

Studia austriaca XXVIII

Norbert Gstrein • Elias Canetti
Julya Rabinowich • Ilse Aichinger
Gustav Mahler • Gregor von Rezzori
Peter Handke

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Cornelia Blasberg (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2925

Vol. XXVIII

Year 2020

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Cornelia Blasberg (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

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](#).

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).

Studia austriaca
Vol. XXVIII – Year 2020

Table of Contents

Sabine Wilke – <i>Eine Rhapsodie über Klimawandel und Flucht. Norbert Gstreins Roman «Die kommenden Jahre»</i> [<i>A Rhapsody on Climate Change and Flight. Norbert Gstrein's Novel «The Years to Come»</i>]	p. 5
Claude Desmarais – <i>Education and Antisemitism in Elias Canetti's Autobiography</i>	p. 25
Chiara Conterno – <i>Intrecci di fiabe russe e tedesche in «Spaltkopf» di Julya Rabinowich</i> [<i>Intertwinings of Russian and German fairy tales in Julya Rabinowich's «Spaltkopf»</i>]	p. 51
Elisa Garrett – <i>Kognitive Poetik und räumliche Ordnung. Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers «Das Plakat»</i> [<i>Cognitive Poetics as spatial concepts. Perception processes in Ilse Aichinger's «Das Plakat»</i>]	p. 71
Cecily Cai – <i>The Work into the Open. Reading Mahler's Novelistic Symphony</i>	p. 95
Linda Puccioni – <i>Poetik des Scheiterns. Eine Analyse von Gregor von Rezzoris «Der Schwan»</i> [<i>The poetics of failure. An analysis of Gregor von Rezzori's «Der Schwan»</i>]	p. 113
Giovanni Melosi – <i>Dal paradigma linguistico al realismo critico. Strategia di scrittura e statuto del personaggio nella prima produzione in prosa di Peter Handke</i> [<i>From linguistic paradigm to critical realism. Strategies of writing and features of character in Peter Handke's early prose production</i>]	p. 135
Call for Papers	p. 175

* * *

Sabine Wilke
(Seattle)

Eine Rhapsodie über Klimawandel und Flucht
Norbert Gstreins Roman «Die kommenden Jahre»

[*A Rhapsody on Climate Change and Flight. Norbert Gstrein's Novel «The Years to Come»*]

ABSTRACT. Norbert Gstrein's novel *Die kommenden Jahre* (2018) addresses two central themes discussed in the media and public sphere of today, climate and migration. The main argument is that in the novel this occurs aesthetically in form of a rhapsodic connection between the two topics. How such a literary rhapsody works is shown in three steps: a discussion of the thematic articulation of climate and climate change by the characters (the majority of the main figures are climate researchers), an analysis of the poetic construction of rhapsodic movements on the level of the range of characters and their development, and a reading of the reciprocal relationship between climate, migration, and writing. In this novel, Gstrein develops a poetic model of narrating climate and migration.

Eine unerhörte Begebenheit ereignet sich in Norbert Gstreins *Die kommenden Jahre* (2018) erst am Schluss des Romans und auch nur als eine von drei Plot-Optionen, die die Romanhandlung beschließen: Herr Farhi, der syrische Bauingenieur und geflüchtete Familienvater, der vorübergehend das Haus am See der Familie Farländer mit Frau und zwei Söhnen bewohnt, schießt mit der Pistole des Erzählers und Klimaforschers Richard (dessen Nachnamen wir nie erfahren) auf die Bande von Jugendlichen, die ihn seit einiger Zeit und zunehmend heftiger bedroht. Es gibt zwei Tote, zwei Schwerverletzte und einen leicht Verletzten. Herr Fahri kommt daraufhin in Untersuchungshaft (KJ, 284)¹. Das ist der Ausgang – in Form einer tra-

¹ Norbert Gstrein, *Die kommenden Jahre*, München: Hanser, 2018. Alle Verweise auf diesen Roman sind im Fließtext mit der Sigle KJ und einer Seitenzahl gekennzeichnet.

gischen Option – von Gstreins literarischer Rhapsodie über den Klimawandel. Der Musikwissenschaftler Tobias Widmeier hat auf die Herkunft dieses seit dem neunzehnten Jahrhundert vorsätzlich im musikalischen Kontext gebräuchlichen Genres der Rhapsodie aufmerksam gemacht; er erläutert: «[d]as Begriffswort Rhapsodie dient zur Definition von Textsorten, die in spezifischer Weise von präfixierten Teilen [...] oder, weiter gefaßt, durch Reihung und Verknüpfung unterschiedlichen Materials geformt werden [...]»². Ursprünglich aus dem Griechischen stammend, in dem Rhapsodie eine Vortragsform für mündliche Epen und Gesänge bezeichnet, hat der Begriff aber literarische Wurzeln. Gstrein bedient sich rhapsodischer Reihungen und Verknüpfungen unterschiedlichen Materials, mit denen er das Thema Klimawandel literarisch auf eine komplexe Art gestaltet. Wie das auf der Textebene geschieht, soll in diesem Beitrag in drei Schritten untersucht werden.

Ein Motto aus den Gesängen eines Aztekenkönigs gibt gleich zu Beginn den elegischen Ton dieser Rhapsodie an und signalisiert die globale Dimension der Thematik: «Nicht für immer hier auf der Erde / nur für eine kurze Zeit» soll Nezahualcóyotl, der mächtige und für seine Gesänge berühmte prä-kolumbianische Herrscher von Texoco, über die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens auf der Erde gesagt haben³. Es ist vielleicht nicht ganz zufällig, dass Gstrein gerade eine indigene Stimme zitiert, um die Idee von Flucht und Migration, die der Roman als sein zweites Thema anschlägt, einzurahmen. Nezahualcóyotl war als exilierter Aztekenkönig, der seinen Stadtstaat von Angreifern zurückerobern musste, sicher mit der Idee von der Flüchtigkeit der menschlichen Existenz auf Erden vertraut. Aber das Motto erlaubt gleichzeitig auch einen rhapsodischen Bezug zu einer der Hauptcharaktere in diesem Roman, Idea Selig, die jüdische Exilantin aus Nazideutschland, die in Argentinien aufgewachsen ist und jetzt in Mexico

² Tobias Widmeier, «Rhapsodie», Fachbibliothek Musikwissenschaft, Web: [LINK](#). Siehe auch Walter Salmen, *Geschichte der Rhapsodie*, Freiburg: Atlantis Verlag, 1996, S. 15ff.

³ Siehe zum Hintergrund dieser Figur die deutsche Wikipedia, «Nezahualcóyotl», Web: [LINK](#).

City als Gletscherforscherin lehrt. In dieser Figur treffen die Themen Klimawandel und Flucht in einer Person zusammen, wenn auch nicht ursächlich verkettet, sondern rhapsodisch verknüpft. Dieses Prinzip der rhapsodischen Verknüpfung von Gletscherschmelze und Migration soll hier anhand von drei Aspekten diskutiert werden werden: erstens anhand der thematischen Artikulation von Klima und Klimamigration in den wissenschaftlichen Arbeiten der Gletscherforscher, die zu Beginn des Romans auf einer Fachtagung in New York und daran anschließend auf dem Landsitz eines wohlhabenden Unternehmers zusammenkommen; zweitens mittels einer Analyse der rhapsodischen Verknüpfung von Klimawandel und Flucht auf der Ebene von Figurenkonstellation und Charakterentwicklung; und drittens mit einer Interpretation der reflexiven Verbindung zwischen Klima, Flucht und literarischem Schreiben. Gstrein rückt dabei die poetologischen Aspekte einer Fiktionalisierung von Klimawandel und Flucht in den Blick. Dadurch erhält der Roman die Aura eines säkularisierten, selbst-reflexiven magischen Realismus, wie ihn Timothy Clark für den literarischen Umgang mit Klimawandel attestiert hat⁴. Als hybride Mischform verhandelt der Roman multiple Perspektiven und bricht mit dem einsinnigen Erzählen von Lebensentwürfen, die für den Realismus noch typisch waren.

Gstreins Roman ist in der Presse sehr unterschiedlich bewertet worden: als Drehbuch-Vorlage für einen neuen Tatort (Dicks), als ein «fein wie kühl gezeichnetes Werk der Widersprüchlichkeiten und Doppeldeutigkeiten» (Küchemann), als Kommentar auf Gstreins eigene Position (Häming), letztlich aber in der Aussage und in seinen Figuren diffus bleibender Roman (Schröter)⁵. Vor Gstrein haben sich, im Gegensatz zur anglophonen «climate fiction», die Clark analysiert, bisher nicht viele deutschsprachige Schriftsteller an

⁴ Siehe Timothy Clark, «Some Climate Change Ironies: Deconstruction, Environmental Politics and the Closure of Ecocriticism», *The Oxford Review* 32 (2010): 144.

