso nella osmosi irreversibile tra *realtà* e *romanzo*¹¹⁰.

¹⁰⁶ H. von Doderer, *Ein Mord, den jeder begeht*, TB, München 1993⁹, p. 222.

¹⁰⁷ *Tangenten*, p. 741.

¹⁰⁸ *Tangenten*, p. 844.

¹⁰⁹ Cfr. *Tangenten*, pp. 45 segg.; 459; 481 segg.

¹¹⁰ Cfr. W. Düsing, *Erinnerung und Identität*, cit., soprattutto pp. 175-190; F. Trommler, *Roman und Wirklichkeit*, cit., soprattutto pp. 133-170.

* * *

Dagmar Winkler
(Padova)

Elfriede Gerstl
«eine total unter ihrem Wert gehandelte Autorin»

I.

Der Schriftsteller Franz Schuh behauptet in einem 1982 veröffentlichten Essay¹, kurz nachdem der Gedichtband von Elfriede Gerstl *wiener mischung. texte aus vielen jahren*² herausgekommen war, dass es «zur Zeit im deutschsprachigen Literaturbetrieb keinen wichtigen Autor gibt, der total unter seinem Wert gehandelt wird. Die Ausnahme ist eine Autorin, und sie heißt Elfriede Gerstl», die schon seit 1962 Gedichte, kurze Prosa, Essays und Hörspiele schreibt. Den Grund dafür sieht Schuh in der «alten Kulturmarktstrategie» und in der Schriftstellerin selbst, die mit unzweifelhaftem Können zum Understatement und «völliger Unwilligkeit zur Konkurrenz» alles daran setzt, nicht in den Blickpunkt zu geraten. Alles, was

¹ Franz Schuh (1982), *Skandal um Gerstl! Zu Elfriede Gerstls neuem Buch «wiener mischung»*, in *Falter*, Nr.24, 10.-23. Dezember; wiederabgedruckt S. 221-225 in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001): Alle Vor- und Nachworte zu Gerstls Büchern wurden gesammelt und veröffentlicht, zusammen mit *Laudationes*, Rezensionen, wichtigen Essays und einem ausreichenden Bibliographieverzeichnis in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001), herausgegeben von Konstanze Fliedl und Christa Gürtler, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien. Das Buch kam zum 70. Geburtstag der Autorin heraus; die Serie *Dossier* beschäftigt sich mit österreichischen Autoren, herausgegeben vom “Franz Nabl Institut für Literaturforschung” der Universität Graz, Redakteure sind Kurt Bartsch, Gerhard Fuchs, Günther A. Höfler, Gerhard Melzer.

² Elfriede Gerstl (1982), *wiener mischung. texte aus vielen jahren*, “edition neue texte”, Linz, Nachwort von Elfriede Czurda; erweiterte Wiederauflage 2001: *neue wiener mischung*, Literaturverlag Maximilian Droschl, Graz-Wien, Nachwort von Konstanze Fliedl. Der Titel “wiener mischung” bezieht sich auf die Wiener Kaffeehaus-tradition, und nicht nur als Treffpunkt für Schriftsteller und Intellektuelle, sondern auch als Getränk, die “Wiener Mischung” ist eine besondere Kaffeemischung, die ursprünglich auf den Kaffeeimporteur Ludwig Meinhart zurückgeht.

andere tun, um eine «Position» einzunehmen, tut sie, um «keine einzunehmen. Sie verachtet die Konkurrenz und fürchtet zugleich, in die verächtliche Lage zu kommen, in der jemand mit ihr konkurrieren könnte» (Schuh 1982). Im Nachwort zum oben erwähnten Buch Gerstls behauptet die Schriftstellerin Elfriede Czurda, dass es ein «Skandal» ist, die «Arbeit einer lebenden Autorin in einem Maße zu unterschlagen, wie das der deutschsprachige Literaturbetrieb bei Elfriede Gerstl konsequent getan hat». Schon fünf Jahre vorher, 1977, hatte Andreas Okopenko, ein Autor, der der Wiener Gruppe, einer österreichischen Avantgardegruppe der fünfziger Jahre, nahe stand, im Nachwort zu Gerstls Roman *Spielräume*³, der mit zehn Jahren Verspätung herausgekommen war, diese Autorin als «U-Boot-Phänomen» definiert, und nicht nur, weil sie als Jüdin ihre Jugend nicht wirklich gelebt hatte und keine «überlebende Anne Frank» werden wollte, sondern auch was ihre Literatur betrifft: «Diese Autorin schreibt seit den fünfziger Jahren und blieb auf dem Literaturmarkt doch nahezu unbekannt» (Okopenko 1977). Der Roman *Spielräume* ist ein Beispiel dafür: es handelt sich um einen der wenigen politischen Romane über die sechziger Jahre in Wien und Berlin, geschrieben von einem österreichischen Autor. Dieser Roman hätte schon Ende der sechziger Jahre vom bedeutenden bundesdeutschen Verlag Rowohlt veröffentlicht werden sollen, aber im letzten Moment steckte der Verlag zurück, weil sich der Roman nicht in die traditionellen Voraussetzungen für diese Literaturart eingliedern ließ und vor allem wegen seiner Kürze – neunundneunzig Seiten waren für einen Roman in der damaligen Zeit undenkbar; die Autorin ihrerseits hielt ihn aber für abgeschlossen, sie hätte nicht gewusst, was sie noch hinzufügen sollte⁴. So lag der Roman fast zehn Jahre lang in einer Schreibtischlade und wurde erst 1977 von dem österreichischen Klein-

³ Elfriede Gerstl (1977), *Spielräume*, (herausgegeben von Heimrad Bäcker), “edition neue texte”, Linz, Nachwort von Andreas Okopenko; Neuauflage 1993, “edition neue texte”, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, Nachwort von Heimrad Bäcker (die hier zitierten Texte beziehen sich auf diese Ausgabe). Von 1976 bis 1991 war Bäcker der Herausgeber der “edition neue texte”, 1991 wurde dieser Verlag vom Literaturverlag Maximilian Droschl übernommen, der 2003 das 25 Jahre Jubiläum feierte: zu diesem Anlass wurden im Café Promenade in Graz, wo 1959 das “Forum Stadtpark” gegründet worden war, alle in 25 Jahren veröffentlichten Bücher ausgestellt (dazu Cornelia Niedermeier, *Der pragmatische Liebhaber*, in *Der Standard*, 24./25. Mai 2003).

⁴ Dazu *Publikationsgeschichte* (S. 41-50), in Herbert J. Wimmer (1998), “in schweben halten”. *Spielräume von Elfriede Gerstl. Ein Diskursbuch literarischer und gesellschaftlicher Entwicklungen der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts*, “Edition praesens”, Wien; Veröffentlichung einer von Professor Wendelin Schmidt-Dengler betreuten Magisterarbeit der Universität Wien.

verlag in Linz “edition neue texte”, geleitet von dem Schriftsteller Heimrad Bäcker, als Redaktionsberater fungierten Friedrich Achleitner, Elfriede Czurda, Reinhard Prießnitz und Gerhard Rühm, herausgegeben. Im Nachwort zum Roman behauptet Okopenko weiter, dass der Fall Gerstl «entgegen allem euphorischen Gerede, hierzuland und jetztzuzeit» klar darlegt, dass ein «bedeutender Autor, besonders eine Autorin, sehr wohl unpubliziert bleiben und ohne weiteres auch zu Tode ignoriert werden kann». Im Jahre 1982 schrieb der Journalist Thomas Rothschild in der *Frankfurter Rundschau*, dass Elfriede Gerstl, «mit ihrer ganzen Existenz nichts anderes sein kann als Poetin», sie gehört zu jener gar nicht kleinen Zahl von österreichischen Schriftstellern, denen der “Durchbruch” – zu meist über den Salzburger Residenz-Verlag oder über den bundesrepublikanischen Literaturmarkt – nicht gelungen ist», und man muss traurig feststellen, dass hier «zweieinhalb Jahrzehnte eine Dichterin übersehen wurde, deren Bedeutung neben die der bekanntesten Namen der deutschen Gegenwartsliteratur zu stellen» man «keinen Moment zögern» darf⁵. 1990 sprach die Journalistin Ruth Rybarski in der Zeitschrift *Profil* davon, dass Gerstl eine «unbekannte Größe» ist, missverstanden und unterbewertet, und zitiert in ihrem Artikel den Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler, der in einem Interview feststellt, dass Elfriede Gerstl «eine der Besten ist, doch zu filigran, um populär zu sein»⁶. Drei Jahre später, 1993, weist die Schriftstellerin Elfriede Jelinek, 2004 Nobelpreis für Literatur, in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* schmerzlich darauf hin, dass Gerstl an der Schwelle zum dritten Jahrtausend als Schriftstellerin noch immer die Anerkennung «versagt» bleibt⁷, und im gleichen Jahr stellt der Autor Bodo Hell fest – interessant ist die Tatsache, dass vor allem Schriftsteller, das heißt mit einem Wort Arbeitskollegen diese Lage als «skandalös» bezeichnen⁸ – dass Gerstl in Wien, Stadt wo sie geboren wurde und zur Zeit lebt, «nicht für ihr Eigentliches: ihre Literatur bekannt ist, sondern für alles andere», wie das Kleider, Hüte und Accessoires Sammeln und demzufolge als

⁵ Thomas Rothschild (1982), *Zum Lutschen ungeeignet. Die Entdeckung der Lyrikerin Elfriede Gerstl*, in *Frankfurter Rundschau. Bücher von heute*, 15. Januar; wiederabgedruckt in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001) (S. 225-226).

⁶ Ruth Rybarski (1990), *Unbekannte Größe*, in *Profil*, N. 23, 5. Juni, 1990; wiederabgedruckt in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001) (S. 57-62).

⁷ Elfriede Jelinek (1993), *Ein- und Aussperrung. Zu Elfriede Gerstls Gedicht «Wer ist denn schon»*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, N. 145, 26. Juni; wiederabgedruckt in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001), (S. 207-209).

⁸ Dazu das Essay von Hilde Haider-Pregler (1985) (S. 29-36), *Zum Würdigungspreis 1985. Donald Duck als Meinungsforscher*, in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001).

Vintage-Expertin gilt, und als Stammgast in Wiener Kaffeehäusern und auf Flohmärkten⁹. Hell bezieht sich in seinem Essay auch auf die Kurzanthologie *Ablagerungen* von 1989 (‘‘edition neue texte’’, Linz-Wien), die Elfriede Gerstl zusammen mit dem Schriftsteller Herbert Wimmer herausgegeben hat, in der Wimmer einige Fotos zeigt, die er in Gerstls Wohnung gemacht hat und von der Sammelleidenschaft der Autorin Zeugnis und gleichzeitig auch über den Titel Aufschluss geben. In dem in dieser Anthologie veröffentlichten Essay *Provisorien, für später (Symbolfoto)*, (S. 13-15), versucht Hell Gerstls «Ablagerungen» in Worte zu kleiden. Die Journalistin Clarissa Stadler behauptet 1993 in einem Artikel in der Zeitung *Der Standard*, dass sich durch die «Sammlung und Ablagerung von Kleidern» auch «Denk- und Lebensstile analysieren lassen» und über die «biographischen Stationen» der Autorin Aufschluss geben¹⁰; eben das ist es, was auch Gerstl, jüdisches Kind im Zweiten Weltkrieg, will und macht:

Da hängen und fliegen sie, die Kleider, die mich an jene erinnern, die ich im Laufe meines Lebens verloren, liegengelassen habe, zurücklassen musste, bei Flucht oder Übersiedlung geopfert habe, um mit leichtem Gepäck voranzukommen. Kleidungsstücke erinnern mit Stauen und/oder Erleichterung an Lebensgefühle und Umstände vergangener Zeiten (Gerstl im Interview mit Clarissa Stadler 1993).

Die «zurückgelassenen Kleider», die Gerstl immer und überall sucht, werden zu einem Leitmotiv für die Autorin und 1993 kommt eine Essay-sammlung – Literaturart, in der die Autorin brillant ist – als Buch mit dem Titel *Unter einem Hut* heraus, wo sie über die fünfziger und sechziger Jahre, über Schriftsteller, Literatur, die Position der Frau in der Gesellschaft, Mode und Tendenzen spricht. 1995 kommt ein weiteres Buch der Gerstl mit dem eloquenten Titel *Kleiderflug. Texte – Textilien – Wohnen*¹¹ heraus, eine einschneidende Autobiographie von zweiundsiebzig Seiten und mit siebenundzwanzig Schwarz-Weißfotos, die wiederum über die Autorin, ihre *Kleiderflüge oder lost clothes*, wie sie das erste Kapitel nennt, Aufschluss ge-

⁹ Bodo Hell (1993), *Versteckte Kekse*, in *Falter*, Nr. 24, Juni; wiederabgedruckt in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001), (S. 236-239).

¹⁰ Clarissa Stadler (1993), *Kommt Kleid, kommt Zeit*, in *Der Standard*, 4. Juni, Interview mit Gerstl zur Eröffnung der Ausstellung *Installation. Kleiderflug oder lost clothes* im *Theatermuseum (Theater an der Wien)* vom 9.-12. Juni 1993.

¹¹ E. Gerstl (1995), *Kleiderflug. Texte – Textilien – Wohnen*, ‘‘Edition Splitter’’, Wien, Nachwort von Franz Schuh, *Irgendwo im Nirgendwo oder Über das Dasein*, Fotos von Herbert J. Wimmer, *Alfabet des Wohnens. Diskursive Fotoserie von Herbert J. Wimmer*; wiederabgedruckt in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001) (S. 94-99).

ben. Außerdem finden sich darin Betrachtungen über wichtige literarische Einflüsse, wie den zur Wiener Gruppe gehörenden Konrad Bayer, über Mode, Moden und was Wohnen für die Autorin bedeutet, die in den Kriegsjahren die Welt nur in Verstecken und durch die Verdunkelungsgardine erleben konnte. Alle diese Themen helfen Gerstl auf ihrer Suche nach sich selbst, um die dunklen, verlorenen Kriegsjahre aufzuholen, in denen sie dazu gezwungen war als «U-Boot-Phänomen» zu leben, wie der schon zitierte Andreas Okopenko im Nachwort zu Gerstls Roman feststellte.

Gerstl wird 1932 geboren, ihre Eltern sind Juden, die sich aber bald scheiden lassen und die kleine Elfriede muss ihre schöne große Wohnung aufgeben und mit der Mutter zur Großmutter ziehen; es gelingt ihr nicht, wie ihrem Vater, einem wohlhabenden Wiener Zahnarzt, ins Ausland zu gehen. 1938 müssen die drei Frauen ihre Wohnung für zahlreiche Verstecke verlassen, sie leben daraufhin in leeren Wohnungen, wo die Gardinen immer geschlossen bleiben müssen und die Welt nur durch Schlitze und Spalten beobachtet werden kann, und man immer, mit der Angst im Nacken entdeckt zu werden, leben musste. Das Lösungswort war «das Licht vermeiden, wenig sprechen und sich bewegen: Einmal wird sie trotzdem «verraten. Als die Gestapo das Haus stürmt, werden sie dennoch nicht gefunden. Im Keller, hinter einem Kohlenhaufen, haben sie sich tief zusammengekauert». In jenen Jahren ist Gerstl «radikal vom Alltagsleben ausgeschlossen» (Rybarski 1990), Wirklichkeit bedeutet für sie nur ein «Riss in der Verdunkelungsgardine», sagt Elfriede Jelinek im schon zitierten Essay dazu (Jelinek 1993); jene Jahre sind gekennzeichnet von «Versteck. Vernichtungsgefahr. Angst. Sterbensangst. Deportationsangst. Angst vor Stiefeln und Männerschritten» (Rybarski 1990). Als Gerstl dann 1945 zum ersten Mal zur Schule ging, hatte sie fast verlernt zu kommunizieren, und bis in die achtziger Jahre lebte sie ohne ein richtiges Zuhause, in verschiedenen Untermietszimmern und es kam ihr entsetzlich krass zu Bewusstsein, dass sie nie gelernt hatte, was “wohnen” wirklich bedeutet:

So eine einfache und zugleich komplizierte Sache wie es das Wohnen ist, wird bestimmt von Notdurft (dem Platz für Essen, Schlafen, Schutz vor Hitze und Kälte) bis hin zur ausgetüftelten Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse. Neben der ökonomisch definierten Schiene entscheidet die Psychostruktur des Bewohners, ob er asketisch karg oder in üppiger Fülle wohnt

behauptet Gerstl in *Kleiderflug*, im Kapitel *Das Wohnen des Sammlers* (S. 59-63: 59); die «Psychostruktur» der Autorin entschließt, so wenig wie mög-

lich in geschlossenen Räumen zu leben, sondern Tag und Nacht durch Wien zu streifen – und in den Emigrationsjahren, von 1964 bis 1968, Berlin zu entdecken – um alles zu beobachten und sich Ersatzkleider und Gegenstände anzueignen, die sie im Laufe der Jahre zurücklassen musste. Gerstl behauptet, dass sich «Sammeln wie Kunst, wie jede produktive Leistung, unter anderem einem Mangel verdankt. Das früh Entbehrte kommt als Wunsch nicht zur Ruhe, und wer etwas von dem Vermissen später sich beschaffen kann, muss dennoch nicht daran satt werden» (*Kleiderflug*: 59). Kleider und Accessoires werden in ihrer derzeitigen Wohnung im Zentrum Wiens angehäuft und die siebenundzwanzig Fotos in *Kleiderflug* sind ein Zeugnis davon. Gerstl fragt sich, «warum Menschen, die beim Einkaufen ihre libidinösen Höhepunkte haben, durch Vollstopfen ihrer Wohnung solche Unbequemlichkeiten in Kauf nehmen. Vieles Gekaufte wird, meine ich, aus Trotz behalten», und nicht weil das einmal «Angeschaffte eine permanente Lustquelle darstellt»; das trifft auch auf die Autorin zu, die «sich selbst zu den unechten Sammlern zählt, denen es ums Finden und Kaufen geht»: da Gerstl aber «ungleich mehr einkauft» als sie «abgibt», hat sich sowas wie eine chaotische Sammlung – wie von selbst gebildet. Sammlungen wachsen wie Hühneraugen, irgendeinen Schmerz oder Druck mildernd/abpolsternd», sagt die Autorin dazu (*Kleiderflug*: 62).

Diese Lebenserfahrungen machten Gerstl zu einem Menschen voller Lebensdurst, immer auf der Suche nach Neuigkeiten, Emotionen, Kultur, Sprechen und Sprache. In den fünfziger Jahren, als Medizin- und Psychologiestudentin wurde sie vor allem von der literarischen Avantgarde angezogen, was für Wien damals die Wiener Gruppe hieß, zusammengesetzt aus Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener, die die «fragmenthaften Informationen über expressionismus, dadaismus, surrealismus, konstruktivismus, gertrude stein, arno holz, carl einstein, august stramm, kurt schwitters, hans arp, raoul hausmann und die amerikanischen strukturalisten»¹² aufarbeiten wollte und sich im “art-club” traf, zu dem Maler, Musiker, Literaten und nicht akademisch gesinnte Progressisten gehörten¹³. Im Jahre 1953 proklamierte

¹² Gerhard Rühm (1967), (Herausgeber), *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm und Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Hamburg, Einleitung von Gerhard Rühm (S. 7-36: 7); 1979 Neuauflage beim Verlag Rowohlt, Hamburg; die zitierten Stellen beziehen sich auf die Ausgabe von 1967, Originaltextabdruck mit kleingedruckten Substantiven. Erst 1958 wurde die Gruppe von der Journalistin und Schriftstellerin Dora Zeemann, Gefährtin von Heimito von Doderer, offiziell als *Die Wiener Dichterguppe* bezeichnet, in einem Artikel der Wiener Tageszeitung *Neuer Kurier* vom 23. Juni 1958.

¹³ Der “art-club” wurde 1946 von einigen Avantgardemalern eröffnet, ab 1951 kamen

Artmann in Anlehnung an die Manifeste des Futurismus und Dadaismus ein literarisches Manifest, die «acht-punkte-proclamation des poetischen actes», die das poetische Schaffen betraf; darin behauptet Artmann, dass man «Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben – Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen: Die alogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Akt ausgezeichneter Schönheit, ja zum Gedicht erhoben werden; Schönheit ist allerdings ein Begriff, der sich hier in einem sehr geweiteten Spielraum bewegen darf» (Rühm 1967: 10). Gerstl behauptet in einem Gespräch, das ich am 14. Juni 1995 mit ihr führte, dass sie nicht «unbedingt» an Artmann dachte, als sie diesen Titel für ihren Roman wählte, denn für sie bedeutet der Begriff *Spielräume*, wie schon eingangs erwähnt, eine «Vielzahl von Bewegungsmöglichkeiten». Artmanns Begriff hingegen ist sehr interessant für seinen ästhetischen Wert, denn er drückt ganz klar die Notwendigkeit aus, die ästhetische Werteskala zu erweitern, um die moderne Kunst, die neue Tendenzen widerspiegelt, beurteilen zu können¹⁴. Außer der Erweiterung der ästhetischen Werteskala hatte die Wiener Gruppe auch das Ziel vor Augen, beeinflusst vom amerikanischen Strukturalismus, die Sprache auf ihr Skelett zu reduzieren, um zu entdecken, was sich hinter jedem Laut und jedem einzelnen Buchstabengebilde verstecken könnte.

Gerstl näherte sich der Gruppe im Jahre 1958, als es zum ersten Abend des *Literarischen Cabaret* kam, wo man das Theater «ohne Worte» experimentierte, und auch die Mimik nur eine sekundäre Rolle spielte, wichtig war zu improvisieren und zu zeigen, dass es schwer war zwischen dem «Gegenstand» und seiner «Beschreibung» eine Beziehung herzustellen. Es handelte sich dabei um eine Art von “happening”, und ging zeitlich paral-

auch Musiker, Komponisten und Schriftsteller dazu, ab 1952 wurde das Wiener Lokal *Strobkoffer* Treffpunkt; das Lokal befand sich unter der *Kärntnerbar*, einem Nachtlokal in der Nähe des Stefandoms, restauriert und eingerichtet vom Wiener Architekten Adolf Loos; heute heißt es “Café Museum”. Im *Strobkoffer* fanden Ausstellungen, Autorentreffen, Konzerte statt, Gäste waren Friedrich Gulda, Jean Cocteau, Benjamin Britten, Orson Welles usw.; dazu auch G. Rühm (1967: 8).

¹⁴ Über die *beliebigkeit von wertmaßstäben* und *ästhetischem programmpunkt* spricht außer Rühm im Buch *Die Wiener Gruppe* (1967: 13/15) auch Oswald Wiener im “coole manifest” von 1954, in Oswald Wiener (S. 401-418), *Das «literarische Cabaret» der Wiener Gruppe*, in Rühm (1967); dazu auch Dagmar Winkler (1991), (S. 588-599), *Ideologische Ziele der «Wiener Gruppe» und ihre Bedeutung für die Gegenwartsliteratur*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, N. 3; und Siegfried J. Schmidt (2001) (S. 106-124), *Enge Spielräume? Diskursivität und Ästhetik in Elfriede Gerstls “Spielräume”*, in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001).

lel mit ähnlichen Experimenten, die in New York ausgeführt wurden, sagt Gerhard Rühm dazu in der Einführung zu seinem Buch *Die Wiener Gruppe* von 1967. Gerstl amüsierte sich bei diesen "performances" und näherte sich der Gruppe (*Kleiderflug*: 39); sie war vor allem von Konrad Bayer fasziniert, der ihr als «schwer katalogisierbar» erschien (*Kleiderflug*: 27-52), und in ihrem Buch *Unter einem Hut* definierte sie Bayer einen «Poeten, der gezaubert und aus dem uralten Fels noch mal Wasser hat sprudeln lassen» (*Unter einem Hut*: 164)¹⁵. Die Autorin begann auch um Oswald Wiener im «Generalquartier der literarischen Avantgarde», im Wiener Café *Savoy*, als «stumme ZuhörerIn» aufzutauchen, sprechen war damals nicht erlaubt, denn «Frauen» sollten sich «schweigend verhalten» und fungierten damals hauptsächlich als «Musen oder Vorzeigedamen» (*Unter einem Hut*: 35; im Gespräch mit mir vom 14. 6. 1995). Wiener schien Gerstl das «Gehirn» der Gruppe zu sein und die Autorin gibt zu, «viel von ihm gelernt zu haben»; ohne Zweifel ist der Roman *Spielräume* von Wieners Roman *die verbesserung von mitteleuropa*¹⁶ beeinflusst, charakterisiert von «Sprachzweifel, Positivismuskritik, erkenntnistheoretischen Grundfragen und kybernetischen Spitzfindigkeiten und Max Stirners Individualanarchismus»¹⁷, alles auf «kleine Einheiten konzentriert» wie «poetische Abschnitte, Mini-Essays, Tagebuchaufzeichnungen, quasirealistische Beschreibungen, etc.»; alle diese Elemente scheinen der Autorin eine «weit realistische Entsprechung zur Prozeßhaftigkeit der heutigen Welt mit ihrer zunehmenden Komplexität, ihrem zugleich bestehenden Bestreben nach kleinen Einheiten und ihrer globalen Vernetzung zu sein» (*Kleiderflug*: 27-52). Gerstl

¹⁵ E. Gerstl (1993), *Unter einem Hut. Essays und Gedichte*, "Edition Falter", Deuticke Verlag, Wien. Der Titel bezieht sich nicht nur auf Gerstls Vorliebe Hüte zu sammeln und zu tragen, sondern auch auf die Redewendung *alles unter einen Hut bringen*, denn im Text finden sich Gedichte und Essays, die bevorzugte Themen der Autorin behandeln.

¹⁶ Oswald Wiener (1969), *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Rowohlt Verlag Reinbek/Hamburg; zuerst in Fortsetzungen veröffentlicht in der Literaturzeitschrift *manuskripte* (Herausgeber Alfred Kolleritsch, Graz): N. 13/14/15 (1965), N. 16/17 (1966), N. 19/20 (1967), N. 21 (1968), N. 22 bis 25 (1969). Zur Zeitschrift *manuskripte* Peter Laemmle, Jörg Drews (1975) (Herausgeber), *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*, München und Elisabeth Wiesmayr (1980), *Die Zeitschrift manuskripte 1960-1970*, Königstein/Ts., Veröffentlichung einer von Professor Wendelin Schmidt-Dengler betreuten Doktorarbeit der Universität Wien.

¹⁷ Max Stirner (1806-1856), deutscher Philosoph, in dessen Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* (1845) der Autor zu einem Individualanarchismus gelangt, der jegliche Tradition verneint, und die Demokratie als eine Gesellschaft definiert, die aus Individuen besteht, die ganz von sich eingenommen und überheblich sind.

wurde aber auch von Konrad Bayers Roman *der sechste sinn*, 1969 vom deutschen Verlag Rowohlt veröffentlicht, beeinflusst, einem Roman, der von «strukturem Geist durchzogen» ist, wie die Autorin im Essay *Aspekte meines Nachdenkens über den «sechsten sinn»* in *Kleiderflug* behauptet (27-52); als dieser Roman in den sechziger Jahren herauskam, hat ihn die Autorin «osmotisch-emotional» in sich aufgenommen wie eine «Droge», und betrachtete ihn in den neunziger Jahren als ein «Kult-Buch» für eine «Gruppe, die einfachheitshalber mit „Junger Intelligenz“ zu etikettieren wäre»; das einzige Hindernis dabei bildet der «Text von äußerster Verknappung und nicht von postmoderner Beliebigkeit und Zerstreutheit» (*Kleiderflug*: 28). Gerstl fühlt sich Bayers Ironie und «Witzigkeit» nahe, seiner Art das Milieu und die Lebensweise seiner «verschlüsselten Figuren» zu beschreiben, seinem Wunsch nach Autonomie, auch wenn die Autorin dieser Autonomie nicht mit derselben «Radikalität eines furchtlos mit sich experimentierenden Ichs», wie das Bayer macht, nachstrebt. «Vollständig fremd» hingegen sind Gerstl die «männlichen Macht- und Allmachtsphantasien, der rückhaltlose Einsatz des Lebens für die Kunst, diese Rücksichtslosigkeit des Dandys gegen sich, der die Ästhetisierung aller Lebensbereiche als Pose und bestimmendes Prinzip für sich gewählt hat» (*Kleiderflug*: 44). Deshalb schreibt die Autorin im Roman *Spielräume* bewusst aus der weiblichen Perspektive, sie schreibt über den Wunsch ihre Weiblichkeit auszuüben, den Kampf um in der Männerwelt zu bestehen und beschreibt auch die Alltäglichkeit der Wohnung, dem Saubermachen und Kochen; trotzdem aber kann man Gerstl nicht als Feministin, Gleichberechtigungskämpferin bezeichnen, wie mehr als ein Kritiker zu behaupten versucht¹⁸, weil sie sich nicht gegen die Männerwelt stellt und dieselbe als Gegensatz ansieht, sondern der festen Überzeugung ist, dass sich diese beiden Wel-

¹⁸ Im Buch *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001) finden sich verschiedene Essays, die die Thematik behandeln, ob und inwieweit Gerstl als Feministin definiert werden kann, dazu Konstanze Fliedl, Christa Gürtler, Hilde Haider-Pregler, Elfriede Jelinek, Thomas Eder, Sigrid Schmid-Bortenschlager usw.; eine wichtige Vertiefungsarbeit zu diesem Thema ist die Magisterarbeit von Jasmin Ölz (1989), *Die feministische Theoriediskussion der 60-er Jahre und ihre Auswirkung auf den Roman «Spielräume» von Elfriede Gerstl*, Universität Innsbruck; über dieses Thema auch in H. J. Wimmer (1998), in Dagmar Winkler (1996), *Die neo-keybernetische Literatur*, Amsterdam/Atlanta, Verlag Rodopi, gehört zur Reihe *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* (Herausgeber Cola Minis und Arend Quak), N. 125 und in der Doktorarbeit Dagmar Winkler (1999), *Elfriede Gerstl: «Sprache(n). Spiele. Spielräume». Experimentelle Literatur in Österreich*, Universität Wien, eine von Professor Wendelin Schmidt-Dengler betreute Doktorarbeit, seit dem Jahr 2000 eingespeichert in das Internetnetz der «Österreichischen Nationalbibliothek» Wien (<http://www.önb.ac.at>).

ten integrieren, in Interaktion stehen müssen; deshalb kämpft sie immer und überall mit Ironie gegen Stereotypen jeglicher Art, sie träumt von einer «veränderten Welt» mit «Spielern und Spielarrangierern», die «dir nix mir nix jederzeit ihre Rollen zu tauschen bereit sind» (*Spielräume*: 36). Diese Interaktion, diese Skepsis jeder Doktrin und jeder Ideologie gegenüber lassen den Leser verstehen, dass Gerstls literarische Produktion alles andere als einfach ist, ihre Lebensphilosophie ist, dass «alles mit allem in Verbindung ist» (*Spielräume*: 7), deshalb muss alles untersucht, alles von verschiedenen Perspektiven aus betrachtet werden, alle Facetten des täglichen Lebens, aber auch die Träume, Vorstellungen und Gedanken müssen bis ins kleinste Detail seziiert werden, um dann wie in einem besonderen Spiel durch unzählige Möglichkeiten wieder kombiniert werden zu können. Heimrad Bäcker behauptet dazu im Nachwort zur Neuauflage des Romans *Spielräume* im Jahre 1993, dass Gerstl die verschiedensten Problematiken mit «Wortskepsis» behandelt, denn sie verabscheut «das Cliché poetischer Interpretationen der Phänomene» und sie kennt nicht die «Manie, die unbedingt im Menschen eine fest umschriebene Entität, die sich in fest umschriebenen Kontexten bewegt, sehen will»; die Autorin «umgibt sich nicht mit stereotypen Sicherheiten», und wo andere Autoren «eine Welt nach ihrem Maß schaffen», will Gerstl dem Leser eine «Vielfalt von Bewegungsmöglichkeiten anbieten, um auf diese Weise jedem Einzelnen zu erlauben seinen eigenen Spielraum zu finden» (Gespräch mit Gerstl vom 14. Juni 1995).

II.

Die Autorin definierte ihren Roman einen «Montage-Roman» (*Kleiderflug*: 45) – die Montage in der Literatur ist eine Technik, die das Zusammenfügen verschiedener Thematiken und Texte vorsieht, das Einfügen von Sätzen und Wörtern, die nichts miteinander zu tun haben, könnte auch als Experiment von Intertextualität angesehen werden. Gerstl bedient sich in ihrem Roman der Montagetechnik, was für die Autorin bedeutet, «eingefahrene Muster zerstören, um sie umzustellen» und zu erneuern (*Kleiderflug*: 42); heute aber lehnt Gerstl jegliche Klassifizierung ihres Romans ab, sie will, dass sowohl der Inhalt als auch die Form ein Gefühl des Gleichgewichts vermitteln, sich sozusagen – *in Schwebe halten*¹⁹. Ich würde Gerstls Technik auch als «Gedankensprung- und Wortspieltech-

¹⁹ Dazu Herbert J. Wimmer (1998).

nik»²⁰ definieren, das heißt als eine Technik, die die schnelle Abfolge und das sprunghafte Ablösen der Gedanken, verbunden mit Wortspielen konkret darstellen soll und dadurch mehr als durch das Einfügen von Sätzen und Wörtern, wie das die Montage macht, die Schnelligkeit, mit der die Gedanken kommen und gehen, wiedergegeben wird. Durch dieses Ineinandergreifen der Worte wie in einem Zwischenspiel, bei dem man von einem Argument zum anderen, von einer Überlegung zur anderen springt, wird alles fragmenthaft, nichts bildet mehr eine Einheit, man wird leicht abgelenkt, denn das menschliche Gehirn, auf das andauernd Bilder, Klänge und Laute einwirken und einhämmern, muss diesen vielfältigen Inputs standhalten und nicht immer ist es leicht, dieselben aufzuarbeiten. Diese Technik ist aber auch als Strategie gedacht, die um den Leser keine fiktive Welt aufbauen will, in die er sich flüchten kann, sondern die Wirklichkeit, die kein Kontinuum ist, widerspiegeln und zeigen soll, dass alles tausendfache Schattierungen und vielfältige Aspekte besitzt. Gerstl spricht in ihrem Roman von zahlreichen Problematiken und beschreibt Situationen, die dazu beitragen, die *Verständigungsprozesse*²¹ zu verbessern und das *Verschieben des Horizonts der Moderne*²² in Betracht zu ziehen, was auch zu einer *Erweiterung der Kontingenzspielräume*²³ führt, wie der Soziologe Jürgen Habermas feststellt. Gerstl versucht in ihrem Roman ihren eigenen und den Horizont des Lesers zu verschieben. Auch der Literaturtheoriker Hans Robert Jauß fordert den Leser auf, den eigenen Horizont zu erweitern und spricht von *Horizontenerweiterung*²⁴, um einen Interaktionsprozess zwischen Autor und Leser zu beginnen, der es ermöglicht, zu einer *Vielheit möglicher Horizonte von Welt* zu gelangen²⁵. Dabei handelt es sich um Phänomene, die

²⁰ Von mir so definiert in D. Winkler (1996) und D. Winkler (1999).

²¹ Jürgen Habermas (1988: 70), *Nachmetaphysisches Denken, Philosophische Aufsätze*, Frankfurt/Main.

²² Jürgen Habermas (1981: 211/593), *Theorie des kommunikativen Handelns, Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt/Main, Band 2.

²³ Jürgen Habermas (1988: 11-17).

²⁴ Begriff der mehrmals wiederholt wird in Hans Robert Jauß (1984), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main.

²⁵ Hans Robert Jauß (1989), *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/Main, zitiert diesen Begriff im Essay *Italo Calvino: "Wenn ein Reisender in einer Winternacht". Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik*; auch J. Habermas (1988) analysiert dieses Werk von Calvino in Kapitel III, Paragraph III, *Zwischen Metaphysik und Vernunftkritik 9. Philosophie und Wissenschaft als Literatur*, S. 247-263; siehe dazu auch D. Winkler (1997), *Azione e dinamismo alla base di parola e immagine*, in *Atti* (Herausgeber Alberto Tronconi), 5. Nationaler Kongress *Informatica, Didattica e Disabilità* im Kongresshaus in Bologna, 5.-8. November, S. 311.

für alle diejenigen wichtig sind, denen es in erster Linie um «Selbstäußerung, Selbstdarstellung, das sich klar Werden von Problemen, um den Wunsch nach Kontinuität und Entwicklung und vieles Anderes» geht, wie Gerstl in einem Brief an mich vom 4. April 1994 mitteilt.

Die optische Anordnung des neunundneunzig Seiten langen und in acht Kapitel unterteilten Romans *Spielräume*, auch als “Pseudo-Roman” definiert, ist abwechslungsreich und geht vom Gedicht zum Epos, alles aber ohne Metrik, es handelt sich lediglich um einen Prosatext mit Enjambement und auf Seite dreiundvierzig wird auch eine Art Hörspiel eingefügt. Durch dieses Spielen mit den Literaturarten will die Autorin ihre Skepsis den verschiedenen Literaturgattungen gegenüber hervorheben, vor allem was die Literaturart Roman betrifft; die Interpunktion fehlt im Roman fast gänzlich: wenige Punkte, einige Beistriche, des Öfteren Bindestriche, Ausruf- und Fragezeichen und viele tiefgründige Überlegungen, die in Klammer gesetzt werden, so als wären sie nur so leicht “en passant” dahingesagt. Gerstls Überzeugung ist, dass «alles mit allem in Verbindung ist» (*Spielräume*: 7), und der Roman könnte als konkretes Beispiel eines “Hyper-Romans” im Sinne von Italo Calvino gelten, einem der wichtigsten italienischen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In den Vorlesungen, die Calvino für die Universität Harvard (Cambridge, Massachusetts) vorbereitete und posthum 1988 als Buch mit dem Titel *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*²⁶ veröffentlicht wurden, werden sechs grundlegende Punkte aufgezählt, die für den Autor für das dritte Jahrtausend und die Literatur der Zukunft von «ganz wichtiger Bedeutung» waren: die Leichtigkeit, die Schnelligkeit, die Genauigkeit, die Sichtbarkeit, die Vielseitigkeit und die “consistency”, von Calvino nur auf Englisch kurz erwähnt und nicht ausführlich beschrieben, könnte aber mit “Kompaktheit” oder “Dichtigkeit” übersetzt werden, es handelt sich dabei um etwas sehr Einschneidendes, Prägnantes, etwas, das sich nicht in Oberflächlichkeiten verliert. Für Calvino kann die Literatur nur überleben

²⁶ Diese erste Auflage kam im Mai 1988 bei dem Mailänder Verlag Garzanti heraus, mit einer Einführung von Calvinos Frau Esther. Die Ausgabe, die die vorliegende Arbeit betrifft, ist die erste Auflage der Taschenbuchreihe Oscar Mondadori, Mailand, kam 1993 heraus, mit Einleitung von Esther Calvino, an dieser Ausgabe hat Luca Baranelli mitgearbeitet; die im Text zitierten Stellen wurden von der Verfasserin aus diesem Text übersetzt. Die deutsche schon vergriffene Nachdruckübersetzung hat den Titel *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard Vorlesungen*, und kam beim Verlag Hanser in München 2002 heraus. Diese Vorlesungen waren für die Semester 1986/1987 vorgesehen, konnten aber nicht mehr von Calvino gehalten werden, weil der Autor im August 1986 starb.

und im dritten Jahrtausend von Wichtigkeit sein, wenn sie sich «unbegrenzte Ziele steckt, jenseits jeglicher Vorstellung auch nur an eine Verwirklichung zu denken». Nur wenn Dichter und Schriftsteller «Ungeahntes» wagen, was sich niemand vorzustellen vermag, wird Literatur weiterhin ihren Zweck erfüllen. Seit die «Wissenschaft allgemeinen Erklärungen und Lösungen, die nicht spezialisierend und sektorial sind, misstraut, ist die große Herausforderung für die Literatur, Kodexe und verschiedenes Wissen als ein vielfaches, facettenhaftes Bild der Welt zusammenspielen zu lassen» (*Vielfältigkeit*: 123), dazu sollen auch, durch «alphabetische Kombinationen», von denen schon Galileo Galilei sprach (*Schnelligkeit*: 53), «die ins Unendliche gehenden Möglichkeiten der Sprache und des Schreibens» (*Sichtbarkeit*: 109) erkannt und angewendet werden. Was die *Leichtigkeit* betrifft, will Calvino die «Struktur des Romans, die Erzählform und die Sprache erleichtern» (*Leichtigkeit*: 8), sodass man schnell lesen, trotzdem aber zahlreiche Ansätze finden kann, die zu tiefen Betrachtungen und Erkenntnis führen; das alles soll mit einer gewissen Leichtigkeit geschehen, aber mit «Genauigkeit und Bestimmtheit» geschrieben werden, nichts soll der «Unbestimmtheit des Zufalls überlassen werden (*Leichtigkeit*: 20). Die *Schnelligkeit* hingegen liegt in der «ökonomischen Handhabung der Erzählung: die Ereignisse sollen, unabhängig von ihrer Dauer, „punktförmig“ werden, auf einen Punkt, verbunden durch geradlinige Segmente, zulaufen und somit ein Zick-Zack-Spiel ergeben, das einer andauernden, nie sich unterbrechenden Bewegung entspricht» (*Schnelligkeit*: 43); auf diese Weise soll den «Details wenig Raum gewährt werden», ohne dabei jedoch auf die «Erzählzeit einzuwirken», die immer «relativ» ist und entweder «verlängernd, zyklisch oder statisch» sein kann (*Schnelligkeit*: 43), immer aber die Wichtigkeit der «ökonomischen Ausdrucksform» vor Augen haben muss (*Schnelligkeit*: 44). Schnelligkeit hat nichts mit «physischer Schnelligkeit» zu tun, sondern mit «geistiger Beweglichkeit» (*Schnelligkeit*: 49), die erlauben soll, zu allen nur vorstellbaren «Abschweifungen und Betrachtungen und dem von einem zum anderen Argument Überspringen» bereit zu sein (*Schnelligkeit*: 53), und sich auf der Basis von Begriffen wie «Einklang und Schärfe, Beweglichkeit, Schnelligkeit und augenblicklichen Eingebungen» bewegen (*Schnelligkeit*: 61). Calvino zitiert auch Giacomo Leopardi, der in den Anmerkungen zu seinem Werk *Zibaldone* feststellt: «Schnelligkeit und Genauigkeit des Stils sind angenehm und gefallen dem Leser, weil dadurch der Seele eine vielfältige Anzahl von gleichzeitigen Ideen dargestellt wird», die es ermöglicht, sich in einer «unermesslichen Gedankenfülle oder Vielfalt von Vorstellungen und geistigen Empfindungen zu wiegen, sodass es der Seele nicht möglich ist, alles zu fühlen

und in Betracht zu ziehen und sie keine Zeit hat, untätig und ohne Empfindungen dahinzudösen» (3. November 1821). Schnelligkeit des Gedankens und des Stils bedeuten für Calvino vor allem «Gewandtheit, Beweglichkeit, Unbefangenheit, Ungezwungenheit», Charakteristiken, die mit «einer schnellen Schreibweise in Einklang stehen, die sich im richtigen Augenblick allen nur möglichen Abschweifungen hingibt, bereit von einem Argument zum anderen überzuspringen, bereit dazu, unzählige Male den Faden zu verlieren, um ihn dann nach hunderten von Umdrehungen und Purzelbäumen wieder zu finden und aufzunehmen» (*Schnelligkeit*: 53). Die *Genauigkeit* – sie wurde von den Ägyptern durch eine Feder symbolisiert (*Genauigkeit*: 65) – bedeutet «drei Dinge: 1. Ein genauer, gut definierter und ausgeklügelter Weg des Werkes 2. Das Hervorrufen von klaren, einschneidenden, einprägsamen, wirkungsvollen, “effektvollen” Bildern 3. Eine möglichst genaue Sprache, der es gelingt, was Lexik und Endeffekt betrifft, alle Schattierungen der Gedanken und der Vorstellungskraft wachzurufen» (*Genauigkeit*: 66). Einem echten Schriftsteller ist es möglich, die «feinsten, zartesten, aber auch spitzfindigsten und haarspalterischsten Empfindungen mit Auge und Ohr und sicherer und schneller Hand aufzunehmen und zu erfassen» (*Genauigkeit*: 69), und er ist «unaufhörlich auf der Suche nach dem am besten angepassten, feinsten, vielfältigsten und reichhaltigsten Ausdruck (*Genauigkeit*: 85), interessierter am «Ermittlungs- und Nachforschungsprozess» als an der «Fertigstellung eines Textes, um ihn zu veröffentlichen» (*Genauigkeit*: 86). Im Kapitel, das die *Sichtbarkeit* betrifft, spricht Calvino von der «Phantasie» als einer Art von «elektronischer Maschine, die alle nur möglichen Kombinationen in Betracht zieht», um jeweils diejenigen auszuwählen, die einem «Zweck entsprechen» oder die am «interessantesten, angenehmsten, einnehmendsten und unterhaltendsten» sind (*Sichtbarkeit*: 102). Das Risiko der heutigen, postmodernen oder “neo-kybernetischen” Welt²⁷, liegt für Calvino innerhalb der Gesellschaft, die von einer «so großen Anzahl von Bildern bombardiert wird, dass sie nicht mehr zwischen Fiktion und direkter Erfahrung unterscheiden kann», zwischen dem, was «nur für wenige Sekunden im Fernsehen

²⁷ Diese Definition wurde von mir zum ersten Mal verwendet in D. Winkler (1996) und von Gerda Elisabeth Moser (1998) (Klagenfurt) wird in *Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen*, Herausgeber W. Barner, R. Brinkmann, U. Fix, K. Grubmüller, H. Henne, J. Janota, W. Mauser, W. Voßkamp, Heft 1, Band 39, Niemeyer Verlag, Tübingen hervorgehoben, dass der «Begriff “Postavantgarde” (Ausklagen des Experiments) folgerichtig durch den der “Neo-Kybernetik” (Annahme der Herausforderungen des Medienzeitalters: Sprachspielraumerweiterung statt Sprachskepsis) ersetzt wird (S. 88/89).

gesehen wurde» und dem, was wirklich erlebt wurde²⁸ (*Sichtbarkeit*: 103); dadurch geht eine grundsätzliche menschliche Fähigkeit verloren, nämlich die, «mit geschlossenen Augen Visionen fixieren zu können und aus den schön aneinander gereihten, auf weißem Papier schwarz gedruckten Buchstaben des Alphabets, Farben und Formen entstehen zu lassen», um auf diese Weise «anhand von Bildern, durch Bilder *denken* zu können» (*Sichtbarkeit*: 103). Das heißt aber auch, dass der Schriftsteller, von «unendlichem Ehrgeiz beseelt, Tätigkeiten, Handlungen, Operationen ausführt, die das Unendliche seiner Vorstellungskraft oder das Unendliche seiner sprachlichen Schreibmöglichkeiten» herausfordert und bezeugt (*Sichtbarkeit*: 109), weil alle «“Wirklichkeiten” und “Phantasien”» für den Dichter und Schriftsteller nur durch «Wort und Schrift Form annehmen können, wodurch Äußerlichkeiten und Innerlichkeiten, Welt und Ich, Erfahrung und Phantasie aus dem gleichen Sprachmaterial gebildet werden; die polymorphen Visionen der Augen und der Seele finden sich in wohlgeordneten Zeilen, in denen sich die Groß- und Kleinbuchstaben, Punkte, Beistriche, Klammern und Seiten schön dicht wie Sandkörnchen aneinandergereiht finden und das bunte und facettenreiche Schauspiel der Welt wiedergeben» (*Sichtbarkeit*: 110). Alle diese Elemente laufen in der *Vielseitigkeit* als Grundelement für den Roman der Zukunft zusammen, der als eine «Enzyklopädie, als Erkenntnismethode um das Bewusstsein anzuregen, und vor allem als Verbindungsnetz zwischen Tatsachen, Personen und Dingen dieser Welt angesehen wird» (*Vielseitigkeit*: 116). Calvino ist der Meinung, dass schon in den großen Romanen des 20. Jahrhunderts die Idee immer mehr zum Ausdruck kommt, es handle sich um eine «*offene* Enzyklopädie, ein Substantiv, das etymologisch den Anspruch erhebt, die Kenntnis der gesamten Welt zusammenzufassen und übersichtlich zu machen. Heute aber ist nur mehr eine potentielle, mutmaßliche, mehrfache und vielgestaltige Totalität möglich» (*Vielseitigkeit*: 127), der «mehrfache und vielgestaltige Text» ersetzt die «Einmaligkeit, die Einzigkeit eines denkenden Ich durch eine Vielfalt an Gegenständen, Stimmen und Blicken auf die Welt»; das entspricht in der Literatur mehr oder weniger den «nicht systematischen Gedanken der Philosophie, die durch Aphorismen, punktförmige, zusammenhanglose und diskontinuierliche Gedankenblitzen ausgedrückt werden» (*Vielseitigkeit*: 128). Der Autor schließt die fünfte und

²⁸ Zu Emphase und damit verbundenen sozialen und phänomenologischen Aspekten wird auf das interessante und zusammenfassende Buch von Graziella Mazzoli (1995) hingewiesen, *Profili sociali della comunicazione e nuove tecnologie. Mondi vitali e mondi artificiali: dalla polarizzazione all'interfaccia?*, Milano, 2. Auflage, Einleitung von Achille Ardigò.

vorletzte seiner Vorlesungen über die *Vielseitigkeit* mit dem Wunsch ab, dem dritten Jahrtausend eine Literatur zu überliefern, die sich «des Wissens um geistige Ordnung und Genauigkeit, was Vorstellungskraft und Sprache betrifft, vollends bewusst ist und die Intelligenz mit Dichtung, Wissenschaft und Philosophie vereint hat»; jeder Text sollte ein «Modell oder ein Teil des Universums sein und das Unendliche, das Unzählbare, die Jetztzeit, einen Bruchteil der Zeit oder die Ewigkeit» enthalten; der Inhalt sollte «auf wenigen Seiten mit beispielhafter Ökonomie des Ausdrucks wiedergegeben werden» (*Vielseitigkeit*: 129), mit Worten, die «all ihr semantisches Potential» ausdrücken (*Vielseitigkeit*: 118) und «vielgestaltigen sprachlichen Reichtum und [...] Vielfalt der Sprache zeigen» (*Vielseitigkeit*: 127). «Der Hyper-Roman» – als Beispiel zitiert Calvino zwei seiner Romane, *Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen* (*Il Castello dei destini incrociati*) aus dem Jahr 1973 und *Wenn ein Wanderer in einer Winternacht* (*Se una notte d'inverno un viandante*) von 1979²⁹ – wird durch «zeitgenössischem Wirklichkeitssinn, vermischt mit Vergangenheitsanhäufung und Schwindelgefühl vor der Leere, von nie unterbrechender Ironie und Angst» charakterisiert, «sodass das Verfolgen eines strukturellen, aber auch unabwägbaren Projektes der Poesie eins werden». (*Vielseitigkeit*: 132). Am Ende von Calvinos «Apologie des Romans als großes Verbindungsnetz», behauptet der Autor, dass «jeder Mensch nichts anderes ist als eine Kombination von Erfahrungen, Informationen, Gelesenem und Vorstellungen; jedes Leben ist eine Enzyklopädie, eine Bibliothek, eine Sammlung von Dingen und Gegenständen, eine Kollektion von verschiedenen Stilen, wo alles in jedem Augenblick wieder vermischt und auf jede nur mögliche Art neu geordnet und kombiniert werden kann». Der Autor wünscht sich ein Werk «außerhalb des *self* [...] des Schreibenden konzipiert, voller innerlicher Aufrichtigkeit, um die eigene Wahrheit zu entdecken, ein Werk, das erlaubt aus der Hülle der begrenzten Perspektive des eigenen Ich auszubrechen, nicht nur um in andere oder ähnliche Ich zu schlüpfen, sondern auch um all das sprechen zu lassen, dem kein Wort gegeben wurde, wie dem Vogel, der sich auf die Dachrinne setzt, dem Baum im Frühling und im Herbst, dem Stein, dem Beton, dem Behälter aus Plastik...» (*Vielseitigkeit*: 134/135).