⁵ Siehe Fridtjof Küchemann, «Deutschland ist einfach nicht das Paradies», FAZ (10.3. 2018); Joachim Dicks, «Die Welt im Umbruch: “Die kommenden Jahre” von Norbert Gstrein», NDR (27. 2. 2018); Anne Häming, «Ein Leben zäh wie Gletscher», *Spiegel*, Web: [LINK](#) (27. 2. 2018); Andreas Schröter, Buchbesprechung, *Schreiblust-leselust.de* (28. 2. 2018).

das Thema Klimawandel herangewagt. Antonia Mehnert und Gregers Andersen haben in ihrem Blog die Rolle des Klimawandels in der deutschsprachigen Literatur als «Hintergrundschauplatz für die eigentliche Handlung, als Ursache für eine größere Katastrophe, oder auch als ein wichtiges Thema für die einzelnen Charaktere» bezeichnet, wobei die ethische Dimension der von ihnen diskutierten Beispiele (Frank Schätzing's *Der Schwarm*, Nele Neuhaus' *Wer Wind sät*, Sven Böttchers *Prophezeiung*, Ilija Trojanows *Eis Tau* und Dirk C. Flecks *Maeva*!) in den Vordergrund gerückt wird⁶. Gstrein findet durch die rhapsodische Verknüpfung des Themas Klimawandel mit dem Thema Migration zu einer neuen literarischen Gestaltung, die in einigen Aspekten an Trojanows *Eis Tau* (2011) anschließt, aber auch entscheidend darüber hinausgeht⁷. So wie Trojanows Hauptfigur Zeno Hintermeier empört sich der Erzähler über die künstlerische Nutzbarmachung von Klimawandel (siehe *KJ*, 197); in beiden Romanen verbringen Charaktere Zeit in Ushuaia und auf Forschungsschiffen in der Antarktis (siehe *KJ*, 200 u. 251). Aber im Gegensatz zu Trojanow bietet Gstrein am Ende des Romans seinen Lesern drei Optionen in verschiedenen Tonlagen und Modi für den Ausgang der Handlung an. Das «Ende für Literaturliebhaber» schließt dabei an Trojanows Elegie an: Richard liebäugelt mit einer Dozentur auf einem norwegischen Tourismusschiff (siehe *KJ*, 251). Ein anderes, eher utopisches Ende hinterlässt den ausgewanderten Erzähler in Montreal; und in «Was wirklich geschehen ist» fällt der tragische Schuss von dem zu Anfang die Rede war. Doch bevor wir uns den poetologischen Aspekten dieses Romans zuwenden, soll zunächst untersucht werden, wie das Thema Klima und Klimawandel in den Arbeiten, Vorträgen und Gesprächen der Klimaforscher zum Ausdruck kommt und in dem Roman thematisch Gestalt annimmt.

I

In seinem Beitrag zum Klimawandel wirft der Umwelthistoriker Philipp

⁶ Siehe Antonia Mehnert und Gregers Andersen, «Der Held und das Wetter: Literatur und Klimawandel», Goethe.de/klima (November 2013).

⁷ Siehe Ilija Trojanow, *Eis Tau*, München: Hanser, 2011.

Blom einen Blick auf das Thema und zeigt, inwiefern Klimawandel zwar kein ursächlicher Faktor in der Entstehung einer neuen europäischen Ordnung in der frühen Neuzeit war, aber als dauernder Druckfaktor doch die Funktion eines Katalysators gespielt hat, der gesellschaftliche Umbrüche beschleunigt und intensiviert hat⁸. Das einundzwanzigste Jahrhundert bezeichnet Blom von daher als Amplitude der Unsicherheit, wobei er prophezeit, dass der Klimawandel eine massive Krise der Landwirtschaft auslösen wird, die wiederum unvorhersehbare Wanderbewegungen, politische Instabilität und Verteilungskriege mit sich bringen wird. In *Die kommenden Jahre* tauchen gleich mehrere Figuren auf, die sich wissenschaftlich mit dem Thema Klima und Klimamigration auseinandersetzen. Im ersten Teil des Romans, «Kanada», nimmt der Ich-Erzähler Richard, ein Tiroler, der in Hamburg lebt und dort an der Universität lehrt, an einer Fachtagung in New York teil, die von seinem kanadischen Freund und Kollegen Tim Markowich mitorganisiert wurde, der ihn auch im Anschluss daran nach Montreal eingeladen hat. Es ist die Zeit vor der Trumpwahl 2016, als unter Kollegen viel von Auswanderung nach Kanada die Rede war, falls der schlimmste Fall eintreten sollte. Tim Markowichs Vater ist selber aus Jugoslawien nach Deutschland geflohen und von da aus nach Kanada ausgewandert. Tim will Richard dazu überreden, ebenfalls nach Kanada übersiedeln, dort zu lehren und seiner Familie in Deutschland den Rücken zu kehren.

Das Klima als Katalysator von weltweiten Wanderungsbewegungen wird während der Wochenendeinladung an den Hudson zum erstenmal im Roman thematisiert. Am Abend hält ein Wissenschaftler aus Turin, Matteo Kraler, einen Vortrag über die großen Migrationsbewegungen, «die durch den Klimawandel in naher Zukunft zu erwarten seien» (*KJ*, 54).

Matteo Kraler sprach auch über seinen Landsmann Leone Caetani, der Anfang des vergangenen Jahrhunderts die These aufgestellt hatte, dass die arabische Halbinsel und die arabische Wüste einst fruchtbar

⁸ Siehe Phillip Blom, «Zeiten des Klimawandels: Ein historischer Brückenschlag von der kleinen Eiszeit bis heute», *APuZ: Zeitschrift der Bundeszentrale für politische Bildung* 68 (Mai 2018): 5.

gewesen seien und erst ihre Austrocknung und Überbevölkerung die großen islamischen Eroberungszüge in Gang gesetzt hätten. Sein zehnbändiges Werk *Annali dell'Islam* galt als Grundstein der modernen Islamwissenschaft, und ausgerechnet er, ein Historiker, der nicht aus den Naturwissenschaften kam, stellte umweltbedingte Faktoren ins Zentrum und nicht oder nicht nur die Religion, wenn es um das kriegerische Auftreten ganzer Stämme ging. (*KJ*, 55)

Kraler diskutiert in seinem Vortrag in Anlehnung an die Thesen Caetanis die Dürre in Syrien und in dem Fruchtbaren Halbmond, der versanden wird, als Ursache für die zeitgenössischen Migrationsbewegungen. Er bezeichnet diese von Klimawandel betroffene Gegend als ein Gebiet, von wo aus sich «die Millionen und Abermillionen von Menschen, die dort leben, in Bewegung setzen und sich von nichts und niemandem aufhalten lassen» (*KJ*, 56). Dabei wählt er für seine Analyse des Phänomens der Klimamigration das Apokalypsennarrativ, das Gabriele Dürbeck als eines der Narrative identifiziert hat, mithilfe derer heutzutage über Umweltprobleme gesprochen werde⁹.

Neben Markowich, Selig, Kraler und Caetani ist noch von einem weiteren Klimaforscher die Rede, Bülent Aydin aus Ankara, der nicht mehr in seine Heimat zurückkehren und in Amerika Asyl beantragen will. Somit wird die rhapsodische Verknüpfung von Klima und Migration in den einzelnen Biographien der verschiedenen Figuren zunächst thematisch angeschnitten, dann aber gleichzeitig in der spezifischen Figurenkonstellation ironisch reflektiert: Klima steht hier eben nicht metaphorisch ein für menschliche Beziehungen, wie das Perez und Aycock noch der anglophonen Klimafiktion attestiert haben, sondern in allen Fällen immer rhapsodisch verknüpft mit Flucht, wobei allerdings das Verhältnis zwischen den zwei Phänomenen nicht eindeutig erkennbar ist¹⁰. Gstrein entwickelt für diese Uneindeutigkeit eine Figurenkonstellation, in der sich die einzelnen

⁹ Siehe Gabriele Dürbeck, «Das Anthropozän erzählen: Fünf Narrative», *APuZ: Zeitschrift der Bundeszentrale für politische Bildung* 68 (Mai 2018): 13.

¹⁰ Siehe Janet Perez und Wendell Aycock (Hg.), *Climate and Literature: Reflections of Environment*, Lubbock, TX: Texas Tech University Press, 1995, S. 4.

Charaktere gegenseitig spiegeln und kommentieren: Matteo Kraler mit seinem Apokalypsennarrativ, Tim Markowich mit seinem Zynismus und Idea Selig mit ihrer Dritte-Welt-Pose, die alle Schuld und Verantwortung für den Klimawandel an die Erste Welt abschiebt. Alle diese Positionen wirken auf den Erzähler ein, der angesichts dieser Multiperspektivität die Geschichte der syrischen Familie in dem Haus am See in der mecklenburgischen Provinz mittels einer Reihe von rhapsodischen Verknüpfungen aufrollt. Klimamigration setzt sich somit literarisch zusammen als eine Polyphonie von rhapsodischen Stimmen, die sich gegenseitig spiegeln. Mit dieser Technik der Spiegelung gestaltet Gstrein das Thema Klimawandel, indem er auf die Unsichtbarkeit des Phänomens, dessen langsame Gewalt und historisch naheliegende, aber nicht kausal nachweisbare Verknüpfung mit Flucht, Asyl und Auswanderung eingeht¹¹.

Wie artikuliert sich diese Polyphonie rhapsodischer Stimmen auf der Textebene?