Kann Gerstls Roman *Spielräume* als Hyper-Roman definiert werden? Eine eingehende Analyse des Romans erlaubt zu behaupten, dass sich viele von den von Calvino aufgezählten Punkten in diesem Roman finden, der gleich zu Beginn in einem Wortspiel erklärt, dass *alles mit allem in Bezie-*

²⁹ Siehe zu Calvinos, «*Wenn ein Reisender in einer Winternacht*» Anmerkung 25 dieser Abhandlung.

hung ist. Und wirklich werden in den acht Kapiteln einfache Tatsachen und Ereignisse des täglichen Lebens behandelt, zusammen mit tiefgehenden und ironischen Betrachtungen finden sich Sprachspiele, umgangssprachliche Formen, «normalsprachlicher Duktus (das Wienerische nicht zu vergessen)»; es werden auch «antinomische Abkürzungen mit struktureller Intention gebraucht», wie Heimrad Bäcker im Nachwort zur zweiten Auflage des Romans erwähnt; es kommt zu tiefgehenden Betrachtungen in Aphorismenstil, zur Verwendung von Ellipsen, offenen Sätzen, Brachylogien, Anakoluthen; die Interpunktion ist minimal, es wird mit buntem “Calembour” und facettenhafter Vielfalt über verschiedene Probleme und Thematiken ironisiert. Man spricht von «rhetorischen Begriffen wie Zeit und Ewigkeit» wie Bäcker feststellt, und von Politik:

Stichwort: (Welt)Politik (*Spielräume*: 32)

(kein noch so schlüssellochkleiner Ausweg aus der Zeit,
der Politik und, jawohl, der Ethik)

(ist nicht zum Beispiel auch und sogar der Anarchist
noch ein zorniger Moralist)

(im Verneinen des Bestehenden und dem Wunsch nach Vernichtung
des Mangelhaften)

(weil die Vollkommenheit als unerreichbar erkannt wurde)

den schlackenfreien Zynismus erfreut der Anblick des «Bösen»

(*Spielräume*: 35)

überall diese Politik, kann man sich mit nichts auf dieser Welt be-
schäftigen ohne auf Politik zu stoßen – ich meine das Verschieben
von Machtverhältnissen (*Spielräume*: 32)

red ich mit Reaktionären drängts mich aus der äußersten linken Ecke
zu argumentieren, sitz ich mit Linken, zwickts mich, zum Beispiel ih-
re Praxis zu kritisieren, die durch die Theorie nicht gerechtfertigt ist,
wohin mit einem, der in allem den Wurm sieht (*Spielräume*: 72)

da waren die Passanten doch über Nacht Fossilien geworden, die
fest und lautlos im Quarz steckten
die Zeit

dachte Grit

ich stecke ja schon bis zum Hals drin,

einzementiert in der Ewigkeit (*Spielräume*: 49)

an andere Orte flüchten

in andere Zeiten flüchten

an andere Orte, die doch ähnlich und in Zeiten, die längst

vergangen sind, flüchten

(*Spielräume*: 72)

wie macht man das: nicht von seiner Vergangenheit irritiert werden,
 von seiner Biographie absehen, ein Buch schreiben, das
 nicht von (der) Zeit handelt

und

nicht

von Politik (*Spielräume*: 34)

Jede dieser Betrachtungen ist prägnant und einschneidend, durchtränkt von sarkastischer Ironie, gleichzeitig distanziert und hautnah, voll tiefer Empfindung; nichts entgeht der Autorin, sie wird in der Plastizität ihrer Worte durch die optische Anordnung von Worten und Sätzen und auch deren Wiederholung unterstützt; diese Techniken werden gezielt eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen.

Sehr bedeutungsvoll und von grundlegender Wichtigkeit sind im Roman die vom Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein beeinflussten Betrachtungen über Sprechen und Sprache³⁰:

Stichwort: Sprache(n), Spiele (*Spielräume*: 33)

alles was man sagen kann, muss schließlich nicht gesagt werden, nur die alte Quatschsucht, dieses unqualifizierte Übel, sollte sich der Einsichtsvolle abgewöhnen können, alles was noch gesagt werden kann, sind vielleicht nur Varianten des Bekannten, alles was gesagt werden kann, ist vielleicht schon gesagt (bitte?) (*Spielräume*: 61)

oft weiß ich gar nicht, was mich als Antwort befriedigen könnte, sagte (oder dachte) Grit, was du sagt sind immer nur Argumente und auch ich frage nur in Sätzen, und weil du gelernt hast in Sätzen zu denken, wirst du mir mit Sätzen antworten, oder auch indem du ein Glas an die Wand wirfst und auch das ist eine Metapher (*Spielräume*: 87)

und sind das nicht Gedanken, die so alt sind wie die Wörter, die ich andauernd verwenden muß (?), wie ein Papagei (*Spielräume*: 19)

die Sprache (sie gibt den Ton an) (*Spielräume*: 74)

Fragen führen nicht zu Antworten, sondern zu Fragen (*Spielräume*: 26)

Zusammen mit den Betrachtungen über Sprechen und Sprache, die Zeit, die Ewigkeit, die Politik finden sich auch ethisch-moralische und geschichtlich-philosophische Überlegungen:

³⁰ Die Autorin bezieht sich auf Ludwig Wittgenstein (1889-1951), österreichischer Sprachphilosoph, sein bedeutendstes Werk ist *Tractatus logico-philosophicus*, beendet 1918 und 1921 veröffentlicht, wo es in der Maxime 5.6 heißt: «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt» und in der Maxime 7 «Worüber man nicht sprechen kann soll man schweigen».

Stichwort: glauben, meinen, dafürhalten (*Spielräume*: 31)

/nur kann ich keine – theoretische – Verpflichtung noch Berechtigung zur Veränderung der Welt finden (nur das liebe Wunschdenken) denn wens keine Wahrheit gibt und daher keinen Irrtum, keine Ethik (gottweißwoher) postulierbar, bleiben nur meine Emotioönchen, das heißt meine halbwegs konstante psycho-physische Ausstattung (*Spielräume*: 37)

mit welchem Kanon-oder Sektengläubigen ich gerade rede, jeder Gläubige reizt meinen Widerspruch, weil aber auch alle Ideologien, Systeme, Kalküle ihre Seiten und Haken haben (*Spielräume*: 31)

Schließlich: kein noch so emanzipiertes Verhalten auf einem Gebiet erlaubt auf ein emanzipiertes (kritisches Bewusstsein überhaupt zu schließen [...]), wies ja auch antisemitische Neger gibt, rassenhasende Juden, Künstler, die sich von ihren fortgeschritteneren Kollegen weiter entfernt finden als von Buchhaltern und Steuerberatern (*Spielräume*: 82)

die Trostlosigkeit des Sterbens: wieso denn wieso da ist doch nur diese Ängstlichkeit vor dem fremden starken Erlebnis und die Sorge, auf dieser Welt keine Spuren zu hinterlassen (*Spielräume*: 91)

Auch wissenschaftlich-ökologische Betrachtungen, reich an Ironie und einem gewissen “Calembour”, fehlen nicht:

(das Gewimmel der Moleküle, das Hin-und-her-Springen der Elektronen zwischen Kamm und Bekämmten, das Arsenal der Aktionen im Bierglas, die Oberflächenspannungen an allem Verschütteten, die Schlierenbildungen und Emulsionen in jedem Cocktail [...], neben dem makroskopischen Gerammel sich vielleicht auch noch von Gedanken an das mikroskopische belästigen lassen [...] das pausenlose Bombardement von Strukturen durch Strukturen (*Spielräume*: 18)

die Häute, Lacke, Rinden, Schalen, diese Oberflächen, gibt es überhaupt Oberflächen, fällt mir in einem unbewachten Moment ins Bewusstsein, Oberfläche ist (ist Oberfläche) die notdürftige Grenze einer Sache (*Spielräume*: 20)

Die menschliche und kosmische Natur ist für Gerstl voller Widersprüche und ohne synergetische Kraft, denn die kosmische Natur, die ein «Meer der Unordnung» ist, kommt der menschlichen nicht zu Hilfe und das gleiche geschieht umgekehrt, nur der Wissenschaft gelingt es «Inseln relativer Ordnung im Meer der Unordnung»: zu schaffen:

/wollte man ernstlich versuchen die Welt der Erscheinungen abzubilden (wozu eigentlich, wozu, gerade dann wens gelänge) dann müsste man aber doch eine große Unordnung mit Pausen aus Ord-

nung fabrizieren, nur das "bewaffnete Auge" der Wissenschaft läßt die gewünschte Ordnung zusammenspringen, das "freie" Auge sieht erst mal Berge von Unordnung, die blöde Natur, diese alte Schlampe und ihr Schrebergarten genannt grüne Wildnis, wollte man ernstlich versuchen die Welt abzubilden, müßte man versuchen, Inseln relativer Ordnung in einem Meer der Unordnung herzustellen (*Spielräume*: 73)

– und da hats doch mal Leute gegeben, so kontemplative Romantikerhase, die geglaubt haben, Natur wär was rundes Ruhiges, wo man seine Hängematte reinhängen kann (*Spielräume*: 32)

In der Natur sieht die Autorin heute ein stark vom Menschen manipuliertes Element und das macht Gerstl Angst und sie versucht zunächst die menschliche Natur und in erster Linie sich selbst zu erforschen; dazu sagt die Autorin in einem Gedicht mit kleingeschriebenen Substantiven:

soll ich vielleicht hinaustreten
 ins verseuchte grün
 wo neue feinde warten
 nein danke sage ich zu meinen freunden
 den berg- und talsteigern

ich habe hier drinnen schon genug natur³¹

Alle Probleme, die die Position der Frau betreffen und mit Gleichberechtigung zu tun haben, sind, und es könnte auch nicht anders sein, für die Autorin überaus wichtig, deshalb ist die Protagonistin des Romans natürlich eine Frau:

Grit, Greti, Gerti, Gundl oder wie immer sie heißen mag [...] kleidet ein neues Bewusstsein (was immer das heißen mag), sie hat eingesehen, daß die Probleme, die einen nachts am Einschlafen hindern, selten erkenntnistheoretischer Natur sind, gepiesackt von Bedürfnissen und offenen Rechnungen (*Spielräume*: 94)
 und die feminine Unfähigkeit über ihre Intelligenz-Kapazität verfügen zu können die ist freilich nicht wegzuleugnen (*Spielräume*: 75)

³¹ E. Gerstl, *Natur nein danke*, aus E. Gerstl (1988), *Vor der Ankunft*, Freibord Verlag, Wien; dieses Gedicht wurde von Wendelin Schmidt-Dengler zitiert, während eines Vortrags, gehalten am 4. Juni 1990 in Wien mit dem Titel *Die Kunst in der Natur*, darüber spricht Ruth Rybarski (1990). Im Buch W. Schmidt-Dengler (1989), *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, Wien, stellt der Autor das konflikthafte und feindliche Verhältnis zur Natur von zeitgenössischen Autoren wie Thomas Bernhard, Peter Handke, Ernst Jandl in den Mittelpunkt (*Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke – Destruktion, Reduktion, Restauration. Anmerkungen zum Naturbegriff der drei Autoren* (S. 64-86).

/jaja gewiß doch, sie geben sich ja alle Mühe, die verlässlichen Hosenmatze, die Kumpels mit dem Lidstrich, die Klaren vertragen und Nächte verflippen, kesse Taferlklasslerinnen oder Abiturientinnen des Erotischen, sie geben sich ja alle alle Mühe zu vergessen, was ihre Väter, die Kleingewerbler, Kleingartenbesitzer, Kleinsparer, Kleindenker (Klein-, Klein-, Klein-) an ihnen getan haben/ (*Spielräume*: 74)

Grit, die achtundzwanzigjährige Protagonistin³², Sternzeichen Zwilling, (*Spielräume*: 10), zeigt ganz klar autobiographische Züge: es wird die «Gerstlwelt von A bis Z» beschrieben (*Spielräume*: 60) und die Protagonistin ist einerseits voller Skepsis und bewahrt den Dingen gegenüber Distanz, andererseits aber lässt sie ihren Gefühlen freien Lauf; sie beschreibt und kommentiert alles, was um sie herum vorgeht, oft werden tiefgehende Betrachtungen in Klammer gesetzt, um dadurch die Worte weniger wichtig erscheinen zu lassen. Jede im Roman angestellte Überlegung wird gleich darauf aus der entgegen gesetzten Perspektive betrachtet und auf ihre Richtigkeit hin geprüft, auf diese Weise wird mephistophelisch der Gegensatz offen gelegt, kann aber auch als konkreter Versuch angesehen werden, dem *self*, von dem Calvino spricht, zu entfliehen. Diese Skepsis den Gestalten des Romans gegenüber soll zeigen, dass die Autorin nicht nur Abstand von ihren Romanfiguren, sondern auch von sich selbst nehmen will; dadurch soll dem Leser aber auch die schmerzliche Tatsache vor Augen geführt werden, dass ein Roman, der von nur einem einzigen Menschen geschrieben wird, in jeder Romanfigur einen komplementären oder entgegen gesetzten Teil von sich selbst zeigen kann, aber aus sich selbst, aus dem eigenen *self*, von dem Calvino spricht, auszubrechen, ist nur ein Versuch und wird und kann immer nur ein Versuch bleiben.

Handlung und Handlungsstrang im Roman sind für Gerstl nebensächlich, es werden nur die zu langsam oder zu schnell vorübergehenden Tage der jungen Protagonistin und ihrer Freunde während einer kurzen Zeit-

³² Frauen, außer Frau Bartsch, bei der die Protagonistin Grit als Untermieterin wohnt, werden nur mit Vornamen genannt wie «Greti, Gerti, Gundl», Männer nur mit Nachnamen wie zum Beispiel Rettenbacher, Muckentaler, Wannemacher, Nonnemann, Nebhut, Kornbusch, Georg Bendl, außer «Ossi», der sich auf Oswald Wiener, Mitglied der Wiener Gruppe bezieht; Georg Bendl bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf den Philosophen Georg Jánoska, dessen Frau mit Mädchennamen Bendl hieß; in den fünfziger und sechziger Jahren war Jánoska als Philosoph in Österreich für eine Intellektuellengruppe sehr wichtig wegen seiner linksgerichteten Ideen und seiner Betrachtungen über die Sprache, er beeinflusste die *Grazer Gruppe* mit ihrem Zentrum *Forum Stadtpark* und die Literaturzeitschrift *manuskripte*, die 1984 Jánoska eine Sonderausgabe widmete: N. 83, 23. Jahrgang.

spanne ihres Lebens, und zwar während der Jahre von 1964 bis 1968, zwischen Wien und Berlin, gezeigt; auf Seite zweiundachtzig spricht die Autorin auch vom «Mai 68» in Berlin und bezieht sich dabei auf die Studentenunruhen von 1968. Wichtig sind die oft ironisch angestellten Betrachtungen und Überlegungen, die Autorin will zeigen, wie weit sie sich von ihrem *self* entfernen kann, sie will aber in erster Linie den Leser zum Nachdenken bringen. Mit Hilfe dieser Strategie will Gerstl dialektisch mit dem Leser eine diskursive Kommunikation eingehen, sie ist bereit, mit dem Leser über alle von ihr aufgestellten Behauptungen zu diskutieren, ihre Meinung zu ändern, sie will niemanden manipulieren, aber auch von niemandem manipuliert werden; dazu könnte man sagen, dass die Autorin als Vorläuferin der *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) von Jürgen Habermas³³ angesehen werden könnte, aber auch des *Radikalen Konstruktivismus*³⁴, einer Art von postmoderner Aufklärung, weil er die Wichtigkeit der persönlichen Erfahrungen hervorhebt, auf Grund derer jedes Individuum in einem subjektiv dynamischen Prozess sein Wissen aufbaut und entwickelt. Dabei handelt es sich aber nicht um solipsistisches Wissen, sondern um kognitiven Subjektivismus, der die eigenen Erfahrungen einspeichert, um sie dann den anderen weiterzugeben, im vollen Bewußtsein, dass niemand die Grenzen der eigenen Erfahrungen überschreiten, sondern sie nur mit denen von anderen vergleichen, daraus lernen und darüber nachdenken kann. Und genau das ist es, was Gerstl in ihrem Roman macht: indem sie dem Leser ihren Standpunkt, ihre Überlegungen und ihre skeptische Einstellung mitteilt, fordert sie ihn dazu auf, persönlich Stellung zu nehmen. Auf diese Weise ist es dem Leser nicht möglich, in eine fiktive

³³ Dazu Jürgen Habermas (1981 1), *Theorie des kommunikativen Handelns, Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*, und J. Habermas (1981 2), *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt/Main; in D. Winkler (1996) und D. Winkler (1999) wurde versucht, mögliche Verbindungen, die zwischen den von Gerstl verwendeten Kommunikationstechniken und den Theorien von Habermas bestehen, zu untersuchen; in Reinhard Prießnitz (1993: 23), «*die verbesserung von mitteleuropa*». *mitglieder der wiener gruppe*, in R. Prießnitz (1993), *aufsätze, literatur, gesellschaft etc.*, “edition neue texte” Graz-Wien, behauptet der Autor schon in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, dass die von der Wiener Gruppe geschaffene Literatur durch «Kommunikationsstil» gekennzeichnet ist.

³⁴ Ernst von Glasersfeld (1997), *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt/Main, Vorwort zur deutschen Ausgabe von Siegfried J. Schmidt. Der Untertitel der englischen Originalausgabe von 1995 *A Way of Knowing and Learning* drückt sehr klar aus, dass dem Wie man Wissen ansammeln und erlernen soll, nachgeforscht wird; siehe dazu auch Herbert J. Wimmer (1998: 78-80), *Siegfried J. Schmidt – Gesprächsbezirk «Radikaler Konstruktivismus»* und Siegfried J. Schmidt (2001).

Welt zu flüchten, sondern er wird zur persönlichen Stellungnahme herausgefordert. Der radikale Konstruktivist ist am «Wie» die Erfahrungen gemacht werden interessiert, dem «Wie» man Wissen sammeln, «Wie» man Schemata und Strukturen einspeichern und Begriffe und Bedeutungen aufbauen kann. Beim Lesen von Gerstls Roman und allen ihren Werken erkennt man, dass es der Autorin um die Perspektive des «Wie» geht und vor allem darum, «wie» die eigenen Ideen, Betrachtungen und Erfahrungen den anderen mitgeteilt werden sollen. Gerstl steht in Einklang mit den Zielen des radikalen Konstruktivismus, der erst in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts theoretisch festgesetzt wurde, der das «cogito, ergo sum» von René Descartes erweitern will, indem es nicht mehr heißt «ich denke, also bin ich», sondern «ich nehme wahr, dass ich denke, daher bin ich»³⁵, das heißt, dass man versteht, dass jeder einzelne Tag zu neuen Evolutionen führt, deshalb kann kognitiv kodifiziert werden, dass man wirklich am Leben ist.

Um das «Wie» man am besten kommunizieren kann nicht aus den Augen zu verlieren, bemüht sich Gerstl in erster Linie um die Sprache, die von der Autorin als Ausgangsbasis angesehen wird. Deshalb versucht sie in und mit der Sprache zu experimentieren, dieselbe in ihre kleinsten Details zu zerlegen und zu analysieren. Gerstl legt dabei ein außerordentliches Sprachgefühl und Interesse an Laut, Bild und Semantik zu Tage, das sicher auf die Jahre ihrer Einsamkeit, ihres Versteckenseins, ihrer mangelnden Kommunikation als «U-Boot-Phänomen» während des Nationalsozialismus zurückgeht. Dazu kommen eine tief verwurzelte Sprachskepsis und der Wunsch, durch synästhetische Sprachspiele Experimente auszuführen, die es erlauben, die verschiedensten akustischen Noten und optischen Formen jeder einzelnen Wortbildung und jedes Buchstaben auf ihren semantischen Effekt hin zu erproben. Es wird natürlich nur zu verständlich, wie auch die folgenden Beispiele zeigen werden, dass es äußerst schwierig ist, Werke dieser Art in eine Fremdsprache zu übersetzen, was auch erklärt, warum Gerstls Werke bisher nur wenig übersetzt wurden.

So flüssig, fließend, sprühend, feucht und trocken redest du die Sprache dieses fremden Landes (*Spielräume*: 21)

Das Aufzählen der fünf als Adverbien gebrauchten Adjektive und die Alliteration des Konsonanten *f* in *flüssig*, *fließend*, *feucht* und *fremd*, die *s* in den Wörtern *flüssig*, *fließend*, *dieses* und die *sp*, mit denen *sprühend* und *Sprache* beginnen, verleihen dem Satz akustische Kuriosität, die den Leser aufhö-

³⁵ Siegfried J. Schmidt im Vorwort zu Ernst von Glasersfeld (1997: 14).

ren läßt und seine Aufmerksamkeit auf den semantischen Aspekt des Satzes erhöhen, der, angereichert durch die zahlreichen Adjektive, an Originalität gewinnt.

auf, ab, im Kreis, der Gestank der Rauchsäulen, das Zischen und Spritzen von altem Öl, bei schönem Wetter geht ein Platzregen Krachmandeln nieder – knirsch – klick – aber natürlich viel lauter (*Spielräume*: 19)

Derselbe Effekt wird im eben zitierten Satz erzielt: die Wahl und Anordnung der Wörter *auf* – *ab*, *Zischen* und *Spritzen*, und die Alliteration des Konsonanten *k* in *Krachmandeln* – *knirsch* und *klick* – *knirsch* als onomatopöischer Imperativ des Verbs *knirschen*, und *klick*, ebenfalls eine Onomatopöie, die auf den Infinitiv *klicken* zurückgeht, lassen nicht nur akustisch die Wirklichkeit miterleben, sondern führen dem Leser auch auf äußerst lebendige Weise die Szene bildlich vor Augen, sodass der Satz plastisch, wirklichkeitsnah und reell wird.

Die phonetische Komponente ist für die Autorin von großer Wichtigkeit, nicht nur um die Plastizität der Worte zu unterstreichen, sondern auch um die Interaktion zwischen synästhetischen und semantischen Effekten zu erproben. Im folgenden Beispiel sticht die Alliteration des Konsonanten *w* in *wachsen* und *Wärme* und *k* von *Kuchen* und *Küche* ins Auge, und der Leser ist über den semantischen und assoziativen Effekt, den diese Wortspiele in ihm hervorrufen, oft äußerst erstaunt:

der Kuchen wächst im Ofen, in der Küche wächst die Wärme es wachsen die Gerüche, die Kohlehydrate, Fette, Säuren und Salze, die Analogieschlüsse, der Achselschweiß, die guten Worte, die Juniblu-men, die Geburtstagserinnerungen, das Schmutzgeschirr, die schönen Worte, das warme Spülwasser, die Müdigkeit, der Kuchenduft (*Spielräume*: 10)

Hier könnte man auch von *Rotationsassoziationen*³⁶ sprechen, das heißt die Worte *wachsen*, *Kuchen* und *Küche* rufen Assoziationen hervor, die sich als Rotationsfolge ergeben: die Wärme läßt den Kuchen im Ofen wachsen, das heißt die Kohlehydrate, Fette und Säuren nehmen an Volumen zu, verströmen dadurch stärker ihre Gerüche und vermischen sich mit der Wirklichkeit außerhalb des Ofens, dem Achselschweiß, dem schmutzigen Geschirr, dem warmen Spülwasser, der Müdigkeit und den Assoziationen, die die Gerüche in denjenigen, die dem Wachsen im Ofen beiwohnen,

³⁶ Zum ersten Mal von mir gebrauchte Definition in D. Winkler (1996: 106), dann in D. Winkler (1999: 94).

hervorrufen können: Analogismen, Visionen von Frühlingsblumen, Erinnerungen an Geburtstage und schöne Worte.

es wird geschüttelt, genickt, gelacht, gestanden, gesetzt, gegessen, genippt, geknabbert, verschüttet, gefragt, gebrösel, geschwitzt, geatmet, gelauscht, gestanden, gedruckt, geantwortet, gelehnt, gewechselt, gekichert, genommen gelehnt, gebissen, gewischt, geschleckt, geschminkt, getrunken, gelacht, gekaut, geraucht, gekauert, gewechselt, gemunkelt, geschwiegen, gezögert, gemeint, gestreichelt, gesalzen, gebrochen, getrocknet, gelauscht, getrippelt, gestoßen, gestrampft, getrampelt, gedreht, gewunden, gestreckt, gewartet, gekitzelt, gekratzt, gekichert, geschluckt, gelehnt, geschlossen, geküßt [...], gespült, geschlossen, gezuckert, getrunken, geschüttelt, geholfen, geleuchtet, geatmet, getragen, gemeint, gestützt, gelehnt, gehustet (*Spielräume*: 13)

Im eben zitierten Beispiel handelt es sich nicht um eine Grammatikübung mit insgesamt siebenundneunzig Perfektpartizipien, die hier nicht alle aufgezählt wurden, abhängig von einem unpersönlichen Präsenspassiv, alle Partizipien beginnen außerdem mit dem Präfix *ge*, einzige Ausnahme bildet das Partizip *verschüttet*³⁷. Es handelt sich hingegen um eine Variation zum Thema “Party” oder Fest oder Verhaltensweisen während einer Zusammenkunft von mehreren Individuen, denn alle aufgezählten Verben drücken ganz klar Verhaltensweisen bei erwähnten Gelegenheiten aus. Es liegt nun am Leser, sich zu den Verben die Personen vorzustellen und dazu einen Kontext zu assoziieren. Einige Verben werden bewusst wiederholt wie *schütteln*, was für *Hände schütteln* steht – ich zitiere der Einfachheit halber im Infinitiv – *stehen*, *fragen*, *schwitzen*, *atmen*, *kauern*, letzteres ist umgangssprachlich und bedeutet *bequem sitzen*, *trippeln*, *lehnen* mit der Bedeutung von *sich an jemanden* oder *etwas anlehnen*, *klirren*, was an das *mit den Gläsern Klirren* erinnern soll, *beißen* und *halten*; andere Verben werden sogar drei Mal wiederholt wie *kichern*, *lachen* und *schließen*. Die Verben werden in chronologischer Abfolge zitiert: das Ankommen, Begrüßen, der Höhepunkt und das Verabschieden.