II

Fritz Heidorn meint zum Thema literarische Gestaltung von Klimawandel: «[o]hne emotionale Bezüge – besser noch: romantische Verwicklungen – wird die Bereitschaft der Bevölkerung, Anpassungsmaßnahmen im Alltag zu ergreifen oder zu initiieren, gering bleiben»¹². Heidorn bezeichnet den Klimawandel in dem Zusammenhang als eine unendliche Novelle. Im Gegensatz zu abstrakten soziologischen Analysen trügen fiktionale Texte durch ihre emotionalisierenden Verfahren viel mehr zum Verständnis dieses unsichtbaren Phänomens bei, weil sie die individuelle und persönliche Seite in den Blick rücken¹³. Im Kontext ihrer Analyse des Genres der anglophonen Klimafiktion haben Adam Trexler und Adeline Johns-Putra

¹¹ Zur langsamen Gewalt siehe Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, S. 3.

¹² Siehe Fritz Heidorn, «Mahlstrom in die Zukunft: Klimawandel im Lichte der Literatur», *GALA* 18 (2009): 17.

¹³ Siehe Heidorn, S. 18.

darüberhinaus für eine Öffnung des «Ecocriticism» gegenüber dem Klimawandel plädiert:

[...] many novels do more than employ climate change in terms of setting; they begin to explore the relationship between climate change and humanity in psychological and social terms, exploring how climate change occurs not just as a meteorological or ecological crisis «out there» but as something filtered through our inner and outer lives. In this way, climate change asks for authorial innovation, demanding plot-lines and characterizations that participate in the global, networked, and controversial nature of climate change.¹⁴

Gstrein weicht von diesem Trend ab. Er gestaltet das Thema Klimawandel nicht, indem er innovative Handlungslinien und global vernetzte Charaktere gestaltet, sondern indem er das Thema mit einem zweiten Thema rhapsodisch verknüpft. Er schreibt damit Trojanows Projekt – wie erzählt man den Klimawandel – fort und gibt ihm durch die Verkettung mit dem Thema Migration eine noch komplexere literarische Gestalt.

Zeno Hintermeier hatte sich bereits gefragt, was die Naturwissenschaft zur Lösung des Problems von Klimawandel beitrage: seit zwanzig Jahren seien die Ereignisse schlimmer als die Prognosen; die Naturwissenschaft sei lediglich beschreibend, nicht transformierend, ein Thema, das der Autor selber ebenfalls in einem Gespräch angeschnitten hat¹⁵. Hintermeier findet aber in *Eis Tau* zu keiner tragfähigen Lösung. Axel Goodbody zufolge ist es die Nähe des Autors zu seiner Hauptfigur, die problematisch sei:

Although [...] the book actually seeks to challenge readers to find a third way between the tourists' indifference to climate change and Zeno's misanthropy, despair, and eventual suicide, some passages read embarrassingly like a straightforward outpouring of the author's feelings.¹⁶

¹⁴ Siehe Adam Trexler und Adeline Johns-Putra, «Climate Change in Literature and Literary Criticism», *Climate Change* 2 (2011): 196.

¹⁵ Siehe Torsten Casimir, «Gespräch mit Ilija Trojanow auf der Frankfurter Buchmesse» (15. Oktober 2011), Web: [LINK](#).

¹⁶ Siehe Axel Goodbody, «Melting Ice and the Paradoxes of Zeno: Didactic Impulses and Aesthetic Distanciation in German Climate Change Fiction», *Ecozon@* 4 (2013): 97.

Diese Nähe führe dazu, dass der Leser sich nicht genug von der Figur distanzieren und dass der Text dadurch eine didaktische Note annehme – eine Position, die der Heidorns diametral entgegengesetzt ist¹⁷. Der Zugang zum Thema über den Affekt unterstreiche allerdings gleichzeitig wiederum die ethische Dimension des Romans, wie auch Frauke Matthes betont hat¹⁸. Matthes interpretiert «Zeno’s consciously felt “sense of belatedness” and his documentation of the melting glaciers as well as people’s growing ignorance of “otherness” as an attempted “ethical act”»¹⁹. Zenos körperliche Begegnungen mit «seinem» Gletscher seien als Weiterführung des islamischen Begrüßungsrituals, das Trojanows Hauptfigur in dessen Roman *Der Weltensammler* (2011) erlernt habe, zu verstehen, was Zenos Reise in die Antarktis zu einer Art Pilgerschaft mache²⁰. Zenos “Pilgerschaft” steht damit in krassem Gegensatz zu Dan Quentins Kunstinstallation, die sich eher reißerisch und medien-manipulativ mit dem Thema Gletscherschmelze auseinandersetzt. Quentin fotografiert die gesamte Besatzung des Kreuzfahrtschiffes in Form eines SOS auf dem antarktischen Eis aus der Luft, um so auf das Schicksal des schmelzenden Eises aufmerksam zu machen²¹. Trojanow verhandelt somit das Thema Klimawandel in seinem Roman auf mehreren Ebenen und stellt verschiedene ästhetische Lösungen zur Debatte: auf der einen Seite erfindet er eine spektakuläre Künstlerfigur, die in ihrer Installation die Kalamität des schmelzenden Eises thematisiert; auf der anderen Seite wird der melancholische Wissenschaftler zum Anti-Held, der

¹⁷ Siehe Goodbody, S. 100.

¹⁸ Siehe Frauke Matthes, «Ethical Encounters with Nature: The Male Explorer in Ilija Trojanow’s *EisTau*», *Gegenwartsliteratur* 15 (2016): 311ff.

¹⁹ Matthes, S. 316.

²⁰ Siehe Matthes, S. 323. Siehe auch Julian Preece, «Mr. Iceberger Runs Amok: The Aporias of Commitment in *EisTau*/Melting Ice», *Ilija Trojanow*, hg. Julian Preece, Oxford: Lang, 2013, S. 111ff.

²¹ Siehe hierzu Sabine Wilke, «Performances in the Anthropocene: Embodiment and Environment(s) in Ilija Trojanow’s Climate Change Novels», in: *Presence of the Body: Awareness In and Beyond Experience*, hg. Gert Hoffmann und Snjezana Zadar, Amsterdam: Brill 2016, S. 176.

in einem spektakulären Akt der Selbstausslöschung die gesamte Schiffsbesatzung gefährdet. Auf welche Seite sollen sich die Leser schlagen?

Gstrein kompliziert Trojanows Gegenüberstellung von zwei Figuren und zwei ästhetischen Lösungen noch mehr, indem er Klimawandel mit Migration thematisch verknüpft und in einer spezifischen Figurenkonstellation verschränkt. Im ersten Teil des Romans erzählt Richard die Geschichte der syrischen Flüchtlingsfamilie aus der Distanz von New York. Dabei wechselt er in den einzelnen Kapiteln jeweils zwischen Klima und Flucht hin und her, wobei deren Verstrickung mit dem allmählichen Fortschreiten der Handlung immer deutlicher wird. Zum erstenmal ist von der Flüchtlingsfamilie am Ende des ersten Kapitels die Rede kurz nachdem Tim Markowich Richard aufgefordert hat, nach Kanada auszuwandern:

Ich hatte ihm [Tim] nicht erzählt, dass wir unser Sommerhaus knapp eine Stunde außerhalb von Hamburg erst drei Monate zuvor an eine Familie aus Damaskus vermietet hatten, aber alles was er von einem bestimmten Punkt an sagte, bezog sich darauf. (*KJ*, 25).

Die rhapsodische Verschränkung von Klima und Migration in einem Nebensatz muss also immer trianguliert werden mit den Themen, die die Klimaforscher in New York diskutieren. Ästhetisch geschieht diese Triangulierung in der rhapsodischen Verknüpfung von Klima und Flucht in der Figur des sich erinnernden Erzählers.

Von New York aus berichtet er, wie es zu dieser Situation gekommen ist: von der Entscheidung seiner Frau Natascha, ihr Haus am See an die Familie Farhi zu vermieten; von der Lage des Hauses im ehemaligen Osten, von der Skepsis der Nachbarn und den einbandagierten Schönheitspatienten aus dem nahegelegenen Sanatorium, vom Einzug der Fahis und der allmählich sich steigernden Bedrohung durch eine Bande Jugendlicher. Dabei ist zentral, dass Richard immer auch die Perspektive der Farhis – vor allem Herrn Farhis – versucht wiederzugeben, wobei er sich zumindest teilweise über die Projektivität seiner Darstellung im Klaren ist:

Herr Farhi schien die ganze Zeit ein Lächeln um den Mund zu haben, wenn sie [Natascha] ihn auf etwas hinwies, als wolle er ihr zu verstehen geben, darum gehe es doch nicht, [...]. Dabei bedankte er sich

unaufhörlich, und vielleicht interpretierte ich die Blicke auch falsch, die er mit seiner Frau wechselte, wenn er sich unbeobachtet glaubte, vielleicht war es nicht Panik, die darin zum Ausdruck kam, sondern stiller Protest und ein Unbehagen, sich überhaupt auf die Situation eingelassen zu haben. (*KJ*, 32-33).

Diese vermeintliche Perspektive der Farhis wird gefiltert durch die Perspektive des Erzählers zu einem Teil der Polyphonie von Stimmen, die den Roman kennzeichnet.