Die eben zitierte Stelle aus Gerstls Roman erregt nicht nur durch die essentielle Ausdrucksweise, sondern auch durch den optischen Effekt die Aufmerksamkeit des Lesers. Andererseits werden aber auch viele Leser von dieser Art zu schreiben irritiert, weil sie nicht dazu gezwungen werden

³⁷ Habe diese eben zitierte Sequenz von Gerstl bei verschiedenen Zielgruppen als Grammatikübung eingesetzt, zusammen auch mit Beispielen audio-visueller/konkreter Poesie und damit unerwartete Ergebnisse erzielt. Dazu auch D. Winkler (2004), *Sprachkurs Deutsch – einmal anders*, Verlag Rinoceronte, Padova, Vorwort Antonio Pasinato.

wollen, sich selbst eine Welt zu schaffen, sich Personen und Situationen zum Text dazu denken zu müssen, sie wollen sich vielmehr in eine vom Autor geschaffene Welt vertiefen, um der Wirklichkeit zu entfliehen. Die Autorin gebraucht diese Technik auch um ironisch mit Literatur und Sprache, die auf ihr Skelett reduziert werden, zu experimentieren, semantische und optische Effekte zu erzeugen, immer mit dem Ziel, den Leser anzuregen, aufhorchen zu lassen, zu einer persönlichen Stellungnahme zu zwingen, wie auch das folgende Beispiel zeigt:

ankommen	Freunde treffen abfahren
ankommen	Freunde treffen abfahren
ankommen	Freunde treffen abfahren (<i>Spielräume</i> : 52)

Der Leser wird durch die optische Anordnung und die Wiederholung gezwungen, Stellung zu nehmen, auch weil er sich klar darüber werden muss, das heißt, kognitiv einspeichern muss, dass es nur um den semantischen Wert von Worten geht, die aus ihrem syntaktisch-grammatischen Kontext wie Subjekt, Prädikat, Objekt, Artikel, prädikative und attributive Adjektive usw., gelöst wurden. Durch die Wiederholung sollen dem Leser auch die sich immer wiederholenden, monotonen und stereotypen Tätigkeiten der Menschen vor Augen geführt werden, wodurch der Leser aufgerüttelt werden soll, aber auch gezwungen wird, darüber nachzudenken und seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Nur zu häufig geschieht es, dass der Leser irritiert wird, die Herausforderungen nicht annimmt, die Lektüre ablehnt, noch dazu, weil es sich nicht um einen Werbeslogan, sondern einen Roman, den er eigentlich in aller Ruhe lesen wollte, handelt. Andere Leser hingegen werden dadurch angeregt, dieses Spiel mitzuspielen, sie unterhalten sich dabei, stellen Assoziationen an, verarbeiten Erinnerungen und Emotionen, hegen Zukunftsgedanken. Gerstl ist sich dieser Tatsache bestens bewusst und ist auf der Suche nach immer neuen Techniken, um sich selbst und den Leser zu provozieren.

Auf Seite fünfundneunzig zum Beispiel kommt es wiederum zu Wiederholung, die aber semantisch einen anderen Effekt hervorruft:

Kornbusch, der seit Jahren nichts anrührt
 Kornbusch, *den* seit Jahren nichts anrührt (*Spielräume*: 95)

Als akustischer und optischer Effekt gibt es nur die Konsonanten *r* und *n* in *der/den*, die sich in dem zwei Mal wiederholten Satz differenzieren und auch leicht übersehen werden könnten, semantisch sind dadurch aber zwei ganz unterschiedliche Endprodukte entstanden. Das zeigt, dass die Substitution von nur einem Buchstaben den syntaktischen und semanti-

schen Wert eines Satzes beachtlich verändern kann; dasselbe geschieht zum Beispiel auf Seite siebzig, wenn die Autorin im Wort *Globetrotter* den Konsonanten *r* durch den Konsonanten *l* ersetzt, wodurch das Wort *Globetrottell* entstanden ist, das nun einen Bedeutungswechsel erfahren hat: jetzt dreht es sich nicht mehr um den „Weltenbummler“, sondern um einen „Dummkopf von weltweiter Dimension“. Buchstabenaustausch wird wie die Alliteration sehr häufig verwendet, wie auch optische Wort- und Buchstabendifferenzierung durch Groß- und Kleindruck oder auch durch das Zusammenschreiben wie in der Sequenz *einanderschonsolangnichtmehr*, das den Satz vervollständigende Verb *gesehen* soll sich der Leser allein dazu denken (*Spielräume*: 70); oftmals werden Substantive klein geschrieben, es kommt zu *Wort- und Buchstabenmontage*, wodurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf den einzelnen Buchstaben gelenkt werden soll, um im Leser ein *Buchstabenbewußtsein*³⁸ zu erwecken. Dieses „Wortzerlegen“ Gerstls soll den materiellen, reellen und plastischen Charakter des Wortes unterstreichen und zeigen, dass jedes einzelne Wort eine autonome und komplexe Entität darstellt, gebildet aus Buchstaben, Silben, Monemen, Morphemen, Prä- und Suffixen, Flexionen usw. Mit allen Wörtern können mehrere optische, phonetische und semantische Kombinationen experimentiert, die als *Silben- und Buchstabenkonstellationen* bezeichnet werden³⁹; man kann in die «morpho-syntaktische Struktur der Sprache» eingreifen⁴⁰ und braucht nicht immer auf «standardisierte Clichéformen von Wort und Satz» zurückgreifen, sondern «frei erfinden und „altes“ Wortmaterial in „neues“ umformen, um somit dem Inhalt vielfältige Gestalt zu verleihen», sagt dazu der österreichische Schriftsteller Ferdinand Schmatz⁴¹; Franz Josef Czernin, ein anderer „Sprachexperimentierer“ definiert das neu gebildete Wort als *Bedeutungskonstrukt*, das heißt, dass darin alle nur möglichen Interpretationen und semantischen Effekte enthalten sein können⁴²; Reinhard Prießnitz spricht auch davon, dass es dadurch zu «Grenzüberschrei-

³⁸ Dazu D. Winkler (1996), D. Winkler (1999) und D. Winkler (2004).

³⁹ Reinhard Döhl (1971) (257-284: 266), *Konkrete Literatur*, in Manfred Durzak (1971) (Herausgeber), *Die Deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart.

⁴⁰ Reinhard Prießnitz, Mechthild Rausch (1975) (119-149: 131), *tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur*, in Peter Laemmle, Jörg Drews (1975).

⁴¹ Ferdinand Schmatz im Nachwort zu Reinhard Prießnitz (o.D.: 47), *fünf prosastücke*, „edition neue texte“, Linz-Wien, Band 2 der Gesamtwerkausgabe von R. Prießnitz, herausgegeben von Ferdinand Schmatz.

⁴² Franz Josef Czernin (1993) (195-202), *Möglichkeitssinn, Wirklichkeitssinn und lyrische Dichtung*, in *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, N. 42, November 1993.

tungen»⁴³ von Sätzen, Begriffen und Wörtern, und als Folge davon zu neuen Betrachtungen, Erkenntnissen und ironischen und originellen Resultaten kommen kann: das Wort *Zweideutigkeit* wird auf Seite siebzig von Gerstls Roman durch Substitution von *zwei* zu *Dreideutigkeit*, wodurch die Ambiguität des Begriffs ironisch erhöht wird; in der Wortfolge *einsprachig sprachlos* auf Seite dreiundachtzig kommt es zu einer Art von Morphemanadiplose, denn das Grundmorphem *sprach* findet sich in beiden Worten, aber im ersten Wort kam es zu einer Permutation: ausgehend von den Wörtern *zweisprachig*, *mehrsprachig*, wird das Präfix *zwei/mehr* durch *ein* ersetzt, was semantisch einen Kontrast zu *zwei- und mehrsprachig* bildet und als Analogie zu *einsilbig* angesehen werden kann, sodass *einsprachig sprachlos* den semantischen Effekt einer aufsteigenden Klimax hervorruft und an Einsilbigkeit erinnert, die mit der Zeit zu Wortverlust führen kann; das Adjektiv *sprachlos* erinnert auch an das Substantiv *Sprachlosigkeit*, was als subtile Form von “Einsilbigkeit ohne Worte” angesehen werden kann.

Gerstl verwendet in ihrem Roman, wie schon erwähnt, *Wort- und Buchstabenmontage*, die *Gedankensprungtechnik*, aber auch normale Montagetechnik, indem sie in Sprichwörter, Redewendungen, bekannte Aphorismen, Liedertexte usw. eingreift und sie durch Montage verändert. In der Redewendung *von der Hand in den Mund leben* kommt es zum Beispiel zur Wiederholung von *Hand* und einer Erweiterung des Textes:

der Emigrant lebt von der Hand in die Hand
und seinem bißchen Verstand (*Spielräume*: 45)

Der dadurch neu entstandene Satz unterstreicht eben durch die Substitution von *Mund* mit *Hand* die prekäre Lage des Emigranten, der seine Almosen nicht einmal für sich behalten kann, sondern noch mit anderen teilen und dazu andauernd auch immer irgend etwas Neues “erdenken”, also seinen Verstand aktivieren muss, um zu überleben.

Der Titel des Volksliedes *Alles neu macht der Mai* wird durch die Nummer 68 zu *alles neu macht der Mai 68* erweitert, wodurch der Satz politisches Kolorit annimmt und auf die Studentenunruhen von 1968 hinweist; Kapitel VI hat den Titel *Ich küsse Ihre Hand Madame oder kusch Trampel* und bezieht sich auf das berühmte deutsche Lied *Ich küsse Ihre Hand Madame und denk es sei Ihr Mund*, aber der zweite Teil des Satzes wird durch *oder kusch Trampel* ersetzt, und weist ironisch darauf hin, dass die Kavalierezeiten vorbei sind, dass Gleichberechtigungstendenzen auch zu veränderten Umgangsformen innerhalb der Gesellschaft geführt haben. Gerstl spielt

⁴³ Reinhard Prießnitz, Mechthild Rausch (1975: 133).

aber auch mit den Substantiven, um neue und originelle Komposita zu schaffen: *Laut* kombiniert mit *Menü* wird zu *Lautmenü* (*Spielräume*: 49), was auf originelle Weise auf das Vermischen von Lauten hinweisen soll, die dann wie im Restaurant von der Menükarte gewählt werden können, um weiter zu experimentieren; die Substantive *Gefühl* + *Küche* ergeben *Gefühlküche* (*Spielräume*: 52), das heißt, dass die verschiedensten Gefühle, wie in der Küche Speisen und Gewürze, miteinander vermischt werden, um ein leckereres "Potpourri" von Emotionen zu schaffen. *Auto* + *Herde* wird zu *Autoberde* (*Spielräume*: 95), und soll ironisch auf die vielen Autos hinweisen, die sich wie die Viehherden zusammen fortbewegen; das Verb *sparen* zusammen mit den Substantiven *Strumpf* + *Mentalität* wird zu *Sparstrumpfmentalität* (*Spielräume*: 93), und verweist auf den alten Brauch, Geld zu Hause aufzubewahren, durch das Hinzufügen des Substantivs *Mentalität* aber erweitert die Autorin den Begriff und spielt ironisch auf Denkweisen des konservativen Kleinbürgers an. Im Satz *dieser Lärm, der die Gedanken zerhackt* (*Spielräume*: 76), macht Gerstl durch das Einfügen des Verbs *zerhacken* auf die Tatsache aufmerksam, dass der postmoderne Mensch durch Lärm und andere Unterbrechungen oft so gestresst ist, dass er keinen klaren Gedanken mehr zu Ende denken kann. Auf Seite dreiunddreißig verbindet die Autorin die Substantive *Seele* + *Voyer*, wodurch das Substantiv *Seelenvoyeur* gebildet wird, das von Gerstl dann in eine Pluralform des Wiener Dialekts gesetzt wird und zu *Seelenvoyeern* wird: der *Voyer*, derjenige, der versteckt mit krankhafter Gier andere bei intimen Verhaltensweisen beobachtet, hat durch Emanzipationstendenzen Evolutionen durchgemacht, ihn interessiert nun weniger die Intimsphäre, er will lieber die Gefühle und inneren Regungen der anderen bis ins kleinste Detail erforschen; dadurch will Gerstl aber auch auf eine Zeiterscheinung hinweisen, denn immer mehr Personen finden sich durch das hektische Leben in Stresssituationen und suchen deshalb Hilfe beim Psychoanalisten und anderen Entspannungstechniken.

Häufig werden Umgangssprache und Dialektformen in den Text eingefügt, was auch mit phonetischer Schreibweise, gemäß der Aussprache wiedergegeben wird, wie in *nö*, *neex*, *nix*, *is nich* (*Spielräume*: 53), die für Verneinungen wie *nein*, *nichts*, *ist nicht* stehen, *amoe no* (*Spielräume*: 73) für *einmal noch*, *obaschaun* (*Spielräume*: 38) für *herunterschauen*. Im Roman finden sich aber auch Akronyme, zum Beispiel *I* für *Intelligenz* (*Spielräume*: 23), *M* für *Marxismus* (*Spielräume*: 94), *ZNS* für *Zentralnervensystem* (*Spielräume*: 87). Auch Namen von Produkten und Modetendenzen der sechziger Jahre werden zitiert, wie die eben aufgekommenen *Crackers* als Knabbergebäck (*Spielräume*: 12); es wird auf den günstigen Preis von Produkten in den neu

eröffneten Kaufhäusern wie *Neckermann* hingewiesen, wo 2 Gläser nur 50 Pfennig, 3 nur 1 Mark (damalige Währung) kosten (*Spielräume*: 12); natürlich dürfen das *Coca Trinken* (*Spielräume*: 40), die *Mickey Maus* (*Spielräume*: 61) des «Altmeisters» *Disney* (*Spielräume*: 60) und die eben herausgegebene Zeitschrift *Jasmin für das Leben zu zweit* (*Spielräume*: 51), in der über jahrhundertalte Tabus gesprochen wird, nicht unerwähnt bleiben. Die Protagonistin des Romans ist ja eine emanzipierte Frauenfigur, heißt sie nun «Grit, Greti, Gerti oder Gundl» (*Spielräume*: 94), die alle als Single leben, sich selbst realisieren, freien Sex machen wollen, was auch heißt, «Städte, Betten, Männer und wichtige Cafés in ganz Europa» wechseln (*Spielräume*: 52), «Jeans» (*Spielräume*: 94), «korallenroten Lippenstift» (*Spielräume*: 34) und «Pfennigabsätze» (*Spielräume*: 10) tragen, um den Männern zu gefallen und nicht mehr als frustrierte Frau leben zu müssen.

Gerstls Roman ist gleichzeitig ein Abbild der sich bildenden Konsumgesellschaft, die den Mode- und Globalisierungstendenzen folgt und die zunehmende Wichtigkeit der Massenmedien zeigt; die Autorin weist mit Scharfsinn darauf hin, dass die Gesellschaft dadurch an Identität verlieren wird und versucht das dem Leser klarzumachen. Unleugbar ist Amerikas Einfluss, aber auch der zunehmende Immigrationsfluss macht sich stark bemerkbar. Die Autorin beschreibt, dass sich in Wien und vor allem in Berlin die Immigranten in jeweils bestimmten Cafés treffen, dabei handelt es sich um «kleine, schwarze Männer, die nach Messern riechen und Frauen, Drogen und Geschlechtskrankheiten einführen und nach [einheimischen] Frauen trachten» (*Spielräume*: 8/9). Immigrations- und Globalisierungsprozesse führen zum «Nebeneinander» von Menschen, Rassen und Moden, von «Juden, Kommunisten, Gastarbeitern und Zahnärzten» (*Spielräume*: 7), «antisemitischen Negern, rassenhassenden Juden, Künstlern, Orgienteilnehmern» (*Spielräume*: 82), «Progressiven, Konservativen» und «Dogmatikern» (*Spielräume*: 77/31), «liberaler und halblinker Jeunesse» (*Spielräume*: 81), «Maobelesenen Psychobullen im Anarchistenlook» (*Spielräume*: 69), «Studenten mit Schnurrbärten beim „aggressiven Zusammenstehen»» (*Spielräume*: 85), «Konsumfeindlichen», mit «mystischen» und «sozialistischen» Tendenzen (*Spielräume*: 86/64/84), von

Steinzeitlern, Romantikhaserln, gesetzgläubigen Aufklärern, Mond-süchtigen (Astronautln mit der guten Presse), Stalinisten aller Kirchen und Bekenntnisse, hedonistischen Jet-Generation-Teppen, Pommes-Frites-Bereitern und Maronibratern, Autodromfahrern, Flippnern, Mercedes- und Droschkenlenkern, Zauberern, Zauderern und Sauregurkemannern (*Spielräume*: 7).

Viele von den eben genannten treffen sich bei «“happening” und “Antikunst”-Proklamationen (*Spielräume*: 63), organisieren «(politische) Aktionen» (*Spielräume*: 65)⁴⁴ und «Agitationen», die «vorwärts (zur Revolution)» bringen sollen (*Spielräume*: 86).

Wie man sehen kann, ist die Sprache Gerstls Leitmotiv in allen ihren Werken: «Die Sprache gibt den Ton an» und «Sprache(n)» werden verbunden mit «Spielen»: Oftmals wird der wichtigste Sprachphilosoph des zwanzigsten Jahrhunderts, Ludwig Wittgenstein, aber auch der amerikanische Linguist Noam Chomsky⁴⁵ erwähnt. Die Autorin will damit aber auch das ständig zunehmende «Kommunikationsmittellaß», das zu «Kommunikationsunfähigkeit» führt, anklagen (*Spielräume*: 64).

Die Betrachtungen, die den Roman *Spielräume* abschließen, werden von Gerstl ellipsenhaft und mit differenzierter optischer Anordnung, um prägnant ins Auge zu stechen, wiedergegeben:

⁴⁴ Über die *Aktionen* spricht Rühm im Buch über die Wiener Gruppe (1967: 29), wenn er die “performances” des “Literarischen Cabaret” von Dezember 1958 und April 1959 als “aktionen” beschreibt, während derer man provokatorisch «aspekte eines totalen theaters» erproben wollte, die Ferdinand Schmatz als *aktionistische praktiken* definiert, in Ferdinand Schmatz (1992), *Sinn & Sinne. Wiener Aktionismus, Wiener Gruppe und andere Wegbereiter*, Sonderzahl Verlag, Wien; eine Art von Aktionen wollte auch der österreichische Schriftsteller Peter Handke in einigen seiner Dramen inszenieren, mit dem Ziel, ein neues «Verhältnis zwischen Publikum und Schauspieler zu schaffen und zwischen dem Schauspieler und den vom Schauspieler gegebenen Handlungsanweisungen» zu schaffen; R. Prießnitz, M. Rausch (1975: 134) sprechen von «mitreißendem pantomimischen Theater», das dem “happening” sehr ähnlich ist, denn es will die Handlungssequenz auf der Bühne nicht festsetzen» und den «Zuschauern und den Schauspielern – *akteuren* – unerwartete Handlungswendungen» erlauben. Später wurden Darstellungen dieser Art öffentlich als “happening” bezeichnet, indem man an die schon in den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in Amerika gegebene Definition “happening” anknüpft; in der Wiener Tageszeitung *Die Presse* erschien diese Definition zum ersten Mal am 12. April 1964 nach der am 10. April stattgefundenen Uraufführung der *kinderoper* in dem Wiener Nachtlokal “Chattanooga”; dabei handelt es sich um eine Gemeinschaftsarbeit von 1958 von F. Achleitner, K. Bayer, G. Rühm und O. Wiener. E. Gerstl behauptet in ihrem Roman, dass beim “happening” die Kommunikation nur an der Oberfläche erfolgt und sie ironisiert über diese «Aktionen» (*Spielräume*: 60/64). Siehe zum “Literarischen Cabaret”: Oswald Wiener (1967) (S. 401-418), *das literarische cabaret der wiener gruppe*, in G. Rühm (1967); Karl Maria Grimme (1959), *Dada plus Surrealismus, wienerisch akzentuiert. Literarisches Kabarett im Porrhaus bei steckvollem Saal – Eine olla podrida von Gekonntem und Ungekonntem*, in *Österreichische Neue Tageszeitung*, 17. April; Reinhard Prießnitz, Mechthild Rausch (1975: 136-139); Ferdinand Schmatz (1992); Ladislao Mittner (1971: 1743), *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione 1880-1970*, casa editrice Einaudi, Torino, Band 2.

⁴⁵ Noam Avram Chomsky (*1928) gilt als einer der wichtigsten Vertreter der modernen Linguistik, vor allem was die Generative Transformationsgrammatik betrifft.

Leben, leben und Leben, leben und LEBEN, Leben und LEBEN lassen
(*Spielräume*: 98)

Das Abwechseln von das *Leben* als substantivierte Form des Verbs *leben* gibt als linguistisches Wortspiel dem Text tiefere semantische Bedeutung; dann setzt Gerstl ihre Betrachtungen mit derselben Differenziertechnik fort, indem sie Überlegungen anstellt, was *leben* bedeutet:

Reden, REDEN und Reden. REDEN und Reden und reden. Und reden lassen. Draußen regnet es unermüdlich. Alles ist schon ganz naß. ALLES. ALLES LEBEN. ALLES LEBEN ist naß (*Spielräume*: 99)

Hier bedient sich die Autorin der umgangssprachlichen Form *reden*, statt des Verbs *sprechen*, sicher will sie dadurch anzeigen, dass es alle betrifft und nicht auf Gesellschaftsschichten begrenzt sein soll, und alterniert wiederum das Verb und seine Substantivierung. *Leben* und *leben lassen* und *reden* und *reden lassen* spiegeln Gerstls Lebensphilosophie wieder, ihren Abstand, aber auch Respekt allem und jedem gegenüber, und ihre tiefe Überzeugung, dass alles, Albert Einsteins Idee aufgreifend, relativ ist. *Leben* bedeutet für Gerstl kommunizieren, mit den anderen in Kontakt sein, mit ihnen *reden* und auch die anderen *reden lassen*, ihnen zuhören können, sich nicht solipsistisch den anderen gegenüber verschließen. Der Regen – *draußen regnet es* – als Symbol des Wassers soll, nach Meinung der Autorin, den unaufhörlichen Lebenskreis, ewige Bewegung und den Dynamismus des Lebens darstellen, wie er von Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) in seinem Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* von 1777 beschrieben wird, wenn es heißt: «Des Menschen Seele gleicht dem Wasser. Vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es, und wieder zur Erde muß es, ewig wechselnd. [...] Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser!».

III.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Gerstls Roman *Spielräume* ohne Zweifel was Inhalt und darin angewandte Techniken betrifft, als Avantgarderoman definiert werden kann. Es handelt sich dabei auch um einen der wenigen Romane, die von einem österreichischen Autor in den sechziger Jahren geschrieben wurden und die politische Perspektive mit einbeziehen, wie Andreas Okopenko im Nachwort zur ersten Auflage des Romans feststellt. Somit hat der Leser einen wirklichkeitsnahen Ausschnitt der Jahre von 1964 bis 1968 vor sich, und man könnte als Strömung von “Extrem Neuer Sachlichkeit” sprechen, oder von “Neo-Skeptizismus”, oder von der Ära einer “Zerebralen Kybernetik” oder eines

“Kybernetischen Zerebralismus”, denn alles wird nicht durch eine fortlaufende Handlung geschildert, sondern durch Schreibtechniken, Sprachspiele und Sprachexperimente dynamisiert, die die Sprachskepsis hervorheben sollen, ein Phänomen, das vor allem das Österreich des zwanzigsten Jahrhunderts charakterisiert: mit Sprachphilosophen wie Fritz Mauthner und seinem Werk von über zweitausend Seiten in drei Bänden *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, von 1901 bis 1903, und Ludwig Wittgenstein mit seinem *Tractatus Logico-philosophicus*, von 1918 bis 1921, einem Werk wie *Ein Brief (des Lord Chandos an Francis Bacon)* von 1902 des Dichters Hugo von Hofmannsthal, und den Werken von Autoren wie Robert Musil, Franz Kafka und Rainer Maria Rilke. Antwort auf den Aufruf von Theodor Wiesengrund Adorno, ob nach Auschwitz Poesie und Dichtung noch möglich seien, gaben auch österreichische Autoren wie Paul Celan und Ingeborg Bachmann mit ihren Gedichten und die Wiener Gruppe mit ihren radikalen Sprachexperimenten, von denen Gerstl beeinflusst wurde; in den sechziger Jahren nahm die Zahl der österreichischen Autoren überraschend zu: sie teilen sich in unmittelbare Fortsetzer der Wiener Gruppe, dazu gehören Elfriede Gerstl, Heimrad Bäcker, Elfriede Czurda, Reinhard Prießnitz, Peter Waterhouse, Hansjörg Zauner, um nur einige zu nennen; die andere Gruppe versuchte Tradition mit Sprachexperimenten zu verbinden wie Peter Handke, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Wolfgang Bauer usw., die Liste der Namen, die hier aufzuzählen wäre, ist ungleich viel länger.