Die Handlung wird dann komplizierter mit der Einführung neuer Charaktere und Schauplätze: der verstorbenen Zwillingschwester Nataschas, Katja, der Tochter Fanny, des katholischen Pastors aus Hamburg, der Situation im Asylheim am Rande von Hamburg sowie der zunehmenden Bedrohung durch die Jugendbande. Der erste Teil des Romans, «Kanada», endet mit der Erzählung von Richards Fahrradunfall im Norden von New York, der ihn hilfesuchend in das Dorf «Canaan» führt. Dabei hilft ihm die Vorstellung,

dass ich nicht ein Pechvogel war, der einen banalen Fahrradunfall gehabt hatte, sondern ein Indianerhäuptling, dem sie das Pferd unter dem Hintern weggeschossen hatten und der jetzt seinen Verfolgern zu entkommen trachtete und leichtfüßig durch die Wildnis lief. (*KJ*, 103)

Hier imaginiert sich der Erzähler in ein Opfer von Geschichte, eine Rolle, die ihm als Kind Tiroler Eltern, die ihren Gasthof während des Sommers an arrogante deutsche Touristen vermietet haben, wie auf den Leib geschrieben ist (siehe *KJ*, 23). Je näher Richards Rückkehr nach Hamburg rückt, desto größer wird die Bedrohung der syrischen Familie durch die Jugendlichen. Natascha setzt sich immer mehr für die Farhis ein und die Spalte, die Richards Gletscherwelt von Nataschas Bücherwelt trennt, wird immer tiefer. Die rhapsodische Verstrickung von Klima und Migration, die in «Kanada» noch aus der Ferne erzählt wird, nimmt im zweiten Teil des Romans, «Canaan», immer mehr novellistische Strukturen an, wobei sich eine unerhörte Begebenheit an die nächste reiht.

An das biblische Canaan erinnert aber weder der Ort im Bundesstaat New York noch die Gegend um das Sommerhaus am See. Nach einem

Vorfall am Tag des Schulabschlussflohmarkts in dem nahegelegenen Städtchen (vgl. *KJ*, 123), ist es die Entführung der zwei syrischen Jungen und eines ihrer deutschen Freunde, die die Handlung vorantreibt. Diese unerhörte Begebenheit wird dabei vom Ende her erzählt. Richard beginnt seine Erzählung mit der Wiederauffindung der drei Jungens nachts um zwei Uhr und entfaltet dann episodisch und szenisch, wie es dazu gekommen ist: er berichtet von den anderen jungen Flüchtlingen, die Herr Farhi zur Verstärkung bei der Suche engagiert hat (siehe *KJ*, 145ff.), von dem Dorfpolizisten und von dem Gerücht über das Baumhaus, in dem die Entführten dann tatsächlich aneinandergefesselt und geknebelt aufgefunden werden. Danach überstürzt sich die Handlung: Natascha mietet ein Hotelzimmer am Hauptplatz des nahegelegenen Städtchens, Richard und Fanny reisen zu «seinem» Hausgletscher in Tirol, Richard erwirbt drei Flugtickets nach New York, er erhält ständig anonyme Emails mit Fotos von Natascha und Herrn Farhi, die beiden veranstalten eine gemeinsame Lesung des zusammen verfassten literarischen Materials, und Richard besucht zum letztenmal das Sommerhaus und die Farhis. Auch Idea meldet sich hin und wieder aus der Ferne und kommentiert das Motto des Romans über die kommenden Jahre:

Ideas Erklärung, dass sie aus den Gesängen eines Aztekenkönigs stamme, der einer der mächtigsten Herrscher seiner Epoche gewesen sei und der als solcher eine Vielzahl von Menschenopfern angeordnet habe, gab den Worten «No para siempre en la tierra, solo un poco aqui» neben ihrer natürlichen Melancholie eine ganz andere Dringlichkeit, und ich konnte kaum erwarten, dass es hell wurde, um wieder an den See hinauszufahren. (*KJ*, 167-68)

Das Wissen um die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens auf dieser Erde wird rhapsodisch mit dem Kanaan der Farhis verknüpft, das in Richards Erzählung sich in rasendem Tempo von der Idylle zur Hölle verwandelt.

Richards und Fannys Abstecher auf «seinen» Hausgletscher verknüpft das Thema Gletscher und Wüste (Klimamigration) auf rhapsodische Weise zu einem dialektischen Bild:

An einem Tage war die Gletscheroberfläche leuchtend gelb von Sa-

hara-Sand, und Fanny hörte nicht auf, sich um die eigene Achse zu drehen vor diesem Wunder, bis ihr schwindlig wurde und sie hinfiel und sich gleich darauf im Schnee und im Sand wälzte. Dann wieder legte sie sich vorsichtig nieder, machte mit Armen und Beinen Flappbewegungen, bis sie ihren ersten Engel im Schnee hatte, einen Wüstenbewohner, und wiederholte das, als sollten es Legionen werden, für all die kommenden Jahre, für meine und ihre, oder wenigstens für jedes Jahr einen. (*KJ*, 187)

Diese kommenden Jahre (der Klimamigration) brauchen offensichtlich Legionen von Engeln im Schnee, die gleichzeitig auch Wüstenbewohner sind, um die Welt von der Gletscherschmelze, der Versandung und der kommenden Flüchtlingswelle zu bewahren. Dieses Bild spiegelt die zentralen Begegnungen, die der Erzähler mit Tim, Idea, anderen Kollegen, Natascha, Katja und Fanny hat, in einem dramatischen Tableau. Nach diesem Besuch «seines» Gletschers weitet sich der Graben zwischen Richard und Natascha; die gemeinsame Reise nach New York wird abgesagt und Richard kehrt ein letztesmal an den See zurück, um Herrn Farhi zu erklären, dass Deutschland nicht das verheißene Land sei (siehe *KJ*, 230), bevor er alleine nach New York fliegt, um sich von der Situation mit den Farhis und seiner Verstrickung mit ihrem Schicksal zu entfernen. Die drei Schlussoptionen, die der Erzähler seinen Lesern anbietet, spielen dabei mögliche Varianten für das Romanende in verschiedenen Modi und Tonlagen durch.

III

Die Romanhandlung kommt eigentlich erst richtig in Gang mit einem Fernsehbeitrag über die Farländers und deren großzügiges Angebot, Nataschas Sommerhaus der Familie Farhi zu überlassen:

Darin waren Natascha und ich mit den Farhis zu sehen, sie vorgestellt als die erfolgreiche Schriftstellerin, die sie war, ich als der Gletscherwissenschaftler aus Tirol, der in Hamburg lehre und dessen Wort in Sachen Erderwärmung auf der ganzen Welt zähle, was mehr als nur eine kleine Übertreibung war. [...] Ich hatte vor dem Haus den Grill aufgebaut und drehte mit der Grillzange die Fleischstücke und Würstchen um, eine Flasche Bier in der Hand, während die Farhis um den

Holztisch im Garten saßen und Natascha ihnen aus einer Karaffe Limonade einschenkte. (KJ, 46-47)

Die Fernseh-Einstellungen sind dabei so gewählt, dass die idyllische Lage des Sommerhauses am See betont wird und der Beitrag als Pastorale lesbar wird. Eine Sprecherin berichtet darin über den Beruf von Herrn Farhi und dessen Flucht übers Meer, wobei im Hintergrund eine Szene eingeblendet wird, die zwar Menschen auf der Flucht zeigt, aber eben nicht die Flucht der Farhis dokumentiert:

[M]an konnte ein auf den Wellen schaukelndes, überfülltes Schlauchboot sehen, Rettungsweste an Rettungsweste, orange leuchtend in der aufgehenden Sonne, und in jeder einen winzig wirkenden und wie nur von diesem Stützkorsett aufrecht gehaltenen Kopf. (KJ, 47)

Mit solchen allgemeinen Bildern, die zwar das Narrativ der Sprecherin unterfüttern, aber die Verbindung zwischen Text und Bild nicht konkret machen, werden Klischees bedient (die aufgehende Sonne), gleichzeitig ein Katastrophennarrativ gestrickt, das die flüchtenden Menschen im Kontext einer gefährlichen Natur situiert (Wellen, winziger gestützter Kopf). Als nächstes wird Natascha eingeblendet, die von Menschlichkeit und Selbstverständlichkeit spricht, allerdings dabei der Redakteurin des Fernsehbeitrags einen zu grimmigen Ausdruck macht, der der Botschaft des Films widerspricht (siehe KJ, 48). Zum Schluss sieht man Richard, «einen im Hintergrund an seinem Grill herumhantierenden Fremden, der kaum aufblickte, obwohl er offensichtlich wahrnahm, dass er im Fokus stand» (KJ, 48). Im Hintergrund erkennt man die beiden Jungen der Farhis beim Federballspiel und Fanny, die im Garten herumtanzt «als wäre sie selbst ein Schmetterling» (KJ, 48). Damit ist die Idylle perfekt: alle wirken entspannt, freundlich und eins mit der Natur.

Idea liest die Szene allerdings gegen ihre Intention: sie erkennt die latente Bedrohung, die von Richards erhobener Grillzange ausgeht, und kritisiert Natascha als «ein blondes Monster der Moral» (KJ, 51). Kurz nach der Ausstrahlung dieses Fernsehbeitrags erscheint ein Artikel in einem Wochenmagazin mit dem Titel «Syrische Flüchtlingsfamilie hilft bekannter Schriftstellerin über den Verlust der geliebten Schwester hinweg» (KJ, 65). Richard

findet ihn abstoßend, weil er das Material auf typische Art und Weise der Boulevard Presse reisserisch ausschachtet und auf eine emotionale Ebene herabspielt. Eine solche journalistische Verarbeitungsweise triefe vor falschem Mitleid (vgl. *KJ*, 65), was eine Verkürzung der komplexen Situation darstelle.

Selbstbestimmter wird es, wenn Natascha sich dazu entscheidet, eine Kolumne für eine Berliner Zeitung zu schreiben, die in mehreren Folgen die ersten Tage der Familie am See literarisch gestaltet (siehe *KJ*, 91). Richard äußert auch dazu seine Bedenken und Zweifel:

Einerseits verstand ich den Sinn, damit das Beispiel sichtbar zu machen, andererseits musste sie wissen, wie sehr mir diese unmittelbare journalistische Bewirtschaftung, diese schriftstellerische Nutzbarmachung um jeden Preis gegen den Strich ging, ganz abgesehen davon, dass nicht nur wir dadurch mit unserem Haus noch mehr in die Öffentlichkeit rückten, sondern dass auch die Farhis für die Zeitungsleser einen Namen und eine Anschrift bekamen. (*KJ*, 91-92)

Dass Natascha sich zu dem Zeitpunkt mehr und mehr der schriftstellerischen Verwendung der Situation der Farhis zuwendet, mag ein Grund für die sich allmählich auseinander entwickelnde Beziehung von Richard und Natscha sein. Indem Gstrein dieses Moment der schriftstellerischen Verarbeitung des Flüchtlingsthemas intensiviert und in die zu ihrem tragischen Ende voranschreitende Romanhandlung einbaut, zeigt deutlich, dass es sich bei der Erzählung von Nataschas Schreibprojekt um ein poetologisches Projekt handelt, das das Thema Klimamigration literarisch fragwürdig ausschachtet.

In diesem Schreibprojekt arbeitet Natascha zusammen mit Bassam, wie Herr Farhi mittlerweile von ihr genannt wird, an einer Fiktionalisierung der Erfahrung von Flucht. Richard und Natascha streiten sich über die Bedeutung künstlerischer Ansätze, «die immer gerade ein paar von den Ärmsten für eine Performance brauchten» (*KJ*, 197). Richard geht es dabei um die problematische Rolle des Performativen: «ein Leben auf der Bühne sei immer nur ein Bühnenleben, [...] ein Flüchtling könne einen Flüchtling spielen, aber er sei dann eben ein gespielter Flüchtling, echt sei am Ende nur der Tod» (*KJ*, 198). Damit wird die Authentizität einer gespielten Szene in

Frage gestellt, eine Position, die in der folgenden Passage literarisch in Szene gesetzt wird wird. Natascha und Bassam treten in der Bücherei des nahegelegenen Städtchens gemeinsam auf, wobei dieser Auftritt stark choreografiert ist und die Bewegungen stilisiert wirken:

Zuerst kam Natascha allein auf die Bühne. Sie hatte ihr Haar hochgesteckt und trug ein Kleid, das ich nicht kannte, mit einer verwirrend von einer Perspektive in die andere kippender Quadermuster. [...] Dann trat Herr Farhi auf und Natascha stellte ihn als ihren Freund Bassam vor. [...] Er trug einen übergroßen, schwarzen Anzug, in dem er fast verschwand, dazu ein weißes Hemd. Wenn er seinen Raubvogelblick über die Anwesenden streichen ließ, schwankte er zwischen Wachsamkeit und Ironie. (*KJ*, 202-3).

Wir Leser verfolgen somit den Auftritt von Natascha und Herrn Farhi aus Richards Perspektive, der sich gleichzeitig Gedanken darüber macht, was der Dorfpolizist wohl über die ganze Sache denke und somit das Vorgetragene durch zwei Perspektiven gefiltert wird. In dem vorgetragenen Text wird gefundenes Material in stark abgewandelter Form präsentiert, wobei die einzelnen Handlungselemente intensiviert sind, um die dramatische Spannung zu erhöhen.

Wichtig dabei ist zu verstehen, wie der Text abgewandelt wird. Als erstes wird ein billiger Witz eingefügt, der auf Kosten einer lispelnden Beamtin geht, die Herrn Farhi mit «Sie als Syrer» anspricht, es tatsächlich aber als «Sie als Führer» herauskommt (vgl. *KJ*, 205). Dann wird in einem zweiten Schritt die hyperbolische Intensivierung des Materials in der Fiktionalisierung problematisiert, weil sie dem Muster der Boulevard Presse folgt: statt von der Flucht über die Türkei nach Griechenland, die die tatsächliche Fluchtroute der Farhis darstellt, wird dieser Teil des vorgetragenen Schreibprojekts mit einer wesentlich längeren und gefährlicheren Überfahrt von Libyen nach Lampedusa ersetzt (siehe *KJ*, 205). Als eine der Zuhörerinnen eine Nachfrage stellt zu der Authentizität des Beschriebenen, treibt es Natascha und Bassam zu einer detaillierten Ausschmückung der möglichen Gefahrenmomente einer solchen Reise:

«Wollen Sie also sagen, dass nichts davon wahr ist?»
«Natürlich ist es wahr».

«Aber Sie haben es nicht mit eigenen Augen gesehen». «Ich habe es nicht mit eigenen Augen gesehen», sagte er. «Es ist aber trotzdem geschehen und geschieht weiter, während wir hier Daumen drehen». (KJ, 206)

Richard sieht das Problem in der Fiktionalisierung des Themas Flucht selbst und in der Tatsache, dass Natascha in erster Linie die Geschichte erzähle und Herr Farhi wenig zu Wort komme (siehe KJ, 207). Das sei eine schriftstellerische Nutzbarmachung des Flucht Materials, die die Mittel der Fiktion zwar einsetzt, um eine Situation zu vergrößern und literarisch zu gestalten, das angesprochene Subjekt aber nicht selber sprechen lässt.

Damit kommentiert der Erzähler auf selbst-reflexive Weise die ethischen Konsequenzen der verschiedenen poetologischen Optionen, in denen die rhapsodische Verknüpfung von Klimawandel und Flucht in diesem Roman schriftstellerische Verwendung findet. Die Reflexion auf die Rolle der Fiktion in der deutschen Rhapsodie von Klimawandel und Flucht schließt damit an eine zentrale Diskussion in der Literatur zum Klimawandel an, die von dem indischen Schriftsteller Amitash Gosh in seinem Buch *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016) jüngst thematisiert worden ist²². Gosh bezweifelt darin, dass Literatur, Geschichte und Politik effektiv mit dem Klimawandel umgehen können, weil sie das Ausmaß und die Gewalt des Phänomens nicht in den Blick bekommen. Auf seiner Webseite fasst er das Fazit von *The Great Derangement* wie folgt zusammen:

The extreme nature of today's climate events [...] makes them peculiarly resistant to contemporary modes of thinking and imagining. This is particularly true of serious literary fiction: hundred-year storms and freakish tornadoes simply feel too improbable for the novel; they are automatically consigned to other genres. In the writing of history, too, the climate crisis has sometimes led to gross simplifications [...]²³

Entgegen Goshs Pessimismus, was die literarische Darstellung von Klimawandel angeht, findet Gstrein in seinem Roman zu einer tragbaren Lö-

²² Amitav Gosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, New York: Penguin, 2016, S. 15ff.

²³ Siehe [LINK](#).

sung dieses Problems, indem er auf der Figuren- und Handlungsebene eine Reihe von Konstellationen schafft und am Ende des Romans verschiedene literarische Optionen durchspielt, die sich gegenseitig spiegeln und kritisch kommentieren. Durch die Struktur der rhapsodischen Reihung und Verknüpfung der einzelnen Themen entwickelt er eine Romanform, die sich poetologisch und ethisch mit dem Erzählen von Klimawandel und Flucht auseinandersetzt. Damit leistet er einen wichtigen Beitrag zur Diskussion von zwei zentralen Themen unserer Gegenwart, die hier in ihrer rhapsodischen Verknüpfung in den Blick rücken.

Literaturverzeichnis

- Blom, Phillip. «Zeiten des Klimawandels: Ein historischer Brückenschlag von der kleinen Eiszeit bis heute». *APuZ: Zeitschrift der Bundeszentrale für politische Bildung* 68 (Mai 2018): 4-10.
- Casimir, Torsten. «Gespräch mit Ilija Trojanow auf der Frankfurter Buchmesse» (15. Oktober 2011). Web: <https://www.youtube.com/watch?v=XxfT4-XCtVo>.
- Clark, Timothy. «Some Climate Change Ironies: Deconstruction, Environmental Politics and the Closure of Ecocriticism». *The Oxford Literary Review* 32 (2010): 131-49.
- Deutsche Wikipedia. «Nezahualcōyotl». Web: [https://de.wikipedia.org/wiki/Nezahualcōyotl_\(König\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nezahualcōyotl_(König)).
- Dicks, Joachim. «Die Welt im Umbruch: “Die kommenden Jahre” von Norbert Gstrein». NDR (27. 2. 2018).
- Dürbeck, Gabriele. «Das Anthropozän erzählen: Fünf Narrative». *APuZ: Zeitschrift der Bundeszentrale für politische Bildung* 68 (Mai 2018): 11-17.
- Goodbody, Axel. «Melting Ice and the Paradoxes of Zeno: Didactic Impulses and Aesthetic Distanciation in German Climate Change Fiction». *Ecozon@* 4 (2013): 92-102.
- Gosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. New York: Penguin, 2016.
- Gstrein, Norbert. *Die kommenden Jahre*. München: Hanser, 2018.
- Häming, Anne. «Ein Leben zäh wie Gletscher». Spiegel. Web: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/norbert-gstrein-die-kommenden-jahre-zaeh-wie-gletscher-a-1195445.html> (27. 2. 2018).
- Heidorn, Fritz. «Mahlstrom in die Zukunft: Klimawandel im Lichte der Literatur». *GALA* 18 (2009): 15-21.
- Küchemann, Fridtjof. «Deutschland ist einfach nicht das Paradies», FAZ (10.3. 2018).