Das bisher Erwähnte gibt aber auch klar zu verstehen, dass eine Autorin wie Gerstl nicht unerkannt bleiben konnte. Ihre «filigrane» Literatur, wie Wendelin Schmidt-Dengler feststellt, voll von ironischem Sarkasmus und ästhetisierendem Zerebralismus, die den Leser andauernd herausfordern, ist nicht jedem zugänglich und macht verständlich, dass diese Autorin in der Vergangenheit «unter ihrem Wert gehandelt wurde». Aber schon in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des dritten Jahrtausends konnte festgestellt werden, dass eben diese Autorin eine die Zeit abbildende und die Gesellschaft herausfordernde Literatur schafft⁴⁶, denn Gerstl versucht durch Sprachtechniken und ironi-

⁴⁶ Ab 1990 nehmen die Veröffentlichungen Gerstls von Büchern, Essays und Gedichten, die in Zeitungen, Literaturzeitschriften und Anthologien abgedruckt werden, beachtlich zu, wie auch die Kritik über die Autorin. 1991 bekommt sie den Literaturpreis der Stadt Wien, 1993 kommt es zur Neuauflage des Romans *Spielräume*, und zur Veröffentlichung des Buches *Unter einem Hut*, 1995 *Kleiderflug*, 1998 *die fliegende frieda. sechsundzwanzig geschichten*, “edition splitter” Wien, ein Kinderbuch mit Illustrationen von Angelika Kaufmann und in einer Anthologie werden drei ins Spanische übersetzte Gedichte veröf-

schen Inhalt mit dem Leser in Verbindung zu treten, um ihn zu provozieren und aufzurütteln; sie will dem Leser zeigen, dass sie als Autor auf der Suche nach sich selbst ist und keine vorgebaute Welt zeigt, sondern mit allen Mitteln die sie umgebende Welt erforschen, und mit dem Leser einen interaktiven Prozess beginnen will. Der Leser soll verstehen, dass der Autor, wenn er zu schreiben beginnt, noch kein genaues Ziel hat, sondern auch für ihn selbst alles in Evolution ist und er mit Sprache, Handlung und mit sich selbst experimentiert. Meistens erwartet sich der Leser von Romanen, dass ihm die Lektüre die Möglichkeit gibt, sich selbst, seinen Problemen und seiner Umwelt zu entfliehen; allzu häufig geschieht es, wie der amerikanische Psychologe Dan Miller hervorhebt, dass der heutige Mensch «ungeheure Energien aufwendet, um sich vor seinem Bewusstsein und Gewissen, und seinem Unterbewusstsein zu verteidigen»; wer aber aus Angst oder Nachlässigkeit «Barrieren gegen sich selbst errichtet», fügt sich selbst «ungeheuren Schaden» zu, weil er den «Menschen, der ihm am nächsten steht, das heisst sich selbst, nie richtig kennenlernt»⁴⁷. Gerstl will dem in ihren Werken und vor allem in ihrem Roman/Nicht-Roman entgegenwirken und versucht die «Barrieren gegen sich selbst abzubauen» und hat dieses Ziel auch für den postmodernen Leser vor Augen.

fentlicht; 1999 kommt der Band *Alle Tage Gedichte. Schaustücke, Hörstücke*, Verlag Deuticke, Wien-München heraus mit Gedichten, Dramen und Hörspielen und die Autorin bekommt zwei wichtige Literaturpreise: den “Georg Trakl” und “Erich Fried” Preis; 2000 kommt es zur Neuauflage von *die fliegende frieda* und 2001 von *neue wiener mischung*; im gleichen Jahr kommt das Buch *Dossier Gerstl* heraus, auch Monographien und Dissertationen über die Autorin begannen zu erscheinen: Außer dem *Dossier Gerstl* von 2001 die schon erwähnten Arbeiten von J. Ölz (1989), D. Winkler (1996), K. Fliedl (1997) (143-157), *Elfriede Gerstl. Eine Untertreibung*, in Margarete Lamb-Faffelberger (1997) (Hrsg.), *Out from the Shadows. Essays on Contemporary Austrian Women Writers and Filmmakers*, Riverside/California, Übersetzung von Angharad Price; H. J. Wimmer (1998), D. Winkler (1999), Julia Crosina (2000), *Meisterin der kleinen Form*, in *Österreich-Journal on-line*, 4-6; <http://www.ojournal.at> – Zu Gerstl auch *Literaturdatenbank des Österreichischen Bibliotheksnetzes* <http://www.biblio.at> und *Österreichische Nationalbibliothek* <http://www.onb.ac.at> – Übersetzungen: Das obengenannte Essay über die Autorin in Amerika und Gedichte ins Spanische übersetzt in Marie-Thérèse Kerschbaumer, Gerhard Kofler (1998) (Hrsg.), *Elf Beispiele von Lyrik aus Österreich. Deutsch und Spanisch*, Habana, S. 11/102, Übersetzung von Olga Sánchez Guevara; im September 2006 wird der Roman *Spielräume*, ins Italienische übersetzt von Dagmar Winkler beim Verlag Perosini, Zevio (Verona) herauskommen, mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek und Wendelin Schmidt-Dengler und einem Nachwort von Antonio Pasinato, mit Unterstützung des Österreichischen Ministeriums für Bildung und Kunst.

⁴⁷ Dan Miller (1994: 49) in einem Artikel in *Cento cose energy*, Milano, Februar 1994, XVII. Jahrgang, N. 2; dazu auch Edward De Bono, *Pensiero laterale*, Milano 1981.

Von der heutigen Perspektive aus gesehen kann man sagen, dass es der Autorin gelungen ist, die Ideen der radikalen Avantgarde ab 1945, die sich festgefahren hatte, aufzuarbeiten und auf originelle und konstruktive Weise weiterzuführen. Dabei handelt es sich klarerweise nicht um Literatur im traditionellen Sinn, aber um eine Literatur, die ein Abbild der Zeit ist: der Alltag, Moden, Konsumtrends, Werbung und Slogans, Fernsehspots, politische und ideologische Tendenzen werden unter dem Vergrößerungsglas mit mikroskopischer Ironie in ihre kleinsten Bestandteile seziiert. Diese Herausforderung soll der Leser, der ein Produkt seiner Zeit ist, annehmen und dadurch zu Überlegungen angeregt werden. Gerstls Roman steht aber auch bestens in Einklang mit den Kriterien, von denen Italo Calvino in den *Harvard Vorlesungen* in Bezug auf den "Hyper-Roman" spricht: Genauigkeit und Prägnanz, was Stil und Inhalt betrifft, die Sprache gilt in erster Linie als Material, mit dem experimentiert und Neues aufgebaut wird, wobei das Augenmerk immer auf die «Ökonomie des Textes» und die "Globalisierung" der literarischen Gattungen gerichtet sein muss, voll von subtiler Ironie im Inhalt und dem computerisierten, multimedialen Zeitalter angepasst. Der Text soll zu «tiefen Betrachtungen» Anlass geben und die «Phantasie» anregen, die «perfekter funktioniert als alle elektronischen Apparate, da sie alle nur möglichen Kombinationen in Betracht zieht» (*Sichtbarkeit*: 102). Calvino spricht von Literatur, die «reich ist an Anregungen für die Vorstellungskraft und an prägnanter Sprache», einer Literatur, die «Intelligenz mit Poesie, Wissenschaft und Philosophie vereint», um ein «Modell des Universums oder ein Teil des Universums» zu werden, und das «Unendliche, das Unzählbare, die Jetztzeit, einen Bruchteil der Zeit oder die Ewigkeit» enthalten soll (*Vielseitigkeit*: 129). Viele von Calvinos Anregungen werden von Gerstl in ihrem Roman verwirklicht.

* * *

Enza Beatrice Licciardi
(Catania)

«Den neuen Götzen ansiedeln»
Le figure tutoriali nell'autobiografia di Elias Canetti

Il desiderio di partecipare ad un più ampio pubblico uno stratificato bagaglio di esperienze, conoscenze e ricordi attraverso una “mummificazione” di quanto sedimentatosi nella propria memoria, l'impulso irrazionale di sottrarsi alla precarietà dell'esistenza, se non addirittura opporsi apertamente all'ineluttabilità della morte¹, sono alcune delle ragioni che hanno indotto Elias Canetti a intraprendere la stesura della trilogia autobiografica².

Appassionato lettore di resoconti di viaggio, lo scrittore Canetti, compie a sua volta un viaggio alle radici della propria identità, un'infanzia sempre gelosamente custodita cui guarda con sorpresa e meravigliato stupore. Non descrive un bambino più intelligente o più dotto di quanto in realtà non fosse, ma tratteggia di certo il profilo di un bambino partico-

¹ «Seit vielen Jahren hat mich nichts so sehr bewegt und erfüllt wie der Gedanke des Todes. Das ganz konkrete und ernsthafte, das eingestandene Ziel meines Lebens ist die Erlangung der Unsteblichkeit für die Menschen»; Elias Canetti, *Die Provinz der Menschen, Aufzeichnungen 1942-1972*, München, Carl Hanser Verlag, 1993 (1a ed. München, 1973), p. 56; tr. it. di Furio Jesi, *La provincia dell'uomo. Quaderni d'appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 1978.

² L'autobiografia di Elias Canetti è narrata in tre volumi: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Frankfurt am Main, Fischer, 1979 (1a ed. München, Carl Hanser Verlag, 1977); tr. it. di Amina Pandolfi e Renata Colorni, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 1991 (1a ed. 1980). Nelle note questo testo sarà indicato con la sigla GZ. *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982 (1a ed. München, Carl Hanser Verlag, 1980); tr. it. di Andrea Casalegno e Renata Colorni, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Milano, Adelphi 1995 (1a ed. 1982). Si farà riferimento a questo volume con la sigla FO. *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Frankfurt am Main, Fischer, 1988 (1a ed. München, Carl Hanser Verlag, 1985); tr. it. di Gilberto Forti, *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, Milano, Adelphi 1985. Per questo testo si adopera la sigla AS.

larmente sveglio e desideroso di imparare, attento a quelle esperienze e sensazioni che, condensandosi, diventeranno i temi centrali della sua opera: l'ossessione della morte, l'interesse per la i comportamenti della massa, o ancora, la passione per la varietà delle lingue. Questa infanzia e questa adolescenza non costituiscono meramente una tappa obbligata del percorso che porta all'identità umana e professionale del Canetti maturo: non illustrate fuggacemente, né assoggettate alla coscienza adulta o semplicemente cancellate, esse vengono salvaguardate come qualcosa di mitico, come un patrimonio che rischierebbe di venire distrutto da una coscienza troppo analitica:

Vielleicht hatte ich eine Scheu davor, das Kostbarste, was ich an Erinnerung in mir trage, durch eine methodisch und nach strengen Prinzipien geführte Untersuchung zu zerstören.³

Nonostante i singoli tasselli sembrano potere costituire – almeno potenzialmente – il mosaico di un'infanzia felice, non siamo certo dinanzi ad una *Kindheitsidylle*. La precoce morte del padre lo segnò bambino e risultò determinante per il successivo, morboso e quasi incestuoso rapporto con la madre, un legame fortissimo e talmente soffocante da comportare per l'adolescente addirittura il rischio di soccombere nella dura lotta che fu costretto a ingaggiare per la propria sopravvivenza.

Non idilliache, quindi, infanzia e adolescenza, ma senza dubbio alquanto singolari. Caratterizza il Canetti bambino e ragazzo, in un periodo in cui essere bambini significava prevalentemente essere dei grandi in miniatura, una spasmodica sete di conoscenza, uno sconfinato desiderio di cultura: *wissenschaftlich* suona alle sue orecchie come una parola quasi magica, che non significava la scelta di un settore di ricerca ma si traduceva in un'apertura illimitata a tutti i campi del sapere⁴.

I momenti più felici della sua fanciullezza coincidono, infatti, con la scoperta di nuovi mondi.

La molteplicità degli incontri effettuati nei primi anni in un Est dalle *Mille e una notte*, i frequenti viaggi e i repentini traslochi decisi dalla madre, che richiedevano una spiccata capacità di adattamento a situazioni di vita sempre nuove, hanno risvegliato in Elias la curiosità per le svariate combi-

³ GZ, p. 18.

⁴ «Was immer man berührte, löste Wellen von Neuem aus, die sich nach allen Seiten hin verbreiteten. [...] «Wissenschaftlich» [...] bedeutete nicht wie später, daß man sich beschränken mußte, daß man ein Recht auf etwas erwarb, indem man auf alles Übrige verzichtete, sondern es war im Gegenteil Erweiterung, Befreiung von Grenzen und Beschränkungen [...]; GZ, p. 236.

nazioni in cui l'essenza umana si manifesta in ciascun individuo. Canetti ricostruisce un'infanzia apparentemente ordinata in cui le propensioni del bambino erano favorite dalle premurose attenzioni di genitori sereni e assennati. Armonioso, perciò, lo sviluppo della sua individualità, sostenuto certamente anche dalla sicurezza materiale: libri, discussioni e viaggi saziavano l'innato bisogno di esperienze e conoscenze. *Leitmotiv* dell'intera autobiografia è il *Lernen*, l'apprendere: il bambino mostra una voracità intellettuale sterminata, quasi a volere ingoiare il mondo intero. A tale parossistico processo di acquisizione del sapere, particolarmente frenetico durante gli anni trascorsi in Svizzera (1916-1921), la dispotica madre pone fine con estrema risolutezza in nome di un sano "principio di realtà". Questa decisione, che si traduce nel forzato e traumatico trasloco in una Francoforte stremata dalla guerra, oltre ad avere conseguenze concrete sulla vita di tutti i giorni segna anche una svolta nell'approccio alla sfera della conoscenza: dal semplice *Lernen* di cognizioni scientifiche Canetti passa all'*Erlernen* di quelle figure che lasciarono in lui un segno profondo.

Gran parte dell'autobiografia traccia infatti dettagliati profili di persone vicine all'autore o fissa l'importanza di certe letture effettuate in età giovanile: sconfinite la gratitudine⁵ e l'ammirazione per quanti gli forniscono nuovo materiale di lettura, una riconoscenza che si traduce spesso nel riconoscimento dello *status* di maestro o di mentore. Canetti nutre peraltro una vera e propria passione per gli uomini (*Passion für Menschen*, come ebbe a definirla egli stesso) e dall'incontro con un'umanità variegata traggono origine i suoi interessi più profondi.

È questa la ragione per cui la forma più frequente di narrazione prende le mosse dal ritratto di individui.

1. Strategie di rappresentazione

Ma quali le strategie di rappresentazione adottate nel tratteggiare i diversi profili? La descrizione non è mai statica, segue piuttosto un processo di progressivo avvicinamento che si attua attraverso una minuziosa raccolta di *Einzelheiten* e una trascrizione di esternazioni, che grazie alla krausiana *Schule des Hörens* Canetti è in grado di riprodurre sin nelle più minute sfumature. Ammirabile è la sua eccezionale memoria, che custodisce le peculiarità anche dei personaggi di secondo piano e ne fa delle figure fiabesche che molto ricordano le singolari macchiette dei racconti ebraici. È

⁵ «Der Dank, den ich für sie [die Lehrer] fühle, nach fünfzig Jahren, war, sonderbar wie es klingen mag, von Jahr zu Jahr größer»; *GZ*, p. 186.

questo il caso del barbuto dottor Menachemoff, del collega d'università Backenroth, sensibile come un cristallo, del vecchio Altaras, il patrigno di Veza, o del giovane filosofo paralitico Marek.

Molteplici le strategie di rappresentazione: si va da figure fortemente tipizzate ad altre estremamente individualizzate e nonostante i *portraits* occupino uno spazio notevole nell'economia dell'autobiografia, solo pochi sono i profili tratteggiati in maniera esaustiva. Una di queste eccezioni è sicuramente il nonno paterno, l'omonimo Elias Canetti, un mago delle metamorfosi dotato di straordinarie capacità d'osservazione e d'imitazione. Quasi analfabeta, è capace di parlare a ciascuno nella propria lingua, e di narrare instancabilmente divertenti storielle. Vi si può senz'altro riconoscere la prefigurazione di tutte quelle caratteristiche che confluiranno nello stesso Canetti, il nipote maggiore, solo che l'estrema agilità fisica del vecchio Canetti si è trasformata in Elias Canetti jr. in versatilità interiore, mentre la capacità narrativa è divenuta scrittura.

Più frequentemente le persone vengono descritte come componenti di un gruppo e sottoposte quindi ad un processo di tipizzazione, come nel caso degli inquilini della pensione Charlotte di Francoforte, i cui commenti sull'assassinio di Rathenau costituiscono uno spaccato della coeva società tedesca e gettano luce sulle diverse posizioni espresse al suo interno. Uno schizzo di satira sociale sono ancora l'episodio di una pubblica lettura che lo stesso Canetti fece della *Commedia della vanità* in casa dell'editore Szolnay, dove *l'intelligenza* viennese si era riunita per assistere all'esordio del giovane e compiaciuto scrittore, e il racconto di un pranzo svoltosi in casa Benedikt, al quale avevano preso parte il laconico Beer-Hofmann e il logorroico Emil Ludwig, affetti da *Schreibschweigsamkeit* l'uno, *Schreibdiarrhöe* l'altro. Gli insegnanti del periodo trascorso a Zurigo vengono trasformati in figure emblematiche per una qualche peculiarità, che diviene poi misura della totalità dell'individuo. La scuola, in particolare, si rivela un osservatorio privilegiato:

Die Vielfalt der Lehrer war erstaunlich, es ist die erste bewußte Vielfalt in einem Leben. [...] Das alles, wie es zusammenwirkt, ist noch eine ganz andere als die deklarierte Schule, eine Schule nämlich auch der Vielfalt von Menschen und wenn man sie halbwegs ernst nimmt, auch die erste bewußte Schule der Menschenkenntnis.⁶

E ancora sugli insegnanti:

⁶ GZ, p. 185.

Sie sind die ersten Vertreter dessen, was ich später als das Eigentliche der Welt, ihre Bevölkerung, in mich aufnahm. Sie sind unverwechselbar, einer der Qualitäten, die im Rang zuallerhöchst steht; daß sie zugleich auch zu Figuren geworden sind, nimmt ihnen von ihrer Persönlichkeit nichts.⁷

Cogliere ed illustrare il passaggio da individui a tipi nella sua più intima essenza è uno dei più grandi divertimenti di Canetti:

Das Fließende zwischen Individuen und Typen ist ein eigentliches Anliegen des Dichters.⁸

Godono dello *status* di “individui” quanti – tra familiari, compagni di scuola, colleghi universitari e figure tutoriali soprattutto – sono più assidui con lo scrittore. Nella categoria dei tipi rientrano invece quelle figure le cui peculiarità, nell'individuazione delle quali il sagace sguardo canettiano si rifà prevalentemente a impressioni di natura ottica, vengono utilizzate in senso decisamente parodistico. Ne risulta una frequente tipicizzazione delle persone attraverso animali che ne illustrano le qualità caratteriali tramite similitudini fisiognomiche. Numerosi i profili tratteggiati con una forza plastica in grado di cogliere l'essenza di coloro che vengono posti sotto la lente dell'impetoso microscopio: Broch⁹ risulta così avere la testa di uccello e pare un uccello dalle ali mozze lui stesso; Musil¹⁰ è una grossa tartaruga; Kokoschka¹¹ un polipo; Manon Gropius¹² una gazzella e Werfel¹³ si caratterizza per l'occhio di rospo e il muso di carpa. Canetti traccia dettagliati ritratti spirituali anche solo attraverso l'iperbole di parole, gesti e atteggiamenti, smascherando le idiosincrasie di coloro che gli risultano poco simpatici e svelando il tipico che si cela dietro l'individuale.

⁷ GZ, p. 186.

⁸ GZ, p. 186.

⁹ «Sein Vogelkopf schien zwischen den Schultern etwas eingesunken»; AS, p. 23; e ancora: «Ich sah ihn als einen großen, schönen Vogel, aber mit gestutzten Flügeln»; AS, pp. 27-28.

¹⁰ «Es war auffällig, daß er etwas von einer Schildkröte an sich hatte, viele kannten ihn nur von der Schale»; AS, p. 159.

¹¹ «Ich spürte sein Oktopus-Auge auf mir, doch schien es mir nicht feindlich»; AS, p. 287.

¹² «Es dauerte nicht lang und eine Gazelle kam ins Zimmer getrippelt, ein leichtes, braunes Geschöpf, als junges Mädchen verkleidet ...»; AS, p. 54.

¹³ «In derselben Richtung stieß ich auf Werfels rechtes Froschaugen. Es fiel mir ein, daß sein Mund dem eines Karpfens glich und wie sehr sein glotzendes Auge dazu paßte»; AS, p. 55.

Fondamentale risulta il rapporto che ciascuno dei soggetti aveva con Canetti. Così, se da un lato si assiste ad una rappresentazione spietata, quasi una demonizzazione, di quanti avevano osato criticarlo o sottovalutarlo, dall'altro si rinvengono nell'autobiografia *portraits* che emanano tutto il rispetto e la stima che per la categoria dei mentori egli provava.

Nello sviluppo di ogni personalità un ruolo fondamentale esercitano le cosiddette figure tutoriali, il cui influsso sul processo di formazione non è immediatamente riconoscibile, sviluppandosi esso nel tempo. Nel caso di Canetti tali esperienze (con eccezione del rapporto con la madre) hanno avuto luogo a Vienna tra il 1924 ed il 1938, anno in cui fu costretto a lasciare la città a causa dell'occupazione nazista. Le dinamiche di queste relazioni sono riconducibili, come si avrà modo di vedere più avanti, a quelle delle relazioni amorose: come queste tirano in ballo sentimenti forti, per lo più di gelosia, possesso, rivalità e competizione e si concludono frequentemente con insanabili roture.

La prima delle figure definibili come "tutoriali" che – in ordine di tempo – Canetti incontra sul proprio cammino è la madre¹⁴, dominatrice in-contrastata di infanzia e adolescenza, al controllo della quale riuscirà a sottrarsi dopo anni di aspre contrapposizioni.

2. Una madre "fruchtbar" e "furchtbar"

L'autobiografia, che inizia e si chiude nel segno della madre, altro non sembra se non un monumento eretto alla sua memoria. Canetti sceglie infatti di iscrivere e delimitare il racconto autobiografico nella cornice della vita materna.

Mathilde Arditti è una donna ironica ed esigente, colta e altamente consapevole di sé, persino crudele a volte, estremamente orgogliosa di appartenere ad una delle più antiche e benestanti famiglie di Rustschuk:

Sie, der die Literaturen der Kultursprachen, die sie beherrschte, zum eigentlichen Inhalt ihres Lebens wurden, empfand keinen Widerspruch zwischen dieser leidenschaftlichen Universalität und dem hochmutigen Familienstolz, den sie unablässig nährte.¹⁵

¹⁴ «Was Weite ist, wußte ich damals noch nicht, aber ich empfand sie: daß man so Vieles und Gegensätzliches in sich fassen kann, daß alles scheinbar Unvereinbare zugleich seine Gültigkeit hat, daß man es fühlen kann, ohne vor Angst darüber zu vergehen, daß man es nennen und bedenken soll, die wahre Glorie der menschlichen Natur, das war das Eigentliche, was ich von ihr lernte»; Rudolph Hartung, *Erinnerte Jugend. "Die gerettete Zunge" von Elias Canetti*, in «Neue Rundschau» LXXXVIII, 1977, H. 4, p. 303.

¹⁵ GZ, p. 12.

Misteriosa anche per il Canetti adulto resta la stridente contraddizione tra il suo orgoglio di casta e lo spirito di universalità che le era proprio:

Es ist mir rätselhaft, wie eine Frau ihrer Herkunft, des kaufmännischen Ansehens ihrer Familie wohl bewußt, voller Stolz darauf, es nie verleugnend, es zu dieser Freiheit, Weite und Uneigennützigkeit des Blickes gebracht hatte.¹⁶

Questa madre, terribile ed amorevole ad un tempo, era capace di manifestare nei momenti di più intenso idillio con Elias una grande dolcezza e un attaccamento quasi smisurato:

Jeder wußte nicht nur, was der andere tat, jeder spürte auch die Gedanken des anderen, und was das Glück und die Dichte dieses Verständnisses ausmachte, war auch seine Tyrannei.¹⁷

Quasi viscerale fu sin dalla prima infanzia il legame con l'energica figura della madre, la quale ricoprì un ruolo fondamentale nella tardiva acquisizione canettiana della lingua tedesca, *la lingua del suo spirito*¹⁸:

In Lausanne [...] wurde ich unter der Einwirkung der Mutter zur deutschen Sprache wiedergeboren und unter dem Krampf dieser Geburt entstand die Leidenschaft, die mich mit beiden verband, mit dieser Sprache und mit der Mutter. Ohne diese beiden, die im Grunde ein und dasselbe waren, wäre der weitere Verlauf meines Lebens sinnlos und unbegreiflich.¹⁹

Quelli di Losanna furono tre mesi durissimi durante i quali il bambino fu sottoposto a un tirocinio spietato e ad una serie di umiliazioni. A Rustschuk, dove Canetti rimase fino all'età di sei anni, in famiglia veniva parlato il ladino, una forma di spagnolo avulsa dalla realtà e risalente alla diaspora ebraica seguita alla cacciata dei sefarditi dalla penisola iberica nel 1492.

Il piccolo Elias era abituato a vivere in una situazione di plurilinguismo. Il suo primo contatto con il tedesco fu molto singolare, in quanto non si trattò di un accesso, bensì di un ostacolo alla comprensione: i genitori, che da giovani avevano studiato a Vienna, se ne servivano come una sorta di lingua franca quando non volevano essere compresi dai figli o dal restante clan familiare. Il contatto col tedesco cominciò quindi per Canetti ad un

¹⁶ GZ, p. 203.

¹⁷ GZ, p. 237.

¹⁸ «Die Sprache meines Geistes wird die deutsche bleiben», scrisse nel 1944. *Die Provinz der Menschen, Aufzeichnungen 1942-1972*, cit., p. 76.