- Matthes, Frauke. «Ethical Encounters with Nature: The Male Explorer in Ilija Trojanow's *Eis Tau*». *Gegenwartsliteratur* 15 (2016): 311-35.
- Mehnert, Antonia und Gregers Andersen. «Der Held und das Wetter: Literatur und Klimawandel». Goethe.de/klima (November 2013).
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- Perez, Janet und Wendell Aycock (Hg.). *Climate and Literature: Reflections of Environment*. Lubbock, TX: Texas Tech University Press, 1995.
- Preece, Julian. «Mr. Iceberger Runs Amok: The Aporias of Commitment in *Eis Tau*/Melting Ice». *Ilija Trojanow*. Hg. Julian Preece. Oxford: Lang, 2013. 111-25.
- Salmen, Walter. *Geschichte der Rhapsodie*. Freiburg: Atlantis Verlag, 1966.
- Schröter, Andreas. Buchbesprechung. Schreiblust-Leselust. *Schreiblust-leselust.de* (28. 2. 2018).
- Trexler, Adam und Adeline Johns-Putra. «Climate Change in Literature and Literary Criticism». *Climate Change* 2 (2011): 185-200.
- Trojanow, Ilija. *Eis Tau*. München: Hanser, 2011.
- Widmeier, Thomas. «Rhapsodie». Virtuelle Fachbibliothek Musikwissenschaft. Web: <https://www.musiconn.de/index.php>.
- Wilke, Sabine. «Performances in the Anthropocene: Embodiment and Environment(s) in Ilija Trojanow's Climate Change Novel». In: *Presence of the Body: Awareness In and Beyond Experience*. Hg. Gert Hoffmann und Snjezana Zadar. Amsterdam: Brill 2016, 174-89.

* * *

Claude Desmarais
(Kelowna, BC, Canada)

Education and Antisemitism in Elias Canetti's Autobiography

ABSTRACT. This article examines the textual discourse on antisemitism and education in Elias Canetti's autobiography, in the passages set in his childhood and youth, thereby challenging approaches in Canetti research which risk masking the autobiographical presentation of antisemitism in Manchester, Vienna, Frankfurt and Zurich. Through these episodes the textual discourse promotes approaches to fighting antisemitism through education, both in terms of personal interventions and through institutions such as schools, so that citizens, and above all youth, do not fall prey to forms of hatred such as antisemitism.

This article examines the depiction of several encounters with antisemitism¹ in Elias Canetti's autobiography as a textual discourse that proposes ways to fight antisemitism through education. This approach to the text as discourse shares Flemming Finn Hansen's view, to cite just one critic in this vein, of Canetti's autobiography as one that does not easily bridge the differences between what is a humanistic approach to the genre (and which includes an insistence on the truth of his memories of himself and others), and the discursive nature of his memories (87); in other words, the way in which the memories are ordered and/or constructed. Thus, rather than

¹ Lisa Silverman has pointed, in «Beyond Antisemitism...», to the lack of a term analogous to «gender» to describe the «inherently hierarchical relationship between the socially constructed ideals of Jew and non-Jew» (28) and argues that antisemitism does not function well as representative of the non-Jewish. She suggests instead the use of the term «Jewish difference», which though thought-provoking, will itself leave out, in any consideration of what is Jewish, that which is in-common with the non-Jew. For the episodes discussed here, the term antisemitism is the correct one, as the discourse on antisemitism and education in the text suggests how to fight this hatred of Jews.

try and discern the truth value of the autobiography, this article focuses on those episodes clearly set in Canetti's youth and during his schooling, from his first years in school in Manchester, England, and from Vienna, Austria, and Zurich, Switzerland, to the end of high-school (or *Gymnasium*) in Frankfurt, Germany, as discourse. This focus brackets off a discussion which would go well beyond the scope of this article if it were expanded to include the complete autobiography or Canetti's other works. The analysis of these episodes as a discourse reveals that they not only tie solutions to antisemitism to education, but also are, at times, inherently educational. The message this discourse provides is thus one which readers must discern. This is particularly apparent in the long passage discussing Canetti's encounter with antisemitism in Zurich, and to a lesser extent in the depiction of Canetti's show of solidarity with refugees in Vienna, as well as in the episodes set in Manchester; all of which have their contrast in Canetti's failure to effectively fight antisemitism in the Frankfurt episode. This contrasting example further highlights how the Zurich, Vienna and Manchester episodes offer key insights into how to fight antisemitism through education writ large², as displayed in the interventions of schools, of Canetti's mother and father, and of Canetti himself.

The episodes discussed below also illustrate various aspects of antisemitism, as is made clear by how the three main strands of European antisemitism are generally represented in the episodes narrated by Canetti³. Uncan-

² A note in a letter perhaps offers further insight into the author Canetti's desire to have readers determine what is taking place in these episodes, because it mentions words that have been stricken from the draft, though no precise indication is given of where in the first volume of the autobiography. In a letter dated October 6, 1976 to his editor at the Hanser Verlag, Fritz Arnold, Canetti comments about things he has removed from the draft: «Drei Sachen, gegen die ich Bedenken hatte, habe ich gestrichen («orthodox», «antisemitisch», usw.). Der Text liest sich genauso gut ohne sie», *Ich erwarte von Ihnen viel*, 543. It is possible that Canetti realized, through his knowledge of Karl Kraus, that by using terms such as «antisemitic» he might be like «the Jewish feuilleton writers who criticized antisemitic stereotypes and in doing so, Kraus believed, internalized and reified them», Lisa Silverman, «Beyond Antisemitism...» (40).

³ All of the episodes except the Frankfurt episode take place in the first volume of the

nily, the episodes portrayed mirror, to a considerable extent, what could be termed the “development” of European antisemitism from the early discrimination based on religion, to the 19th century political movement and ideology, to the «the irrational, psychologically pathological ethnocentric and religiocentric anti-Judaism», both of the later which are key components of the National Socialist genocide, the «evil apogee of the Holocaust» (Beller, 1)⁴. As Beller makes clear, these types of antisemitism were, at times, intertwined and/or concurrent, as is the case in the episodes from the autobiography examined below. Did the author Canetti purposely order his episodes on antisemitism this way? Despite overlapping, the answer to this question here is a cautious yes, given the constructed nature of the text and its discourse on antisemitism and education.

While focusing on the definition of antisemitism, it is essential to note that in this article when antisemitism is mentioned, the discussion is about a process whereby real Jews, in all their diversity as individual human beings, are reduced to a stereotype. Or as Dina Porat defines it, in citing Brian Klug, antisemitism is the distinction between real and imaginary Jews, «the process of turning Jews into “Jews”, that re-emphasizes the gulf between reality and the antisemitic imagination» (134)⁵. In other words, antisemitism is a problem that belongs, at its essence or origins, to the holder of such views, even when it is real Jews who suffer such hatred.

In addition to demonstrating the existence of a textual discourse on education and antisemitism, and what it says about combatting antisemitism and hatred, this article is important because it contributes to discussions of Elias Canetti's Jewish identity. More recent and dominant approaches to

autobiography, *Die gerettete Zunge* (1977, *The Tongue Set Free*). The Frankfurt episode is the only one depicted in the second volume of the autobiography, *Die Fackel im Ohr* (1980, *The Torch in my Ear*).

⁴ Illusions to the Shoah, in my opinion, are not made, and though the autobiography was written after WWII, the episodes dealt with here predate 1933, the year the National-Socialists gained power in Germany, by many years. Elias Canetti received his Abitur from the Wöhler-Realgymnasium in Frankfurt a.M. in 1924.

⁵ Brian Klug (cited in Porat), «The Collective Jew», 122.

Elias Canetti's Jewish identity in scholarship are biographical; see, for instance, Sven Hanuschek and Lisa Silverman, to name just a few authors in that vein. Otherwise, there has been much work on Jewish themes as relating to: *Masse und Macht* (1960), which Michael Mack reads as a response to the Shoah; on Canetti's only novel, *Die Blendung* (1935) and the Fischerle character, discussed by William Collins Donahue at length in *The End of Modernism: Elias Canetti's Auto-da-Fe*; on Canetti's travel report *Die Stimmen von Marrakesch* (1967), along with some very critical appraisals of the autobiographical portrayal of Dr. Sonne (Avraham ben Yitzak) by authors such as Bernd Witte and Mark H. Gelber⁶. By contrast, there has been relatively little work on the autobiographical discourse(s) on this theme of antisemitism, and to my knowledge none that examines the textual discourse on education as presenting methods to fight antisemitism.