¹⁹ GZ, p. 94.

livello prelogico. Del linguaggio come puro effetto acustico l'adulto rievoca il fascino magico del suono, una magia non ancora logorata dagli usi quotidiani, quasi accesso ad una realtà esperita miticamente. I genitori erano ignari dei suoi precoci tentativi di apprendimento dell'ostica lingua di cui cercava di riprodurre gli incomprensibili fonemi²⁰, ma il bambino ottenne già un primo, trionfante successo quando riuscì ad ingannare la madre imitando lingua e toni del padre²¹: avveniva in quell'istante una momentanea sostituzione del padre, che di lì a qualche anno sarebbe divenuta definitiva. Sarà la madre a dare avvio a questo graduale processo di sostituzione giustificandolo con la necessità di iscrivere il bambino a una scuola viennese, ma in realtà aveva bisogno, dopo la precoce morte del marito, di un partner linguistico che continuasse a comunicare con lei in quella sorta di lingua segreta che per i coniugi Canetti era stata il tedesco. Attraverso l'apprendimento di questa lingua il bambino assume il ruolo del padre all'interno della coppia, anche se la figura effettiva del padre continua a restare sullo sfondo dei rapporti madre – figlio. Se il bambino diviene per la donna una sorta di sostituto del marito, la madre diviene un sostituto del padre, che nella prima infanzia dello scrittore era stato il principale interlocutore durante le precoci discussioni di argomento letterario. Entrambi svolgono la funzione di un reciproco surrogato.

So kam sie zu ihrer alten Liebe zurück, zum Theater, und so hielt sie auch die Erinnerung an den Vater wach, mit dem sie früher immer über diese Dinge gesprochen hatte. [...] Sie selber konnte sich so wenig von mir trennen wie ich von ihr, sie sprach dann zu mir wie zu

²⁰ «Wenn wir etwas nicht verstehen sollten, sprachen die Eltern miteinander deutsch. Nun hörte ich diese deutschen Laute – man erklärte mir nur ein Wort, und das war Wien. Sonst habe ich nie ein deutsches Wort verstanden, aber es ging mir sehr nahe, daß ich das nicht verstand, und so ging ich als Kind – ich erinnere mich genau – in ein anderes Zimmer und übte diese Laute für mich ein, wie magische Laute – ohne sie zu verstehen. Ich lernte ganze Sätze auswendig, im genau richtigen Tonfall, in der richtigen Geschwindigkeit – wie ein Kind eben lernt, und da es so geheimnisvoll war, kam es mir vor, als wäre es die schönsten aller Sprachen»; Manfred Durzak, *Versuch über Elias Canetti*, in «Akzente», XVII, 1970, H. 2, p. 171.

²¹ «Ich fand heraus, daß der Vater einen Namen für die Mutter hatte, den er nur gebrauchte, wenn sie deutsch sprachen. Sie hieß Mathilde und er nannte sie Mädi. Einmal stand ich im Garten, verstellte so gut ich es vermochte, meine Stimme und rief laut ins Haus hinein: Mädi! Mädi! So rief sie der Vater vom Gartenhof aus, wenn er nach Hause kam. Dann rannte ich rasch ums Haus herum davon und erschien erst nach einer Weile wieder mit unschuldiger Miene. Da stand die Mutter ratlos und fragte mich, ob ich den Vater gesehen hätte. Es war ein Triumph für mich, daß sie meine Stimme für die des Vaters gehalten hatte [...]»; *GZ*, pp. 34-35.

einem erwachsenen Menschen [...]. Ich fühlte, daß sie zum Vater sprach, wenn sie auf diese Weise ergriffen war, und vielleicht wurde ich dann selbst, ohne es zu ahnen, zu meinem Vater.²²

Il rapporto tra madre e figlio ha perciò i suoi momenti più alti nelle animate discussioni serali:

[Die Gespräche] mit ihr waren noch immer das Wichtigste [...]. Zu dieser Zeit, in der ich selbst schon zu denken begann, habe ich sie ohne jede Einschränkung bewundert.²³

Questo rapporto, divenuto tenerissimo ed esclusivo soltanto dopo la morte del padre, si conservò tale solo fino a quando a Mathilde riuscì di dominare il figlio facendo leva sull'affetto e sulla propria supremazia culturale. Quando poi le sembrò che il figlio, affermando il proprio diritto a pensare ed agire autonomamente²⁴, avesse raggiunto una certa indipendenza sul piano emotivo quanto su quello intellettuale, si accese in lei una fortissima gelosia, che col passare degli anni si tradusse in risentimento prima, vero e proprio odio poi.

Il progressivo ed inesorabile deterioramento dei rapporti tra madre e figlio viene analizzato con eccezionale nitidezza nei diversi volumi della trilogia. Subito dopo l'improvvisa morte del padre, agli occhi del Canetti adulto un simbolo di libertà, la madre innalza il primogenito al rango di interlocutore preferenziale, determinando così, nell'ambito di una dimensione del tutto nuova nel cosmo familiare, una maturazione un po' eccessivamente rapida e forzata del figlio. In quest'isola felice che è la compatta famigliola Canetti, letteratura e cultura hanno la precedenza assoluta su tutti gli altri aspetti della vita quotidiana, fino ad assurgere a valori universali. Questa scala di valori sarà presto destinata a capovolgersi a causa delle nuove frequentazioni della madre in sanatorio, che la inducono ad approdare a una nuova visione del mondo e dei meccanismi che lo reggono. Le

²² GZ, pp. 103-104.

²³ GZ, pp. 192 e 196.

²⁴ Canetti confessa che fu sul piano linguistico, con la sua fascinazione per il dialetto svizzero, che si manifestò per la prima volta in lui un atteggiamento di insubordinazione rispetto alle direttive materne: «Die Mutter, die über die Reinheit unserer Sprache wachte und nur Sprachen mit Literaturen gelten ließ, war besorgt, daß ich mein "reines" Deutsch verderben könnte [...]. Ich übte das Zürichdeutsche für mich allein, gegen den Willen der Mutter und verheimlichte vor ihr die Fortschritte, die ich darin machte. Es war, soweit es um Sprache ging, die erste Unabhängigkeit von ihr, die ich bewies, und während ich in allen Meinungen und Einflüssen ihr noch untertan war, begann ich mich in dieser einzigen Sache als "Mann" zu fühlen»; GZ, pp. 170-171.

pressioni sulla madre convalescente si incarnano nella figura di un piccolo industriale tedesco, Hungerbach, incapace di parlare, in grado, così la sagace penna di Canetti, di esprimersi solo latrando²⁵. L'infelice incontro col laborioso industriale approfondì il solco creatosi tra madre e figlio a seguito del forzato abbandono di Zurigo:

Soviele Jahre hatte ich ihr blind geglaubt [...]. Aber jetzt, seit dem Besuch des Herrn Hungerbach, war ihre Autorität erschüttert.²⁶

Da questo momento ha inizio una lotta senza quartiere e senza esclusione di colpi che si concluderà soltanto con la morte di Mathilde Canetti:

Vielleicht war sie auch in das zurückgefallen, was sie von Hause aus war, die verwöhnte Lieblingstochter reicher Leute. [...] Die große Zeit war vielleicht vorüber, schon lange bevor ich es gewahr wurde, und die Briefe, die zwischen Arosa und Zürich hin und her gingen, waren ein Versteckspiel gewesen, in dem wir an allem Früheren festzuhalten schienen, als es schon gar nicht mehr wirklich bestand. [...] Es spielte sich alles mehr in Form eines Kampfes, einer zähen Attacke ab, durch die ich die "wirklichen" Dinge der Welt, die, die ich dafür hielt, ihr wieder nahzubringen suchte. [...] Der Hauptpartner in allen diesen Widerreden war sie, die mir zum unversöhnlichen Feind geworden war, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, alles aus meinem Erdreich herauszureißen, das sie selbst darin gepflanzt hatte.²⁷

La frattura è ormai insanabile. La madre comincia a coltivare un vero e proprio odio nei confronti di una cultura che giudica fine a se stessa e si scaglia contro la sostituzione dell'etico con l'estetico, criticando duramente l'ammirazione del figlio per i grandi dell'umanità, puro piacere estetico – a suo avviso – e niente affatto stimolo all'azione:

Der Pestalozzi-Kalender, das ist deine Welt! Die berühmten Leute, unter denen du herumblättest. Hast du dich je gefragt, ob du ein Recht darauf hast? Das Angenehme weißt du, ihren Ruhm, hast du dich je gefragt, wie sie gelebt haben? Glaubst du, sie saßen so in einem Garten wie du jetzt, unter Blumen und Bäumen? [...] Du bist es zufrieden, wenn du sie ansehen kannst. Damit ersparst du dir alles,

²⁵ «[Hungerbach] faßte mich ins Auge und bellte. [...] Er fragte mich nicht nach meinem Namen. Dafür bekam ich alles wieder zu hören, was mich vor einem Jahr in jenem Streitgespräch mit meiner Mutter so entsetzt hatte. [...] Die Bücher wegwerfen, das ganze Zeug vergessen. Alles was in den Büchern stünde, sei falsch, nur das Leben selber zähle, Erfahrung und harte Arbeit»; *FO*, pp. 21-22.

²⁶ *FO*, p. 40.

²⁷ *FO*, pp. 44 e 144.

was du selbst zu erleben hättest. [...] Du bist noch gar nichts und bildest dir ein, alles zu sein, was du aus Büchern oder Bildern kennst. Ich hätte dich nie zu Büchern bringen dürfen.²⁸

La signora Canetti ritiene che il figlio conduca un'esistenza lontana dalla concretezza della vita ed immersa nel fumoso mondo della cultura e perché Elias possa sperimentare sulla propria pelle cosa significhi *vivere*²⁹, ritiene necessario costringerlo a lasciare Zurigo, per lui una sorta di paradiso, la cacciata dal quale lo fa rinascere ad una seconda vita³⁰. Compaiono i primi germi del successivo estraniamento:

Nun hieß es plötzlich "Wirklichkeit", sie meinte damit alles, was ich noch nicht erfahren hatte und wovon ich nichts wissen konnte. Es war, als wollte sie eine ungeheure Last auf mich wälzen und mich darunter zermalmen. Wenn sie sagte «Du bist nichts», war es, als wäre ich wirklich zu nichts geworden.³¹

Se *La lingua salvata* descrive il complesso processo di formazione che avviene sotto le ali protettive – ed il tirannico controllo! – della madre³², *Il frutto del fuoco* prosegue con la rappresentazione della lotta tra madre e figlio dopo la messa a nudo delle inconciliabili divergenze: Mathilde diviene una nemica acerrima e la funzione di partner spirituale comincia a passare alla giovane Veza. Tra madre e figlio non sono più possibili discorsi, resta solo lo spazio per una strenua lotta per la supremazia, anche se nel profondo, come saggiamente nota il fratello Georg, entrambi finiscono per rimanere un'inscindibile unità. Decisamente minore è lo spazio dedicatole ne *Il gioco*

²⁸ GZ, pp. 319 e 322.

²⁹ Durissimi sono i toni con cui lei lo apostrofa: «Du wirst nie etwas tun! Du wirst die Schule fertig machen, dann willst du studieren. Weißt du, warum du studieren willst? Bloß um immer weiter lernen zu können. So wird man ein Ungeheuer und kein Mensch. Lernen ist kein Selbstzweck. Man lernt, um sich unter den anderen zu bewähren»; GZ, p. 324.

³⁰ «Mit allen Mitteln wehrte ich mich gegen diese Übersiedlung, aber sie hörte auf nichts und nahm mich fort. Die einzig vollkommen glücklichen Jahre, das Paradies in Zürich, waren zu Ende. Vielleicht wäre ich glücklich geblieben, hätte sie mich nicht fortgerissen. Es ist aber wahr, daß ich andere Dinge erfuhr als die, die ich im Paradies kannte. Es ist wahr daß ich, wie der früheste Mensch, durch die Vertreibung aus dem Paradies erst entstand»; GZ, p. 330.

³¹ GZ, p. 328.

³² «Alle Autorität konzentrierte sich in ihr. Ich glaubte ihr blind, es bereitete mir ein Glücksgefühl, ihr zu glauben, und sobald es um etwas Folgenreiches und Gewichtiges ging, erwartete ich ihren Spruch wie andere den eines Gottes oder seines Propheten»; GZ, p. 269.

degli occhi, che si conclude con un incontro intensissimo, fatto quasi esclusivamente di sguardi.

L'immagine della madre elaborata da Canetti muta, quindi, radicalmente nel passaggio dal primo al secondo volume. Se prima viene ammiratione incondizionatamente, in un secondo momento la sua immagine subisce duri colpi: il figlio la vede sotto il nefasto influsso di un meschino industriale, avara e limitata, interessata solo a denaro e profitto ed è costretto a riconoscerne difetti e lacune ai suoi occhi imperdonabili:

Ich wußte damals nichts von van Gogh und fragte oben in unseren Zimmern die Mutter nach ihm aus. Sie hatte so wenig zu sagen, daß ich mich für sie schämte.³³

Ne detesta le incrollabili certezze:

Jeder Satz, den sie äußerte, hatte die Kraft eines Glaubenssatzes: alles war sicher. Zweifel kannte sie nicht, jedenfalls nicht über sich.³⁴

Mathilde, che nell'esercizio della sua dittatura intellettuale mai aveva accettato interferenze esterne nell'educazione dei suoi tre figli, non riesce a perdonargli la sete di indipendenza:

Die Mutter, die keine Gelegenheit scheute, mir meinen Undank vorzuhalten, malte ihre eigene Zukunft düster aus: ohne den ältesten Sohn, der sich bis dahin selbst zerstört hätte oder doch so jämmerlich reduziert, daß er für sie nicht mehr vorhanden sei [...].³⁵

Alla luce del radicale rovesciamento dei termini del rapporto madre-figlio che nel giro di pochi anni si verifica, la sensazione di autenticità che Canetti riesce a trasmettere va ancora più apprezzata. Il lettore de *Il frutto del fuoco* non riesce a ritrovare quella figura materna integra e inattaccabile che aveva conosciuto ne *La lingua salvata*, dov'è evocata esattamente quale allora appariva agli occhi di lui bambino. La prova di grande abilità fornita da Canetti sta proprio nel non consentire al lettore di rendersi conto del fatto che la madre bella, colta, retta da sani principi etici che si ritrova nel primo volume è una ricostruzione successiva, effettuata dall'autore molti anni dopo i fatti narrati. L'immagine idolatrata della perfetta figura materna, così come egli l'aveva percepita nei suoi primi anni di vita, non viene nel secondo volume degradata a prodotto della fantasia, ma testimonia la purezza del ricordo di Canetti, in grado di farla rivivere così come gli era

³³ FO, p. 18.

³⁴ FO, p. 106.

³⁵ FO, p. 151.

apparsa da piccolo, come se gli anni della contrapposizione non fossero mai esistiti. Canetti riesce a renderle giustizia evitando di guardarla attraverso la lente delle esperienze successive o di profondersi in lunghe spiegazioni psicologizzanti. È come se nella sua vita fossero esistite due madri, di cui una subentrò con modalità traumatiche all'altra: a questa cacciata dal paradiso lo scrittore deve le basi della sua successiva identità.

L'autobiografia canettiana può anche essere interpretata come un lungo scritto di discolpa per avere a tutti i costi voluto recidere quel viscerale cordone ombelicale che lo legava a colei che gli aveva dato ben due vite: una carnale ed un'altra, non meno essenziale, intellettuale³⁶.

3. Karl Kraus, la grande muraglia

A Vienna Canetti approda dopo la cacciata dal paradiso zurighese, con la quale la madre lo aveva sottratto alla tentazione di divenire quel *Büchermensch* da lui magistralmente descritto nel romanzo *Auto da fé*. È nella capitale austriaca, del cui declino è un prezioso testimone e alla quale dedica pagine corrive e feroci, che egli conosce e frequenta le persone determinanti per la sua formazione umana e intellettuale, figure che lasciano tutte una traccia profonda in uno spirito sin dalla primissima infanzia orgogliosamente desideroso di un apprendimento sconfinato.

Metà del secondo volume e tutto il terzo riguardano il soggiorno viennese (1924-1938). Appena qualche settimana dopo l'arrivo a Vienna Canetti conosce le due figure più importanti della sua vita: il polemista Karl Kraus e Venetia Taubner-Calderon (Veza), che sposerà nel 1934.

Era il 17 aprile 1924 quando si recò per la prima volta ad una pubblica lettura di Kraus e aveva già avuto modo di dare un'occhiata a «Die Fackel»³⁷, la rivista che Kraus avrebbe diretto e redatto da solo per trentasei anni. Ma ad una prima lettura gli articoli gli erano parsi privi di senso, una serie di battute di spirito esageratamente legate a fatterelli locali e assolutamente irrilevanti, in una parola provinciali. Tuttavia l'incontro con Kraus rappresentò un evento di fortissimo impatto emotivo e ideologico:

³⁶ «Ich war ihr darum verfallen, weil sie sich mir ganz darstellte, alle wichtigen Gedanken, die sie beschäftigten, teilte sie mit mir [...]»; GZ, p. 202.

³⁷ «Jedes Wort, jede Silbe in der *Fackel* sei von ihm selbst. Darin gehe es zu wie vor Gericht. Er selbst klage an und er selbst richte. Verteidiger gäbe es keinen, das sei überflüssig, er sei so gerecht, daß niemand angeklagt werde, der es nicht verdiene. Er irre sich nie, er könne sich gar nicht irren. Alles was er vorbringe, stimme haargenau, eine solche Genauigkeit habe es in der Literatur noch nie gegeben»; FO, p. 66.

Fassungslos war ich über die Steigerungen, deren diese Stimme fähig war, der Saal war sehr groß, aber es war dann ein Beben in ihr, das sich dem ganzen Saale mitteilte. Stühle wie Menschen schienen unter diesem Beben nachzugeben, es hätte mich nicht gewundert, wenn die Stühle sich gebogen hätten.³⁸

Canetti rinuncia ad ogni dettaglio fisiognomico e descrive Kraus proprio come lo avvertì durante il loro primo incontro: lontano, non ben visibile, pronto alle metamorfosi attraverso toni di voce sempre nuovi e perciò non percepibile come una persona dai contorni netti. Di lui, e del suo «erstaunlichstes Ein-Mann-Theater»³⁹, ammirò soprattutto la *Vortragkunst*, l'abilità oratoria:

Man kann es nicht oft genug wiederholen: der wirkliche, der aufrüttelnde, der peinigende, der zerschmetternde Karl Kraus, der Kraus, der einem in Fleisch und Blut überging, von dem man ergriffen und geschüttelt war, so daß man Jahre brauchte, um Kräfte zu sammeln um sich gegen ihn zu behaupten, war der *Sprecher*.⁴⁰

Era straordinaria in questo oratore la capacità di fare dell'uditorio composto da intellettuali una massa aizzata in attesa della vittima⁴¹, l'abitudine di usare le parole alla lettera e condannare gli uomini usando le loro stesse parole⁴², l'abilità di leggere i giornali come se li udisse. Kraus, «il più grande satirico di lingua tedesca»⁴³, costituì per il giovane Canetti non solo un modello imprescindibile per lo sviluppo della propria teoria della maschera

³⁸ FO, p. 72.

³⁹ Rudolf Hartung, *Gespräch mit Elias Canetti*, in *Elias Canetti. Ein Rezipient und sein Autor*, Aachen, 1992, p. 94.

⁴⁰ Elias Canetti, *Karl Kraus, Schule des Widerstands*, in *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt am Main, Fischer, 1998, p. 46 (1a ediz. München, Carl Hanser Verlag, 1976); tr. it. di Renata Colorni e Furio Jesi, *Karl Kraus, scuola di resistenza*, in *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1995.

⁴¹ «Viele hüteten sich vor einem offenen Kampf, aber einige stellten sich, und die unbarmherzige Verfolgung, die nun einsetzte, war das Schauspiel, das die Hörerschaft am tiefsten genoß. Es hat Jahrzehnte gedauert, bis ich begriff, daß es Karl Kraus gelungen war, eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand und so lange akut bestand, bis das Opfer zur Strecke gebracht war. Sobald das Opfer verstummte, war diese Jagd erschöpft»; Elias Canetti, *Karl Kraus, Schule des Widerstands*, cit., p. 44.

⁴² Questa straordinaria capacità viene da Canetti riconosciuta anche alla madre, che ne fa ampiamente uso nel corso dei loro asprissimi scontri: «Nichts, was ich je erzählt hatte, war vergessen. Alles kam zur Sprache. Sie drehte mir jedes Wort im Mund herum, ich fand kein neues, das sie wankend machte»; GZ, p. 327.

⁴³ Elias Canetti, *Der neue Karl Kraus*, in *Das Gewissen der Worte*, cit., p. 249.

acustica – la sensibilità di Canetti per il potenziale distruttivo della lingua quotidiana sarebbe inimmaginabile senza Kraus! –, ma anche un efficace modello comportamentale, se si pensa che contrasse a Vienna, e mantenne poi per tutta la vita, l'abitudine di vivere la città, frequentare piazze, locali e caffè tenendo le proprie orecchie sempre ben aperte⁴⁴: raccoglieva la lingua parlata per poi usarla nelle proprie opere, proprio come faceva il suo idolo. L'influsso più determinante viene da Kraus esercitato attraverso le *Lesungen* e veicolato quindi dal *medium* acustico mediante l'emanazione di un fascino tutto particolare che ha le proprie radici nelle corde vocali di Kraus stesso. Per Kraus la pagina scritta diventava dimensione acustica proprio perché, come afferma Canetti, era perseguitato da voci e tali voci esistevano veramente nelle strade e nei locali di Vienna. Le sue opere risultano sostanzialmente cucite con citazioni acustiche tratte da giornali e riviste e di citazioni acustiche è costituito in massima parte il suo capolavoro, *Die letzten Tage der Menschheit*, nel quale Kraus rivendica di avere semplicemente riportato brandelli di discorsi di cui era effettivamente stato testimone. Dal modello krausiano dell'*akustisches Zitat* Canetti sviluppa l'idea della *akustische Maske*, anch'essa connotata negativamente: sia per Kraus che per Canetti la parola non è più espressione, ma soltanto mezzo di comunicazione attraverso cui non è più possibile comunicare nulla, non riuscendo le parole ad attingere alla dimensione di un autentico dialogo. Da Kraus Canetti imparò anche che con le parole degli altri si poteva fare ciò che si voleva: Kraus citava, riprendeva e distorceva le espressioni del proprio oppositore per sottolinearne errori grammaticali e contraddizioni semantiche, un procedimento che nel complesso mirava a mettere a nudo la posizione moralmente dubbia dell'interlocutore:

Daß man mit den Wörtern anderer alles machen kann, erfuhr ich von Karl Kraus. Er operierte mit dem, was er las, auf atemberaubende Weise. Er war ein Meister darin, Menschen in ihren eigenen Worten zu verklagen. Das bedeutete nicht, daß er ihnen dann seine Anklage in *seinen* ausdrücklichen Wörtern ersparte. Er lieferte beides und erdrückte jeden.⁴⁵

⁴⁴ «Karl Kraus hat mir das Ohr aufgetan, und niemand hätte das wie er vermocht. Seit ich ihn gehört habe, ist es mir nicht mehr möglich, nicht selbst zu hören» scrive Canetti (*Karl Kraus, Schule des Widerstands*, cit., p. 48). Ma Kraus non è solo colui che gli ha aperto le orecchie; è anche colui che glielie ha richiuse con giudizi inappellabili e ordini perentori, segnandolo profondamente con *Hörverbote* e *Lesetabus*. Canetti non tarderà a riconoscerlo dopo essersene emancipato.

⁴⁵ FO, pp. 207-208.

Questo insegnamento fu bilanciato da un altro di segno opposto che completò la scuola viennese dell'ascolto, la *Schule des Hörens*, come la definisce egli stesso. Da un lato Kraus, un «maestro nell'inchioidare gli uomini alle loro stesse parole», dall'altro Veza, che gli insegna a comprendere come il rispetto per le persone cominci dal non passar sopra le loro parole⁴⁶.

Soggiogante è la personalità di Kraus, alla cui ombra Canetti vive l'intenso periodo viennese⁴⁷:

Jeder seiner Sätze war eine Forderung, wenn man ihr nicht nachkam, hatte man dort nichts zu suchen. [...] An keinem seiner Worte zweifelte ich. Nie, unter keinen Umständen, hätte ich ihm zuwidergehandelt. Er war meine Gesinnung. Er war meine Kraft. [...] Ein Runzeln seiner Stirn, und ich hätte mit dem besten Freund gebrochen. Ein Wink, und ich hätte mich für ihn ins Feuer gestürzt.⁴⁸

L'ammirazione per Kraus e la sua autorità morale si rafforzarono nel luglio del 1927, quando questi, in seguito alla strage di civili compiuta dalla polizia dopo l'incendio appiccato al Palazzo di Giustizia da una folla inferocita, invitò il capo della polizia Schober a dimettersi. Ancora una volta Kraus sceglieva la via più scomoda e anziché tacere, come avevano invece preferito fare tutti gli altri intellettuali viennesi, decise di esporsi in prima persona. Si trattò di un gesto eclatante; la città fu invasa da manifesti e volantini con la richiesta di dimissioni e, in un impeto di gratitudine, lo stesso Canetti scrisse a Kraus una lettera di ringraziamento alla quale ovviamente seguì solo silenzio.