More specifically, in terms of the autobiographical discourse on antisemitism and education examined here, there has been a lack of attention to this discourse. For instance, Hanuschek argues that Canetti's memories of school are thoroughly positive, and that he basically was exposed to relatively little antisemitism before his later school years in Zurich and Frankfurt: «seine Erinnerungen an die Schule sind fast durchweg positiv [...] von antisemitischen Anfeindungen war er bis auf die letzten Jahre in Zürich und Frankfurt weitgehend verschont geblieben» (46). Though Hanuschek's statement is correct, there are nonetheless at least three antisemitic episodes that are noteworthy prior to the Zurich and Frankfurt episodes. These episodes are important, even if the autobiographical narrator either states that he did not feel personally attacked, or if we as readers consider that he was too young to understand the deep and troubling antisemitic attitudes he encountered in his earlier youth. What makes a view like Hanuschek's more understandable is how, in a chapter describing Canetti's life in Zurich, the

⁶ Witte criticizes Canetti's use of power in his narrative, while his portrait of Sonne is of someone who embodies the opposite, «Der einzelne und seine Literatur: Elias Canettis Auffassung vom Dichters», 24-5. Mark H. Gelber contends that Canetti distorts Sonne's political and educational ties to Zionism and the Hebrew language in order to promote his own cosmopolitan Jewishness, «Abraham Sonne und *Das Augenspiel...*», 69-70.

narrative claims, contrary to fact, that he had never experienced antisemitism in Bulgaria or England, and that even in Vienna he had not sensed that this was directed against him: «In den Jahren der Kindheit hatte ich persönlich nie Animosität als Jude zu spüren bekommen» (*dgZ*, 252)⁷. Perhaps this memory error is due to Canetti experiencing, for the first time in his life, antisemitism directed at him with rancor in Zurich.

A position that carries a similar risk of undermining the textual discourse on antisemitism and education takes place in Lisa Silverman's reduction, in an article on the influence of Sephardic traditions on Elias and Veza Canetti's writing, of (Elias) Canetti's writing about antisemitism to the Fischerle character in his novel *Die Blendung* (1935), stating that in terms of dealing «explicitly with Jewish issues or antisemitism [...] both Canettis [Veza and Elias] remain difficult cases» (152)⁸. The autobiographical discourse on education and antisemitism examined here presents a very different light on this subject matter, without, however, seeking to deliver a final commentary on Elias (and Veza) Canetti's attitudes towards Jewish issues and antisemitism as a whole.

Two episodes of antisemitism encountered by Canetti and his family while in Manchester, England demonstrate that religious-based discrimination, and an ethno-centric anti-Judaism, with inflections of England's considerable colonial past, are present in British society; Canetti's parents present two different approaches to fighting this antisemitism. These two episodes mark the beginning of the textual discourse on education and antisemitism, and though one instance takes place outside of school, it still involves education in the wider sense.

The first of these antisemitic episodes tied to education centers on Canetti's infatuation with the red cheeks of a girl in his class, Mary Handsome, which brings out the teacher's prejudice. As described in the first volume of the autobiography (*dgZ*, 58-61), the six-year old Canetti and the young

⁷ All references to the Manchester, Vienna and Zurich episodes are found in the first volume of the autobiography, *Die gerettete Zunge* (1977, henceforth *dgZ*).

⁸ The rest of Silverman's article focuses on the impact of their Sephardic heritage on Elias and Veza Canetti in a more nuanced fashion, "Elias and Veza Canetti...".

Mary Handsome walk part of the way home together, and before their ways part Canetti kisses the girl on her red cheeks as they are «sweethearts» (59). One day, Canetti cannot control his desire to kiss her red cheeks, and because he kisses her many times, Mary tells her mother. As a result, the two are separated in class, they no longer walk home together. Canetti claims to not even look at the girl anymore, as she disappears behind the figure of her imposing mother (60).

The reasons Canetti, as the mature narrator, presents for his obsession with kissing Mary's red cheeks are that various people in his life model the actions of kissing one's sweetheart. Thus, the family's governess kisses his young brother George's red cheeks and calls him her «sweetheart», while Edith, the hired help kisses her sweetheart (59-60). Finally, as a two-year old Canetti, in Bulgaria, was regularly subjected to women in the house poking at his cheeks and singing a Sephardic song, «“manzanicas colorados, las que viene de Stambol”, – “Äpfelchen rote, die kommen von Stambol”» (61), where «Stambol» is present-day Istanbul. The narrative sets up readers' recognition of this connection to the song by mentioning, at the very beginning of this story, how Canetti is infatuated with Mary's red cheeks because they are like little apples, «wie Äpfelchen» (58).

The teacher's colonial thinking comes to the fore when she suggests that Canetti, as a result of this incident, leave the school, stating that «“orientalische” Kinder viel früher reif werden als englische» (60). “Oriental” is, in the context of Manchester at the time, code for Sephardic Jews, many of whom were merchants living there, in a usage that recalls Said's definition of Orientalism as «a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient» (11). Thus, though she uses the word “Oriental” in this specific context, the teacher's thinking fits Lara Trubowitz's definition of «civil antisemitism» (9), as the teacher can maintain her belief in British values (such as the defense of liberty), and still harbor her sentiments against Jews; just as British values were the excuse for colonization of other nations. Thus, though it shares many commonalities with (Central) European 19th century antisemitism in terms of nationalism and ethno-centric (and cultural) anti-Judaism, English antisemitism has long been differentiated from that of the European continent.

Canetti's father reacts to the teacher's antisemitism by not giving the comment any validity, an approach that can be deemed problematic because of how it avoids the issue. He states, acting on the knowledge of his child, that the kissing will stop, and Canetti stays in the school. The father's approach achieves the end result, from the teacher's point of view; Canetti stays in school because he no longer exhibits "Oriental" behavior⁹. The teacher's expression of Canetti's achieving maturity (in the phrase «reif werden»), unambiguously stands for physical and sexuality maturity (the supposedly overdeveloped part of an undeveloped, or underdeveloped nation or people), and is threatening behavior that is restrained, or at least should be, in a supposedly developed nation such as England. Canetti, as the dangerously mature body, behaves. That is, when Canetti behaves and follows British values, he can thus be- (among those who) have and share in the spoils of the British Empire. In the classic moment of Oriental desire, the "other" is the body made for the English space of indoctrination and domination. The narrative suggests the link between this colonial fantasy and two British attempts to rule the world by joining them in the section title: «Little Mary. Untergang der Titanic. Captain Scott» (57). All three attempts to conquer, as it were, fail, and cause, to varying degrees, trauma. Moreover, behind the teacher's «civil antisemitism» lies a more troubling construct of antisemitism, which the text hints, because of how the multi-valent term "Oriental" functions in the colonizing space, as creating links to eugenics (via the explorer Captain Scott, albeit he is a different kind of explorer than Darwin), and given the allusion to sexuality with the choice

⁹ The young Canetti is subjected to a one-week trial period where no further kissing takes place. The narrator Canetti does not leave readers with only this negative impression of his teacher, for when his father dies, the teacher does not, as the narrative states, treat him like an orphan (as his paternal grandfather does), but rather makes him feel respected because he is now the «man» of the family: «She showed me something like respect, and once she even told me that I was now the man in the family, and that was the best thing a person could be» (63; «das Beste, was ein Mensch sein könne» [81]). The use of Said's definition of «Orientalism» here stands in contrast to Canetti's use of the term «Oriental» as a geographic-cultural marker, for his paternal grandfather from Bulgaria.

of the word “maturity” to Freud’s psychology. All this worry about the foreign other, it should again be noted, involves an incident between two six-year-olds; children.

While Canetti, as a child, understandably accepts these events rather uncritically, the question can be raised why the author Canetti does not expand critically on this event. Beyond considerations of readership, and their willingness to have the author Canetti dwell and expound on numerous antisemitic incidences, this uncritical approach could also further support the argument that the text encourages readers to draw out the textual discourse on antisemitism and education.

The young Canetti also experiences antisemitism shortly after his father’s death in England, when the Welsh governess, Miss Bray, tries to convert him, his brothers, and ultimately his mother to Christianity. During this period, when his mother is having difficulties managing her life, Canetti and his brothers, all children, seek out various ways of dealing with their personal tragedy¹⁰. At first, Canetti, who keeps his mother from committing suicide in the period right after the father’s death (!), develops discussions with the wallpaper, which he conceives to be people; these are curtailed by Miss Bray (51). After a move to a new residence, with more space, Miss Bray, and Edith, the housemaid, get the children to sing English (Protestant) hymns¹¹. The children are most enthusiastic about the song «Heavenly Jerusalem», and Miss Bray tells them that their father will hear them, if they sing “correctly”: «wenn wir das Lied richtig sängen, werde er [Canetti’s father] unsere Stimmen erkennen und sich über uns freuen» (81). Just as with his teacher, the mark of assimilation (and thus erasure of Jewish culture) is that the Canetti children should sing “correctly”, the right way. In this context, this right way is indefinite, but likely tied to expressing one’s belief.

¹⁰ Canetti and his brothers were not allowed to attend their father’s burial, and Canetti describes imagining seeing the procession from a window in the house of friends, *dgZ*, 73-74. For a child his age, attending the funeral, but not lead by his grieving mother, would likely have aided him in dealing with his father’s death; see Dora Black, «Coping with Loss...» 933.