Il distacco da tale figura, un idolo che non aveva rivali in materia di *authoritas* intellettuale, non fu certo facile ed indolore e furono necessari anni prima di potersi dire definitivamente concluso. Le prime incrinature nell'immagine fino ad allora integra del maestro risalgono al periodo del soggiorno berlinese (estate 1928), quando Canetti ebbe modo di vederlo in un contesto inedito. Kraus si accompagnava a Bertolt Brecht, al quale riservava un trattamento insolitamente rispettoso, mentre Canetti lo giudi-

⁴⁶ «Ich lernte den intimen Umgang mit einem *denkenden* Menschen, wobei es darauf ankommt, daß man jedes Wort nicht nur hört, sondern auch zu begreifen versucht und dieses Begreifen bezeugt, indem man genau und ohne Verzerrung entgegnet. Die Achtung vor Menschen beginnt damit, daß man sich nicht über ihre Worte hinwegsetzt. Ich möchte es die *stille* Lehre dieser Zeit nennen, obwohl sie sich in so viel Worten abspielte, denn die andere, ihr entgegengesetzte Lehre, in die ich zugleich ging, war laut und eklatant»; *FO*, p. 207.

⁴⁷ «Mit Ausnahme von allem, was von Karl Kraus verfügt worden war, stand nichts fest [...]»; *FO*, p. 115.

⁴⁸ *FO*, pp. 152-153.

cava un cinico esibizionista, scrittore solo per denaro e colpevole, perciò, di avvilire l'idea sacrale di letteratura.

Il mito di Kraus vacilla una seconda volta durante il secondo soggiorno berlinese (estate 1929), quando Canetti ebbe modo di fare la conoscenza dell'attore Ludwig Hardt che lo fece riflettere su certe chiusure pregiudiziali di Kraus nei confronti di importantissimi nomi della letteratura. Uno per tutti: Heinrich Heine.

L'emblema della «Fackel» irrimediabilmente compromesso viene sostituito da uno più potente, il più potente dei simboli luminosi, il dottor Sonne. Dal dottor Sonne sembra irradiarsi, proprio come dal sole di cui porta il nome, un calore di sapienza e di umana comprensione che ne fanno un personaggio affascinante oltre che centralissimo, forse il nume tutelare più solido e la guida più illuminante per il Canetti di quegli anni. La nuova luce solare, che è l'assoluto opposto di ogni forma di "acceca-mento", spegne progressivamente la fiaccola di Kraus, l'immagine del quale aveva comunque già subito il colpo di grazia in seguito alla decisione di appoggiare il governo fascista di Dollfuss. Canetti, che allora frequentava ambienti legati alla sinistra, aveva vissuto come un tradimento quella presa di posizione e da quel momento considerò Kraus morto: essendo legato simbioticamente a Kraus se ne poté distaccare, come già avvenuto nel caso della madre, solo in maniera estrema e totale. Quando poi, nel 1936, Kraus morì davvero, Canetti, cui mai sarebbe mai riuscito di perdonargli il deprecato schieramento a destra, non solo non andò al suo funerale, ma in seguito sostenne addirittura di non ricordare la data esatta della morte, affermazione alquanto inverosimile, se si considera che proprio la straordinaria prestazione della sua memoria gli ha permesso la stesura dell'autobiografia.

4. L'uomo buono: il dottor Sonne

Il processo di emancipazione dalla schiavitù di Kraus si completa attraverso l'incontro con il dottor Sonne, uno sconosciuto con il volto di Kraus, tanto da sembrarne un sosia. Per un anno e mezzo Canetti lo aveva incontrato e osservato quotidianamente al *Café Museum* mentre quegli era intento alla lettura dei giornali. La straordinaria somiglianza con Kraus, quasi del tutto scomparso dall'autobiografia dopo il soggiorno berlinese, reintroduce quest'ultimo nel corpo della narrazione. Durante lunghe cerimonie del silenzio lo sconosciuto si trasforma lentamente in un altro Kraus: l'identificazione di questo sosia mette in moto un processo di metamorfosi e nella seconda parte del terzo volume, che per l'appunto reca il

titolo *Il dottor Sonne*, il silenzioso anti-Kraus, liberando Canetti dai tormenti della precedente schiavitù, attira a sé l'immenso potenziale di adorazione che questi aveva precedentemente investito su Kraus:

Erst heute weiß ich, daß mir ohne das tägliche Beisammensein mit Sonne die Loslösung von Karl Kraus nie gelungen wäre.⁴⁹

E ancora aggiunge:

Die Verquickung dieser beiden Anlitze: das des prophetischen Eifers und das des Dulders, der die Kraft hat, sich über alles, was einem Geiste möglich ist, zu verbreiten, ohne daran, überheblich zu werden – diese Verquickung löste mich von der Herrschaft des Eifers, ohne mir zu nehmen, was ich von ihm empfangen hatte [...].⁵⁰

Se accusa e comando erano le caratteristiche dominanti di Kraus, Sonne lascia piena autonomia al proprio interlocutore. Entrambe le figure sono concepite dall'Io narrante come istanza onnisciente, ma Sonne non conosce il gesto del potere che Kraus non cessa di esercitare già col solo suo sguardo. Sonne assume il ruolo di puro osservatore e si sottrae ad ogni partecipazione alla vita sociale e, quindi, al gioco del potere; rispetto a Kraus che parla pubblicamente, frequenta i caffè e ama circondarsi di gente, Sonne è invece pressoché invisibile.

Per un anno e mezzo Canetti aveva incontrato Sonne tutti i giorni, senza avere il coraggio di rivolgergli la parola; fu solo grazie al comune amico Hermann Broch che poté farne la conoscenza e immediatamente lo colpì che:

Dr. Sonne *sprach* so, wie Musil *schrieb*.⁵¹

La descrizione non va oltre; non vengono aggiunti né elementi fisici che prescindano dalla somiglianza con Kraus, né dati anagrafici⁵². Canetti non riporta nessuna delle interessanti conversazioni che tra loro si svolsero – come fa invece negli altri casi, quasi che le parole non fossero in grado di riprodurre il fascino di quest'uomo. Delle discussioni racconta ampiamente, ma non riferisce mai espressioni dirette, così che Sonne fini-

⁴⁹ *AS*, p. 139. E a p. 142 ribadisce: «Die Befreiung kam durch dieses Gesicht, das so sehr dem des Unterdrückers gleich, aber alles *anders* [...]».

⁵⁰ *AS*, p. 139.

⁵¹ *AS*, p. 130.

⁵² Del dottor Sonne si sa soltanto che fu docente al *Jüdisches Pedagogium* di Vienna, abbandonata nel 1938 per recarsi a Gerusalemme, dove morì nel 1950. In gioventù fu autore, con il nome Abraham ben Yitzchak, di poche poesie in lingua ebraica, paragonate a quelle di Hölderlin per la loro forza poetica.

sce quasi paradossalmente per risultare privo di una propria maschera acustica.

Sonne sostituisce Kraus, ma assume al tempo stesso il ruolo che prima era della madre: come lei è molto colto e con lui si può parlare di tutto. Mentre, però, la madre è una figura orgogliosa e decisamente interventista nella vita del figlio, Sonne ha un che di ascetico e vive nella parola, cioè nell'astinenza dall'azione. Fu di certo la persona più significativa mai incontrata, un magistrale conoscitore della Bibbia (pare che conoscesse a memoria l'intero Vecchio Testamento e che fosse anche in grado di tradurlo in un raffinato tedesco), oltre che della poesia araba e spagnola, un esperto di molti settori, privo di ogni pretesa, un uomo giusto e preciso nei giudizi, un prezioso consigliere per molti. E Canetti ne fece un sostituto della figura paterna, come avrebbe di certo affermato Broch, cultore delle coeve tendenze freudiane. Per Canetti Sonne diviene una sorta di super-Io spirituale, un'istanza di cui potersi fidare ciecamente, l'unica in grado anche di annientarlo:

Er war der Einzige, dem ich ein Recht auf ein geistiges Todesurteil über mich zuerkannte.⁵³

Questa espressione fu da Canetti pronunciata nelle settimane che intercorsero tra il dono che gli fece del suo primo e unico romanzo e il giudizio che questi ne pronunciò. La copia recava la laconica dedica: «Dr. Sonne, mir noch mehr. E. C.»⁵⁴, con la quale il giovane aspirante scrittore non solo intendeva fare sapere a Sonne quanto egli fosse per lui importante, ma riduceva il proprio nome a semplici iniziali, atto di estrema umiltà né prima né dopo più compiuto. La critica di Sonne al romanzo, pur lodata in quanto a sagacità e profondità⁵⁵, non viene direttamente riportata nell'autobiografia, ma si rivela particolarmente importante perché è attraverso di essa che Sonne ratifica il suo *status* di scrittore. Per Sonne Canetti avrà sempre e soltanto parole di lode, ma non altrettanto generose sono quelle che gli riserva Veza, la quale vedeva in lui in primo luogo un pericoloso concorrente nel proprio rapporto con Canetti, non condividendo inoltre

⁵³ AS, p. 195. E a questo proposito aggiunge: «In einer einzigen Stunde hätte er damals zerstören können, worin ich meine Lebensaufgabe sah»; AS, p. 233.

⁵⁴ AS, p. 194. Con tale dedica Canetti intende fare sapere a Sonne di essere per lui importante più del sole (*Sonne*), simbolo della vita per antonomasia.

⁵⁵ «Ich lernte von ihm, als wäre ich ein anderer, nicht der Schreiber [...]»; «Ich war fasziniert von jedem seiner Gedanken, der mich als Unerwartetes traf [...]»; «Denn unvergleichlich wichtiger waren die Zusammenhänge tieferer Art, die er vor mir enthüllte. Ich erwähne davon nichts»; AS, p. 197.

quell'atteggiamento fatto di *Schwärmerei* e servilismo che Canetti manifestava. A questo proposito Canetti testimonia:

Sie attackierte ihn [Sonne] auf jede Weise;⁵⁶

Sie [Veza] weigerte sich standhaft, Sonne anzuerkennen.⁵⁷

Dieses Absolute, wenn auch wache *Vertrauen* war es, was Veza als Sklaverei empfand.⁵⁸

Einmal, in einem ernsten Gespräch, ging sie so weit zu sagen, daß Sonne durch die Einwirkung seines Geistes auf andere diese steril machte. [...] Zum täglichen Umgang eigne er sich nicht.⁵⁹

Le critiche a Sonne non vengono in nessun caso mosse da Canetti, che sempre mantiene un atteggiamento di deferenza nei suoi confronti, come verso un idolo mai detronizzato:

Er war in vielem ein Vorbild, seit ich ihn gekannt habe, konnte mir niemand mehr zum Vorbild werden.⁶⁰

Le riserve vengono espresse solo per bocca di Veza ed è singolare che esse non vengano affatto contestate nella sostanza e che Canetti si limiti a riferirle soltanto.

Da abile satirico qual è, Canetti non perde mai occasione per mettere in luce anche gli aspetti poco nobili o edificanti delle persone che fanno capolino nei suoi ricordi, a maggior ragione se si tratta dei mentori. Solo in questo caso pare che egli abbia consapevolmente scelto di non corrodere l'alone che circonda la figura di Sonne, l'unico idolo il cui carisma non viene mai delegittimato, e di preservarlo da ogni possibile critica, tramandandone il profilo di un uomo perfetto e privo di sbavature.

Per la verità il ritratto di Sonne è uno dei meno riusciti. Egli, che viene presentato come l'archetipo dell'«uomo buono», che «detestava tutto ciò che gli uomini facevano contro gli uomini», finisce poi per apparire piuttosto freddo e asettico: una figura ideale che vive solo nel mondo delle idee di Canetti, assolutamente privo di un qualsiasi legame con la concreta vita di tutti i giorni.

⁵⁶ *AS*, p. 196.

⁵⁷ *AS*, p. 133.

⁵⁸ *AS*, p. 196.

⁵⁹ *AS*, p. 234.

⁶⁰ *AS*, p. 144. Veza, che era entrata nella vita di Canetti lo stesso giorno di Kraus, teme di farne la stessa fine. Con orrore constata di essere stata scalzata da Sonne come interlocutore preferenziale delle questioni cosiddette letterarie.

5. *Veza, la donna corvo*

Negli stessi anni in cui Canetti guardava a Kraus prima, e a Sonne poi, come alle figure tutoriali di più grande impatto sullo sviluppo della propria personalità si assiste al crescere e in seguito allo scemare dell'importanza di un'altra figura, quella della moglie Veza, la donna corvo che sembrava essere fuoriuscita dalle *Mille e una notte*:

Wie ein Rabe sehe sie selber aus, ein Rabe zur Spanierin verzaubert.⁶¹

Canetti conobbe Veza nell'aprile del 1924, in occasione della prima lettura di Kraus alla quale prese parte. Questo singolare incontro colpì non poco proprio lui, misogino incallito, che appena qualche ora prima aveva parlato con l'amico Hans in toni quanto mai sprezzanti delle donne vienesi che amavano prendere parte alle manifestazioni culturali⁶² come se si trattasse di eventi mondani. Già durante questo primo incontro il giovane ne aveva subito il fascino irresistibile, estasiato sia dalla vastità delle letture di una donna tanto giovane, sia dal suo sorriso:

Das Geheimnis Vezas lag in ihrem Lächeln. [...] Ihr Lächeln reichte, ein schimmernder Bogen, von ihr bis zum Betrachter.⁶³

L'ammirazione per il suo mondo intellettuale sembra incondizionata ed egli non esita a ribadirla più volte nel secondo volume dell'autobiografia, ma sempre meno nel terzo, dove invece la relega tra i personaggi secondari. Il suo, come quello delle altre figure cosiddette tutoriali, è un lento ma inesorabile declino e se da un lato egli non sembra avere difficoltà a riconoscere la superiorità di Veza almeno nei primi anni del loro rapporto, dall'altro tiene sempre a precisare che si tratta di una relazione tra pari in cui nessuno prevarica sull'altro:

Verwunderlich an diesen Gesprächen war, daß wir einander nicht beeinflußten. Sie blieb bei den Dingen, die sie sich selbst erworben hatte. Manches machte ihr Eindruck, das ich ihr bot: aber nur wenn sie es in sich vorfand, machte sie sich's zu eigen. Es gab Kämpfe, doch nie einen Sieger. [...] Man *erwartete* die Stellungnahme des anderen, doch ohne sie vorwegzunehmen. [...] Man war auf gleich und

⁶¹ FO, p. 70.

⁶² «Feine Damen! Mit Pelzen wahrscheinlich! Parfümierte Ästhetinnen! Und er [Kraus] schämt sich nicht, vor solchen Leuten zu lesen! [...] Der Faust ist nicht für Äffchen»; FO, p. 68.

⁶³ FO, p. 154.

gleich. Trotz der Heftigkeit ihrer Worte gab sie sich nie überlegen. Aber sie hätte sich auch nie unterworfen [...]. Vielleicht ist "Kampf" ein falsches Wort für unsere Dispute, denn es war eine volle Kenntnis des andern mit im Spiel und nicht bloß eine Einschätzung seiner Schlagfertigkeit und seiner Kräfte.⁶⁴

Grazie al rapporto con lei, Canetti impara a «conoscere l'intimità con un essere *pensante*», ad ascoltare gli altri e sapersi con essi confrontare, ma la funzione più importante svolta da Veza nei terribili anni della "schiaività" krausiana è principalmente quella di costituire un grande modello di indipendenza intellettuale: quando per l'imberbe scrittore «ogni frase di Kraus era un ordine perentorio»⁶⁵, lei gli dimostrò come, pur nutrendo nei suoi confronti la più grande ammirazione, non si lasciava tuttavia imporre letture ammesse o non ammesse. Heine, per esempio, che faceva parte delle letture interdette, risultava ben rappresentato nella sua biblioteca:

Ich weigerte mich, den Band in die Hand zu nehmen: Nichts hatte Karl Kraus so sehr verpönt wie Heine.⁶⁶

La reazione immediata di Canetti fu di ripulsa, in quanto Kraus costituiva ai suoi occhi una sorta di Bibbia, ma benché Veza non fosse credente, gli diede una lezione indimenticabile:

Sie nahm [...] das Wort "Gott" ernster als ich und gestand keinem Menschen das Recht zu, zum Gott zu werden. [...] Sie hörte es [alles] an, sie unterbrach mich nicht, sie hörte es bis zu Ende an. Ich wurde immer heftiger, sie war todernst, als sie plötzlich – ich weiß nicht, woher sie sie nahm – eine Bibel in der Hand hielt und sagte: «Das ist meine Bibel».⁶⁷

Veza, i cui gusti letterari erano più maturi e consapevoli, era in grado di sottrarsi al potere tirannico di Kraus, nel quale vedeva non un dio, ma semplicemente un uomo di cui ammirare impeto e virulenza polemica, riuscendo però a mantenere una propria autonomia di pensiero e senza mai consentire a terzi di insidiare le proprie scelte culturali, il che – almeno in un primo tempo – la pose su un piano superiore a quello dell'ingenuo Canetti.

Non chiassosa e penetrante, ma non per questo meno credibile o efficace, ella rappresentò un modello di tacita resistenza. Accanto a Kraus

⁶⁴ FO, p. 207.

⁶⁵ Elias Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 167.

⁶⁶ FO, p. 152.

⁶⁷ FO, p. 153.

Veza divenne perciò il punto di riferimento fondamentale di quegli anni: è con lei che la letteratura tornò a essere quello strumento d'amore che era stato nel periodo dell'adolescenza ed è grazie a lei che Canetti riuscì a portare a compimento il sofferto distacco dalla madre che era già cominciato negli anni immediatamente precedenti al loro incontro:

Daß es mich nach der Rückkehr zu ihr hientrieb, daß ein nie zu erschöpfendes Gespräch mit ihr began und ich wieder und wieder hinging, daß dieses Gespräch an die Stelle jenes älteren trat, das zu einem Machtkampf entartet und nun verwüstet war, – das hätte niemand verwundern können [...].⁶⁸

Veza finì col trasformarsi in un surrogato della madre, un'altra “madre” destinata, come la prima, a venire “espunta” dalla vita dello scrittore assetato di idoli sempre nuovi da adorare e poi sconfessare, secondo un epilogo per altro vaticinato dalla stessa Mathilde⁶⁹. Intuito l'innescarsi del processo di sostituzione che la contemplava quale vittima sacrificale, la madre reagì con un odio talmente viscerale nei confronti di Veza, che Canetti dovette persino temere per la sua incolumità:

Sie schrieb ihr die niedrigsten Motive zu und sprach das Abscheulichste über sie hemmungslos aus. Sie hätte meine schwächste Seite erkannt, meine Liebe für Bücher und nützte das nun schamlos aus, indem sie über nichts anderes zu mir spreche. [...] Ich solle ja nicht glauben, daß Veza die einzige sei, in Wien gebe es Tausende ihresgleichen, skrupellose, genußsüchtige Menschen, die sich nicht scheuten, zur Befriedigung ihrer Eitelkeit Mütter und Söhne auseinanderzubringen [...].⁷⁰

In realtà Veza era molto diversa dal ritratto fosco che ne dipingeva la signora Canetti⁷¹: una donna intellettualmente e politicamente impegnata,

⁶⁸ FO, p. 156.

⁶⁹ «Du wirst sie verlassen, wie du mich verlassen hast»; AS, pp. 212-213. Le affinità tra Veza e la madre sono, del resto palesi: entrambe di origine ebraica, entrambe esponenti della borghesia colta; l'una e l'altra conoscevano perfettamente Shakespeare ed erano assidue frequentatrici della letteratura inglese, francese, russa e tedesca.

⁷⁰ FO, p. 158.

⁷¹ Una raccolta di racconti è stata pubblicata nel 1991 con il titolo *Die gelbe StraÙe* e con una prefazione dello stesso Elias Canetti. In essa Veza viene presentata come la compagna del grande scrittore, la quale scrive per diletto nella consapevolezza dei propri limiti e della propria pochezza. Scriveva su diseredati, su matrimoni sfortunati e donne servizievoli, come in fondo lo era lei stessa, che con una sola mano batteva sulla macchina da scrivere gli scritti del marito. Al 1999 risale la pubblicazione del romanzo *Die Schildkröten* (*Le tartarughe*, uscito nel 2000 presso la casa editrice Marsilio e tradotto da A-

sempre dalla parte dei deboli e degli emarginati, autrice non solo di apprezzati racconti, ma anche di un romanzo che getta una luce inquietante sulla coppia dei Canetti. Negli anni del soggiorno viennese fu assidua collaboratrice della *Arbeiter Zeitung*, l'organo ufficiale della sinistra austriaca sul quale pubblicava con vari pseudonimi, Anna Magd o Veronica Knecht. Ma di questa femminista *ante litteram* non c'è traccia nell'autobiografia, o quanto meno nella sua seconda parte: sulla donna autonoma e la traduttrice apprezzata neanche una parola, ma solo il *topos* della bella mummia con cui ornarsi davanti agli altri uomini⁷².

Nell'ultimo volume dell'autobiografia Veza è meno vivace e visibile di certe figure marginali; non appare più come la donna che rivendica con decisione la difesa dei propri spazi e della propria libertà, ma come un'indizionata ammiratrice e seguace del marito, che finisce quasi per assumere un ruolo tipicamente materno. Questa sua attitudine al sacrificio è un aspetto che anni dopo Canetti tornerà a mettere in luce anche nella prefazione a *Die gelbe Straße*.

Um sich nicht aufzugeben, begann sie selber zu schreiben, und um die Geste des großen Vorhabens, die ich brauchte, nicht zu gefährden, behandelte sie ihr Eigenes, als wäre es nichts. Es ging ihr um wirkliche Dinge, wie sie sagte, um Leute, die sie kannte. Ihre Sache sei es nicht, zu erfinden, das überlasse sie mir.⁷³

Lo scrittore riconosce la dedizione di Veza nei propri confronti e forse anche per questo, per gratitudine, le dedica ogni sua pubblicazione fino al 1980. Ciò non gli impedisce, tuttavia, di relegarla ai margini della trama narrativa e riesumarla esclusivamente per mostrare un personaggio sotto un'ulteriore prospettiva o riferire alcuni giudizi, per lo più negativi, su determinate persone (è questo il caso di Sonne, come si è già visto, o di Anna Mahler). La figura di Veza, presentata in un primo momento come vi-

lessandra Luise), la storia di una coppia in cui la donna soccombe sotto l'egocentrico marito scrittore. Molto apprezzata anche come traduttrice, Veza morì il primo maggio 1963 e pare si sia suicidata. Non doveva certo essere facile vivere con Canetti, che non si faceva troppi scrupoli a ridurla a una *maitresse* quando riceveva le visite di intime amiche. Veza, che per amore (o eccessiva ammirazione) del marito si trovava in una situazione di totale sudditanza psicologica, apriva lei stessa l'uscio di casa e indicava loro la stanza in cui Canetti le aspettava.

⁷² Canetti non perde occasione per elogiare la bellezza e tace un piccolo *handicap* (aveva un moncherino al braccio sinistro), che avrebbe potuto intaccarne il fascino.

⁷³ Cfr. Elias Canetti, *Veza*, prefazione a *Die gelbe Straße*, Hameln, Niemeyer, 1993, pp. 5-6 e 8-9 (1a ed. München Wien, Hanser Verlag, 1991); tr. it. di A. Grieco, *La strada gialla*, Venezia, Marsilio, 1990.

vace interlocutrice e musa ispiratrice, appare in ultima analisi stilizzata e impersonale. La storia d'amore, alla quale viene dato sempre meno spazio, risulta astratta e convenzionale, e le vivaci conversazioni di cui con tanto entusiasmo parla Canetti sembrano non solo artificiose e innaturali, ma palesano con chiarezza l'intento di una ricostruzione posticcia.

6. *Il mentore rinnegato (Hermann Broch) e il mentore mancato (Robert Musil)*

All'ombra di Karl Kraus, Veza e il dottor Sonne agiscono nel periodo viennese anche altre figure, che esercitano un'influenza non tanto clamorosa, ma non per questo meno profonda. Si tratta principalmente dell'amico scrittore Hermann Broch, il mentore rinnegato, e di Robert Musil, il mentore mancato.

Canetti conobbe Broch, al quale dedica interamente ben due capitoli⁷⁴, nel 1932 in occasione di una lettura del dramma *Nozze* in casa di una comune amica, Maria Lazar. Il loro, oltre che un rapporto complesso, ricco di conflitti e rivalità irrisolti, è anche un caso esemplare nel quale ad un'iniziale ammirazione subentra un progressivo e inesorabile processo di distanziamento.

Nicht leichten Herzens befasse ich mich mit Broch, denn ich weiß nicht, wie ich ihm gerecht werden soll. Da war die Erwartung, mit der ich an ihn herantrat, die stürmische Werbung von Anfang an, der er sich zu entziehen versuchte, die Blindheit, mit der ich alles an ihm gut finden wollte, die Schönheit seines Auges, in dem alles andere eher als Berechnung für mich zu lesen war [...].⁷⁵

Canetti avvertì da subito una grande affinità: entrambi erano nati in benestanti famiglie ebraiche, avevano reagito con disprezzo all'attività commerciale dei rispettivi padri e dedicato la loro attenzione al mondo delle arti. Già qualche settimana dopo il loro primo incontro Broch organizzò per Canetti una lettura pubblica presso la *Volkshochschule* di Leopoldstadt nell'ambito di un ciclo di manifestazioni denominato *Dichter werben für Dichter*. Benché non lo conoscesse ancora bene, il giovane esordiente fu presentato come un promettente scrittore interessato soprattutto al mondo della follia. Broch era stato difatti molto colpito dai personaggi di *Nozze*, in cui non esitò a individuare una vitalità demoniaca⁷⁶. Nel 1936, per i cinquan-

⁷⁴ *Auge und Atem*, AS, pp. 23-33 e *Beginn eines Gegensatzes*, AS, pp. 33-43.

⁷⁵ AS, pp. 25-26.

⁷⁶ Cfr. Hermann Broch, *Einleitung zu einer Canetti-Lesung*, in *Kommentierte Werkausgabe*, vol. 9/1, a cura di Paul Michael Lützel, Frankfurt/M, 1975, pp. 59-62.

t'anni di Broch, Canetti poté ricambiare la cortesia dedicandogli un discorso⁷⁷ che si rivelò molto importante perché in esso venivano esposti i fondamenti della concezione poetica canettiana e la teoria della missione dello scrittore, posizioni che naturalmente col passare degli anni si modificarono sino ad approdare a quella dello scrittore come “custode delle metamorfosi”. È comunque proprio in questo discorso che Canetti creò quel mito del respiro che restò affibbiato a Broch per tutto il resto della sua vita:

Brochs Laster ist das Atmen. Er atmet leidenschaftlich gern, und er atmet nie genug. [...] Aber es soll damit nur angedeutet werden, [...] wie er alle seine Sinne seinem Atemsinn unterordnet, und so mutet er zuweilen wie ein großer, schöner Vogel an, dem die Flügel gestutzt wurden, aber seine Freiheit sonst belassen.⁷⁸

Questa metafora dell'uccello che non può spiccare il volo è ripresa anche nell'autobiografia, dove l'insicurezza iniziale su come rendere giustizia a Broch trova corrispondenza nella frammentarietà di ricordi e dati, e nella mancanza di unità degli episodi narrati. I falliti tentativi di razionalizzazione del materiale legato a Broch danno l'impressione che al momento della scrittura agiscano ancora nodi irrisolti: mentre nel caso di tutti gli altri ritratti la figura di Canetti passa in secondo piano, qui la dinamica dialettica del loro rapporto pone sempre in prima linea entrambi i personaggi.

Resta un fatto che, al di là dell'originale e dell'avvincente mitologia del respiro, Broch è presentato quale persona estremamente influenzabile:

Ich habe nie ein Nein von ihm gehört.⁷⁹

La fretta che sempre lo caratterizza è secondo Canetti un'abile strategia di difesa:

Die Eile, in der man ihn sah, wenn man ihn zufällig auf der Straße traf, war sein einziger Schutz. Er sagte als erstes – und obwohl es statt eines Grußes war, war es freundlich –, «Ich bin in Eile», er bewegte die Arme, seine abgestutzten Flügel, so als ob sie sich zum

⁷⁷ Elias Canetti, *Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag*, in *Das Gewissen der Worte*, cit.; tr. it. di Renata Colorni e Furio Jesi, *Hermann Broch. Discorso per il suo cinquantesimo compleanno*, in *La coscienza delle parole*, cit.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 18-19.

⁷⁹ *AS*, p. 34. In realtà Canetti si contraddice quando riferisce del giudizio dissenziente di Broch sul suo romanzo; proprio questo episodio attesta che quando necessario Broch era in grado di pronunciare il fatidico «no».

Flug erheben möchten, schlug mit ihnen ein paarmal und senkte sie dann mutlos wieder.⁸⁰

La sua incapacità di esercitare resistenza, di dire semplicemente “no”, viene riassunta nell'immagine dell'uccello non in grado di volare. L'iniziale incondizionata ammirazione per Broch manifestata nel primo capitolo («Ich stellte ihn sehr hoch ...»⁸¹) sfuma in toni ambigui nel secondo: se da un lato ne apprezza la capacità di ascoltare e registrare quanto intorno a lui accade come un tratto positivo della metamorfosi dello scrittore, dall'altro lo rappresenta quale un uomo che a causa della propria predisposizione assimilativa rischia di perdere la propria identità e indipendenza intellettuale. Sulla base di questa controversa rappresentazione Canetti muove velatamente a Broch l'accusa di avere mutuato da lui l'idea di condurre uno studio sulla massa. Per suffragare questa sua affermazione, fa dire a Broch:

Sie sind auf einem falschen Weg. Sie können keine Gesetze für die Masse finden, weil es keine gibt.⁸²

Attribuendogli una posizione che nega la possibilità di studiare norme che regolino il comportamento della massa, Canetti si dichiara velatamente ispiratore dell'attenzione che Broch tributò a questo argomento negli anni successivi alla loro conoscenza e coglie l'opportunità per informare il lettore della propria originalità da un lato, dell'influenzabilità di Broch dall'altro, screditando indirettamente il lavoro di quest'ultimo rispetto al proprio.

La figura di Broch vista con rispettosa distanza nel 1936 viene in vecchiaia considerata più criticamente; scompare l'aura mitica del maestro di gioventù e gli succede la figura di un uomo facile preda del mondo circostante e addirittura dipendente dallo psicoanalista. Con la finale rappresentazione di un Broch debole e in balia della volontà altrui e della mutevolezza degli eventi, Canetti sancisce la conquista della propria indipendenza intellettuale e spirituale.

Impregnato della stessa atmosfera politica e culturale della declinante monarchia danubiana è Robert Musil⁸³, che per la sua forza granitica sem-

⁸⁰ *AS*, p. 35. In un altro passo Canetti aveva scritto: «Jede Begegnung war für ihn eine Gefahr, denn er konnte sich ihr nicht mehr entziehen. Um loszukommen, brauchte er Leute, die anderswo schon auf ihn warteten. [...] Es war immer der Mensch, der ihn erwartete, den er anrief und da er seine unabänderliche Verspätung entschuldigen mußte, schien das natürlich»; *AS*, p. 35.

⁸¹ *AS*, p. 28.

⁸² *AS*, p. 41.

bra costituire il naturale contraltare del fragile Broch. Corazzato, sempre pronto all'attacco e alla difesa, era in perenne assetto di guerra; Canetti lo paragona ad una tartaruga e gli riconosce un atteggiamento nei confronti della lingua che egli ben condivide:

Die Atomisierung der Sprache wiederstrebte ihm zutiefst, wenn er überhaupt etwas darüber sagte, was er sehr ungern tat, bezeichnete sie als altmodisch, denn sie leite sich von einer Assoziationspsychologie her, die überholt sei.⁸⁴

Canetti, in quegli anni alla ricerca di una lingua nuova per il proprio romanzo, non adottò l'inedita tecnica narrativa di Joyce, ma guardò con smisurata ammirazione alla scrittura sobria di Musil, di cui apprezza il magistrale controllo linguistico, tanto scritto⁸⁵ quanto parlato:

Er sprach ziemlich rasch, aber er überstürzte sich nie.⁸⁶

Er war ein Gegner von Überschwemmungen in der Sprache [...].⁸⁷

Ma soprattutto ne ammira l'alta consapevolezza del proprio valore artistico e la subordinazione totale della propria esistenza alla missione di scrittore che esigeva gli si tributasse una stima incondizionata e comportava il rifiuto di qualsiasi accostamento della propria persona ad altri scrittori, per quanto famosi fossero⁸⁸. Tale sua disposizione costò cara a Canetti, che teneva molto al suo giudizio e che, pur non riuscendo a instaurare con lui un rapporto personale, mantenne la convinzione che Musil lo stimasse sia come autore, che come lettore:

Er [habe] plötzlich seine Sitzlehnen gepackt und zu seinem Begleiter gesagt: «Der liest besser als ich!» Nun war das keineswegs der Fall, es war bekannt, wie gut Musil las, aber merkwürdig an seiner Äußerung war nicht ihr Wahrheitsgehalt, sondern daß sie in dieser Form gemacht wurde. Sie zeugte für das, was ich später so stark als das *Agonale* an Musil empfand. Er *maß* sich an anderen, auch eine Vorlesung

⁸³ Canetti gli dedica un intero capitolo nel terzo volume dell'autobiografia; *AS, Musil*, pp. 157-164.

⁸⁴ *AS*, p. 160.

⁸⁵ «Klarheit und Durchsichtigkeit des Schreibens ist keine automatische Eigenschaft, die, einmal erworben, bestehen bleibt, sie muß immer wieder und unaufhörlich erworben werden»; *AS*, p. 161.

⁸⁶ *AS*, p. 158.

⁸⁷ *AS*, p. 159.

⁸⁸ Il suo nome costituiva spesso una triade insieme a quelli di Broch e Joyce, ma tale costellazione era a suo avviso esecrabile.

war für ihn wie bei den Griechen ein Wettkampf. Mir kam das beinahe widersinnig vor, es wäre mir nie eingefallen, mich mit ihm, den ich weit über mich stellte, messen zu wollen.⁸⁹

Musil ebbe parole di apprezzamento per l'appena pubblicato *Auto da fè*, ma le parole di lode gli morirono sulle labbra per il grande affronto che Canetti, in maniera del tutto inconsapevole, gli fece. Proprio mentre Musil si pronunciava positivamente sul romanzo dello scrittore ancora implume, questi osò pronunciare al suo cospetto il nome di Thomas Mann, riferendo con orgoglio di avere da lui ricevuto una lunga lettera di apprezzamento su *Auto da fè*. In quell'istante Musil cambiò colore, illividì, gli porse la mano a metà e gli volse le spalle: il loro fu un incontro mancato e Canetti si rimproverò per il resto della propria vita quell'imperdonabile mancanza di tatto.

In Broch quanto Musil Canetti ammira l'indifferenza ad un successo fugace, il disprezzo per il denaro e la fedele dedizione alla propria opera. Ma se negli anni che intercorrono tra il 1936 e il 1985 (anni decisivi per la formulazione della teoria della missione dello scrittore) Canetti tornò sul suo rapporto con Broch a svantaggio di quest'ultimo – forse anche perché nel frattempo era stato pubblicato l'epistolario di Broch in cui non sempre lusinghiero è il giudizio nei confronti di Canetti –, Musil rimase nell'immaginario dell'autore intangibile: incondizionata l'ammirazione tributatagli in gioventù, incondizionata nella vecchiaia. Anche per questa ragione il ritratto che ne tratteggia è immacolato; se qualche critica gli viene mossa, ciò non avviene per bocca di Canetti, ma di Broch, che lo definisce un *König im Papierreich*⁹⁰, alludendo al fatto che per quanto fosse padrone del mondo alla scrivania, ne era invece fatalmente preda nella realtà. Anche Musil non lesina dal canto suo impressioni negative su Broch. Riferisce Canetti:

Als Schriftsteller nahm er ihn überhaupt nicht ernst. Seine Trilogie erschien ihm als Kopie seiner eigenen Unternehmung, mit der er nun seit Jahrzehnten schon befaßt war [...]. [...] Ich habe nie von Musil ein gutes Wort über Broch zu hören bekommen.⁹¹

In questo, come in altri frequenti casi (è Veza, per esempio, che parla male di Sonne o critica Anna Mahler), Canetti non muove in prima persona le critiche a Broch, bensì le mette in bocca a Musil, riuscendo così a

⁸⁹ AS, pp. 186-187.

⁹⁰ AS, p. 162.

⁹¹ AS, p. 160.

mantenere un'apparente equidistanza da entrambi e, al tempo stesso, a screditare Broch agli occhi del lettore.

7. *Nascere dalla resistenza*

L'autobiografia si presenta come il terreno ideale per un regolamento di conti con il passato e la rivendicazione della propria superiorità spirituale su quanti hanno esternato opinioni poco lusinghiere nei confronti dello scrittore⁹². I riferimenti a elogi o giudizi gratificanti di noti artisti contemporanei su opere e doti del giovane autore non mancano e evidente traspare l'orgoglio per gli incoraggiamenti ricevuti⁹³. Nei confronti del maestro Wladimir Vogel, che pure aveva mostrato di apprezzare il talento letterario del giovane Canetti, prevalgono però toni che tradiscono un certo risentimento, nonostante questi si fosse espresso a favore di una propria collaborazione con Canetti. Estremamente sensibile ai riconoscimenti, in questo caso lo scrittore non riesce a perdonare all'interlocutore il tono di superiorità con cui arbitrariamente gli si pone.

È a lui, e soltanto a lui, che spetta la scelta dei propri numi tutelari:

Er hatte mich vielleicht – beinah unmerklich – spüren lassen, daß er sich über mich stellte. Ich aber konnte mich nur aus freiem Willen unterordnen. Ich mußte selbst darüber entscheiden, wen ich über mich stellte. Meine Götter fand ich selbst, *ich* nannte ihre Namen und wer sich von sich aus für einen hielt, wer es vielleicht gar wirklich war, dem mußte ich aus dem Weg gehen, den empfand ich als Drohung.⁹⁴

Ci si potrebbe chiedere come mai Canetti collochi il dottor Sonne al di sopra di tutti coloro che compaiono nell'autobiografia senza mai intaccare l'autorevolezza. È probabile che essendo Sonne un lettore prevalentemente passivo e non coltivando velleità letterarie non rappresentasse un pericolo per la vanitosa sensibilità dell'autore Canetti e non costituisse quindi in alcun modo un possibile rivale. Una considerazione, questa, al-

⁹² Valga per tutti il caso di Daniel Brody, editore ed amico di Hermann Broch, notoriamente affabile, colpevole probabilmente – come con tono un po' malevole lascia intendere Eduard März (*Canettis Verdrängungen*, «Wiener Zeitung», 23.1.1987) – di non avere riconosciuto il genio dell'emergente scrittore.

⁹³ Nel caso della madre: «Daß ich ihr Interesse wecken konnte, wenn sie sich nicht ganz sicher fühlte, durch Erwähnen dieser oder jener Einzelheit, erfüllte mich mit Stolz»; *GZ*, p. 117. O del temuto zio Salomon: «[...] Rechthaberisch war ich auch und wollte überdies sein Lob gewinnen»; *GZ*, pp. 123-124.

⁹⁴ *AS*, p. 164.

quanto plausibile se si tengono presenti la smania di affermazione e l'orgoglio propri dello scrittore. Già sin dalle prime pagine dell'autobiografia emerge un bambino desideroso, se non addirittura bisognoso di ammirazione, che male sopporta la compagnia di scolari che non gli riservino chiaro apprezzamento. A proposito del suo amico Donald scrive infatti:

Ich glaube nicht, daß ich ihn bestechen wollte, ich war ein sehr stolzes Kind, aber beeindruckten wollte ich ihn sicher, denn ich spürte seine Herablassung.⁹⁵

Già le amicizie scolastiche erano notevolmente condizionate dalla ricerca di un'affinità elettiva; si trattava di poeti, storici o latinisti in erba, ai quali guardava con venerazione e di cui aspirava con pervicacia a guadagnarsi amicizia e stima. La sua adolescenziale bramosia di affermazione, tratto che mantenne per tutta la vita, anche se con l'età imparò a mascherarla sapientemente, si manifestava già allora attraverso un eccessivo zelo, una troppo frequente alzata di mano nel corso delle lezioni. Questo suo accanimento nel «farsi avanti»⁹⁶ era talmente straripante da infastidire non solo i compagni di classe, messi in cattiva luce da tanta ostentazione di sapere, ma anche dagli stessi insegnanti, che avevano difficoltà a gestire classi troppo poco omogenee.

Abituato ad un Canetti sempre nelle vesti di allievo, ben oltre gli anni di scuola, al termine della narrazione il lettore si ritrova a confrontarsi non più con un discepolo, bensì una nuova figura tutoriale: l'autore. Come in un romanzo di formazione il *Bildungsprozess*, le cui tappe sono state scandite da una serie di incontri determinanti per la crescita umana e intellettuale dello scrittore e segnate dal doloroso travaglio insito nel processo di emancipazione che ciascuno di essi comporta, si conclude con il finale approdo di Canetti allo *status* di mentore.

Giunto alla fine del proprio percorso educativo, il narratore può adesso assumere l'inedita funzione di guida all'interno di un nuovo binomio allievo-maestro, come è chiaramente riconoscibile nel rapporto tra Canetti e la giovane e prorompente Friedl Benedikt, anche lei aspirante scrittrice, anche lei bisognosa di una carismatica autorità spirituale. Il passaggio da allievo a maestro segna il raggiungimento della maturità.

Per quanto doloroso e soggetto a fratture molteplici, il processo della creazione di idoli e del loro successivo abbattimento viene presentato come necessario. Canetti descrive rapporti le cui dinamiche sono simili a

⁹⁵ GZ, p. 58.

⁹⁶ Elias Canetti, *La lingua salvata*, cit., p. 279.

quelle che regolano le relazioni amorose: ad un iniziale bisogno di assoluta totalizzante subentrano elementi di competizione, insofferenza e gelosia che sfociano poi in una esigenza di libertà ed emancipazione. L'inconciliabilità si risolve dunque nella rottura finale che fa seguito a conflitti sempre più aspri e necessita spesso di anni perché il processo di separazione possa dirsi definitivamente concluso.

Questa l'esperienza che Canetti visse nell'adolescenza con la figura materna, le cui dinamiche si ripeterono poi con Kraus, Broch e le altre figure tutoriali.

Canetti giunge addirittura a teorizzare la necessità di tali esperienze:

Es gehört zur Unersättlichkeit, aber auch zur Vehemenz der jungen Jahre, daß *ein* Phänomen, *ein* Erlebnis, *ein* Vorbild das andere vertreibt. [...] Sobald er einen enttäuscht, zerrt man ihn von seiner Höhe herunter und zertrümmert ihn ohne Bedenken; gerecht *will* man nicht sein, er hat einem zuviel bedeutet. Unter den Trümmern des alten siedelt man den neuen Götzen an. Es kümmert einem wenig, daß er sich hier unbehaglich fühlt. Man ist launenhaft und willkürlich mit seinen Götzen, nach *ihren* Empfindungen wird nicht gefragt, zum Erhoben- und Gestürztwerden sind sie da [...].⁹⁷

E ribadisce, anzi, che quanto più forte è stato il modello di riferimento, tanto più forte e salda sarà la personalità di chi ne è stato soggetto e se n'è liberato.

In der Demütigung seiner [des Dichters] Vergewaltigung, wenn er fühlt, daß er gar nichts Eigenes hat, nicht er selber ist, nicht weiß, was er selbst ist, beginnen seine verborgenen Kräfte sich zu regen. Seine Person artikuliert sich, sie entsteht aus dem Widerstand, überall wo er sich befreit, war etwas da, das ihn befreit hat.

Aber je reicher die Welt dessen war, der ihn unterworfen hielt, um so reicher muß die eigene werden, die jene von sich abtut. Es ist gut, sich starke Vorbilder zu wünschen.⁹⁸

Il volto del protagonista dell'autobiografia si definisce, come in un gioco di specchi, nella rifrazione e nella deformazione di altri volti, nell'affascinante collage di tratti propri e altrui, in un processo di continua sostituzione, culminante nella trasformazione del proprio aspetto e del proprio ruolo dalla posizione di discente a quella finale di principio di autorità intellettuale.

⁹⁷ Elias Canetti, *Karl Kraus, Schule des Widerstands*, cit., p. 42.

⁹⁸ *Ivi*, p. 52.

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

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 2005

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Presentazione della rivista letteraria “Lichtungen (“Radure)” con
Markus Jaroschka; Luigi Surdich; Camilla Salvago Raggi; Michaela Brüger-
Koftis

Genova, 01.02.2005

In collaborazione con Centro Culturale Italo-Austriaco

Conferenze letterarie con lo scrittore austriaco Norbert Gstrein e
presentazione del libro “Das Handwerk des Tötens” (trad. lett.: “Il
mestiere dell’uccidere”)

Torino, 14.03.2005

Vercelli, 15.03.2005

Milano, 16.03.2005

Bolzano, 17.3.2005

In collaborazione con Goethe Institut Turin, Universität Vercelli e
Sprachfirma “Austria Lingua”

Presentazione della “Scuola di Poesia” con

Ide Hintze

Milano, 11.03.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza letteraria nella cornice della “Giornata di Graz a Trieste” con
la scrittrice austriaca Angelica Reitzer

Trieste, 02.04.2005

Nel Palazzo Morpugo/Trieste

In collaborazione con Circolo di Cultura Italo-Austriaco Trieste

Presentazione del libro “Tristan da Cunha” con
lo scrittore austriaco Raoul Schrott
Torino, 03.05.2005
Nella sede del Goethe Institut Turin
Milano, 04.05.2005
Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Serata letteraria con Serafettin Yildiz e Giulia Lazzaroni nell’ambito del
ciclo “Poeti Europei del ‘900”
Milano, 16.05.2005
Nel Piccolo Teatro Studio
In collaborazione con AICEM

Serata letteraria con Ludwig Laher “Degenerazione del
Cuore”/”Herzfleischartung” nella cornice del Festival Interculture
FEST-FEST
Bologna, 15.06.2005
Nella Villa Torchi/Bologna

Presentazione del libro di Ruth Klüger “Vivere ancora”/”Weiter leben –
eine Jugend” con
Ruth Klüger, Goti Bauer e Luigi Reitani
Milano, 12.09.2005
Nella sede del Spazio Oberdan

Serata letteraria con lo scrittore austriaco Hans Raimund “Sognare il
lutto”/”Trauer träumen”
Milano, 21.09.2005
Scuola Germanica a Milano

Serata letteraria con l’autore austriaco Christoph Wilhelm Aigner nella
cornice del Festival “Pordenonelegge”
Pordenone, 24.09.2005

Tavola Rotonda su “Le Presidentesse” di Werner Schwab con
Corinna Agustoni, Anna Coppola e Cristina Crippa
in collaborazione con il Teatro Leonardo

Milano, 11/10/2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Presentazione del libro “Grenzüme (I) – Dialoge zur literarischen Landkarte Südtirol”/”Zone di confine (I) – Dialoghi sulla carta geografica letteraria del Sudtirolo” a cura di Beatrice Simonsen e con Maria Brunner, Helene Flöss, Karl-Markus Gauß, Sabine Gruber, Gerhard Kofler, Martin Kubaczek, Margareth Obexer, Claus Philipp e Luigi Reitani

Bolzano, 07.11.2005

In collaborazione con l’editore Raetia e Galeria Prisma

Presentazione del libro “Italia – Austria. Alla Ricerca del Passato Comune – volume II” con

Herbert Zeman

Milano, 09.11.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Serata letteraria con la giornalista scrittrice austriaca Eva Rossmann e presentazione del suo libro “Vino e Morte”

Bolzano, 15.11.2005

In collaborazione con l’editore Folio

CONFERENZE

Convegno Economico Internazionale “CENTROPA – Un’opportunità di insediamento” nella cornice del ciclo di manifestazioni “Milano incontra Vienna”

Milano, 20.01.2005

Nella sede di Assolombarda

Serata di discussione “Il Professore Bernhardt di Arthur Schnitzler” con Luigi Reitani, Reinhard Urbach e Flavia Foradini

Milano, 17.01.2005

Nel Teatro Strehler

Conferenza “Elfriede Jelinek l’arte della contraddizione” con

Luigi Reitani

Milano, 19.01.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Convegno Internazionale “Rappresentare al Shoa” e presentazione del film “Gebürtig” con

Gabriella Rovagnati, Maria Luisa Roli, Rosalba Maletta, Franz Haas, ecc.

Milano, 24.01.2005

In collaborazione con: Università degli Studi di Milano

Conferenza sul libro “Successo e Persecuzione – Scrittrici Austriache 1918 - 1945” con

Gabriella Rovagnati

Milano, 02.02.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza “Il Trattato di Stato Austriaco” con

Rolf Steininger

Milano, 11.05.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza “La poesia di Paul Celan” con

Luigi Reitani

Genova, 25.05.2005

In collaborazione con Centro Culturale Italo-Austriaco

Conferenza “Splendore e miseria degli austriaci nel film ‘Senso’ (1953) di Luchino Visconti” con

Franz Haas

Milano, 05.10.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Convegno Internazionale “Immagini e Destorsioni” – Stereotipi nazionali nella letteratura e nella musica” con Bianca Valuta-Cavallotti, Arnold Suppan, Horst Haselsteiner, Edgar Hösch, Peter Haslinger, Bernard

Michel, Caterine Horel, Dusan Kovac, Ferenz Glatz, Lech Trzeczakowski,
Dusan Necak.

Garganano, dal 12 al 15.10.2005

In collaborazione con l'Università degli Studi di Milano

Ciclo di conferenze su “Elias Canetti a cent’anni dalla nascita” - incluso
una mostra biografica – con

Franz Haas, Giulio Schiavoni, Hermann Dorowin, Matteo Galli-Ferrara,
Luigi Reitani e Nicoletta Sinopoli

Udine, dal 18.10. al 22.11.2005

Nella sede dell'Università degli Studi di Udine

Conferenz “Il Re Ottokar di Grillparzer” con

Riccardo Morello

Milano, 19.10.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza “Dayton 1995 – Sarajewo 2005” con

Wolfgang Petritsch

Bologna, 03.11.2005

in collaborazione con l'Associazione Culturale Italia-Austria Bologna

Conferenza “Bertha von Suttner – Una vita per la pace” con

Flavia Foradini

Milano, 16.11.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza “Duplice anniversario. Elias Canetti, lettore di Don
Quichote” con

Gabriella Rovagnati

Milano, 30.11.2005

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

* * *

MOSTRE

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerra”

Piacenza, 27.01. – 27.02.2005

In collaborazione con Liceo Lorenzo Respighi

“Bertha von Suttner – Una vita per la pace”

Udine, 13.04. – 03.05.2005

In collaborazione con l’Università degli Studi di Udine

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerra”

Rimini, 27.05. – 30.06.2005

In collaborazione con: Comune di Rimini e Provincia di Rimini

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerre”

Bolzano, 15.09. – 17.10.2005

In collaborazione con il Südtiroler Kulturinstitut

CINEMA

Presentazione del film “Gebürtig”/”Gebirtig” di Robert Schindler e Lukas Stepanik

Genova, 25. e 26.01.2005

In collaborazione con la Fondazione Primo Levi e Centro Culturale Europeo

Presentazione del film “Tierische Liebe”/”Animal Love” di Ulrich Seidl

Rovereto, 18.02.2005

In collaborazione del MART di Rovereto e Trentino

Presentazione del film “Auswege” di Nina Kusturica nell’ambito del festival “Sguardi Altrove”

Genova, 01.02.2005

Milano, 05.04.2005

In collaborazione con il Centro Culturale Europeo e “Sguardi Altrove”

Presentazione del film “Instruction For a Light and Sound Machine” di Peter Tscherkassy nell’ambito del festival “Invideo”

Milano, 09. – 13.11.2005

In collaborazione con il festival “Invideo”

Presentazione del film “Working Man’s Death” di Michael Glawogger nell’ambito del festival “filmmaker”

Milano, 25.11.2005

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