¹¹ Protestants and religious non-conformists are the largest religious group in Wales.

Canetti, upon coming to the line «Jerusalem, Jerusalem, hark how the angels sing!» (81)¹², sings ardently, so as to communicate with his father, and Miss Bray uses this as an excuse to lock the door so as to not disturb others in the household, «es könne vielleicht die anderen Leute im Hause stören» (82). In the course of her missionizing («missionarische Tätigkeit» 82), as the text describes it, Miss Bray teaches the children about Jesus. Canetti's reaction as a child is described as fairly innocent, as he is oblivious to this attempt to convert him to Christianity. This lack of awareness is best expressed by his comment about not understanding how Jesus died: «ich wollte über ihn hören, ich hatte nie genug davon und begriff nicht, daß die Juden ihn gekreuzigt hatten» (82). By reiterating one of the antisemitic taunts of Jews as Christ-haters, or more precisely as the murderers of Christ, which uses the classic mode of prejudice in impugning a whole (ethnic) group for the actions of one or a few, the narrator is nonetheless, despite the young Canetti's obliviousness, pointing to the problematic aspect of Miss Bray's actions; it places in question Canetti's very existence as a Jew.

Canetti's mother, when she discovers that her children are singing Christian hymns, is extremely upset, particularly with how Miss Bray and Edith have betrayed her confidence. Miss Bray, clearly not understanding the gravity of the matter, and/or too blinded by her faith to realize her error, tells Canetti's mother that Jesus «auch für uns gestorben sei» (83). The “uns”, in this case, are the Canettis, and thus, by correlation, all Jews. Canetti's mother fires both Miss Bray and Edith, but because she needs someone to take care of her youngest son during their move to Vienna, she ends up keeping Miss Bray in her service (83). Though the mature narrator does not comment negatively on this event, the whole scenario is clearly an attempt,

¹² It appears that Canetti's memory is faulty here, as the song «O Heavenly Jerusalem», translated from the *Paris Breviary* by Isaac Williams in 1839, from the song «Coelstis o Jerusalem»), does not contain anything close to the line «Jerusalem, Jerusalem, hark how the angels sing!» (81), given in English in the German text. For instance, the word «Jerusalem» is never repeated in the «O Heavenly Jerusalem» song. However, the lines quoted in the autobiography in English are found in the song «The Holy City» by Michael Maybrick and F.E. Weatherly.

whether one consider it feeble or evil, at conversion, which is expressed not just to the children, but to Canetti's mother as well. Canetti's mother's response is to categorically reject this attempt at conversion, and Miss Bray, as a condition of re-employment, must promise to never engage in such activities again.

Though some might not want to conceive attempts at conversion as antisemitism, such attempts are expressive of a sense of (false) superiority that is inherent to antisemitism and racism¹³. Both antisemitic acts in England express a desire to assimilate Canetti by erasing his Jewish identity or behavior, as they conceive or project it. In both cases, any attempt to determine the underlying causes of such attitudes would be conjecture; but at some level, because these two individuals express these things as factual, it is plausible to say that they are socially accepted in the mainstream. Canetti's parents' reactions are only partially effective, likely because their actions, no matter how they influence the behavior of the teacher and Miss Bray, don't necessarily change their basic world view. In the episodes that follow, the autobiographical discourse on antisemitism and education gives examples of more effective interventions, which though they adopt the parents' attitudes in some ways, are shown to be more effective, likely because of the audience they are addressing: youth.

From the Vienna school period (from 1913-16), two episodes will be discussed, the first that shows how antisemitism functions as a cipher for unresolved conflicts, rather than being about real Jews, while the second episode shows how the beginnings of prejudice, the root source of antisemitism, can be fought through a personal intervention.

In the first episode, an antisemitic taunt is uttered while Canetti walks home with a classmate named Paul Kornfeld; they both live in the Viennese *Schüttel* area of the Leopoldstadt district. The text frames the taunt through the teacher's discrimination against Kornfeld, which is based either on

¹³ In the famous case of Luther, we also have an indication of what happens when the attempt to convert is rejected: the persons or ethnic groups unwilling to convert are then treated as enemies. See Dean Bell, «Martin Luther and the Jews...», 215-224.

Kornfeld's disability (if that is what it is), or his physical and/or mental immaturity; either of these could also be a cover for antisemitism¹⁴. Kornfeld is described as very tall, not very coordinated, not a good student, and as having a constant friendly grin: «ein freundliches Grinsen» (*dgZ*, 102). Because he almost always answers wrong, and grins while doing so, the teacher does not appreciate the student: «Der Lehrer war ihm aufsässig» (102). The teacher even goes so far as to tell Canetti that he is disappointing his teacher by walking home with Kornfeld: «“Mit dem gehst du?” sagte der Herr Lehrer Tegel zu mir, als er uns zusammen vor der Schule sah. “Du kränkst deinen Lehrer”» (102). The teacher, therefore, though he does not say anything antisemitic, clearly discriminates against Kornfeld because of his difference, be it either his disability or his lack of coordination and academic skills (or his being Jewish). This could be an expression of the teacher's ignorance and/or of his inability to deal with his sense of inadequacy in dealing with a student who is not doing well in his class.

The verb “kränken” suggests this and can be seen as the teacher's own Freudian slip. For even if we do not follow this word back etymologically, where it comes from the Middle High German “kranc”, with various meanings including weak, small, bad; in the verb “kränken” there is the sense of psychological hurt or pain. Seeing someone not discriminate against Kornfeld makes the teacher sick, or causes him psychological pain, that is, forces him to question his own behavior. In what could be imagined as the teacher's harrowing phantasy world, Canetti and others would discriminate against Kornfeld, as he does, thereby not causing him the psychological pain of seeing people interact with Kornfeld differently than he¹⁵.

¹⁴ The difficulty in determining exactly what is Kornfeld's difference is perhaps narrative intent, but maybe also results from the author Canetti's general opposition to naming disability. This point has been discussed at length in relation to Veza Canetti's disability, very critically by Eva Meidl, who argues that the autobiography hides Veza's disability as Canetti hides her writing, 13-21, while Angelika Schedel argues, on this point, that the autobiography fulfills literary goals, rather than any standards of truthfulness (15).

¹⁵ Interestingly, when in the later episode involving his Latin teacher Billeter, Canetti is called a «Wiener Juden», his feeling, which leads him to call for a meeting on the Rigiblick

The presentation of the teacher's prejudice against Kornfeld, and not against Canetti, frames the insult that Canetti and Kornfeld experience while walking home. Interestingly, when Canetti hears the word "Jüdelach", he does not feel he is being targeted¹⁶. As if to underline that the antisemitic taunt is simply a cipher for something else, the text states that Canetti thinks that Kornfeld is targeted because he walks in a conspicuous manner: «Er bekam es immer zu hören, vielleicht lag es an seiner auffälligen Art zu gehen» (102). This suggests that Kornfeld is being targeted in this case because of his difference, and the teacher's discrimination is perhaps a further reason for such attacks; readers are not told if the young man who shouts the insult is a schoolmate. The teacher, and the student who taunts Kornfeld, both have difficulties accepting his "difference". Whatever their issues, they are projected outward and expressed negatively through prejudicial, and apparently societally acceptable acts.

That Canetti, it should be noted (and hence pace Hanuschek on this point), does not see the antisemitic slur as directed at him, is underlined in a number of ways: by the fact that he does not know what the word means at first, which surprises Kornfeld; by the narrative statement that he, Canetti, had never encountered racial slurs before; and by how his mother tells him that the words were directed at Kornfeld, not at him: «"Das galt dem Kornfeld. Dir gilt es nicht"» (102). In her (Sephardic) pride, the mother refuses to accept the slur and is not trying to console Canetti: «Es war nicht etwa so, daß sie mich trösten wollte. Aber sie nahm das Schimpfwort nicht an. Wir waren für sie etwas Besseres, nämlich Spaniolen» (102).

in Zurich, and to write a petition (that ultimately is thrown in the garbage (see the argument on page 13 below), is also described with the verb «kränken», 252.

¹⁶ This term is simply Viennese dialect for the English «Jew», or German «Jude», which was used as a form of derision in this period. Surprisingly, or perhaps not, a number of Yiddish words were used to denigrate Jews in Austria at the time. The term «Jüdelach» likely comes from Yiddish «yidishlekh», the adjective for «Jewish manner, the traditional Jewish manner». It is a specific characteristic of Viennese dialect that words and terms taken from Yiddish were often given a negative meaning, see Elisabeth Klamper, «Bilder einer (schwierigen) Ausstellung...», 265.

The mother's words deliver an important commentary on the taunt itself, connecting it to the physical violence that she feels Kornfeld will suffer if left alone. Thus, she tells her son that he must walk Kornfeld home, against the teacher's wishes, so as to protect him: «“Du mußt immer mit ihm gehen”, sagte sie, “damit ihn keiner schlägt”» (102). She means this, we are told, in a chivalrous way («ritterlich»); here the reference to knights is obviously to their perceived role as protectors of the weak, rather than in their role as Christian warriors and Church agents. Though the narrative states that Canetti is smaller than Kornfeld, and that they are not strong, Canetti's mother does not believe anyone would dare hit her son: «Es war für sie unvorstellbar, daß es jemand wagen würde, mich zu schlagen» (102)¹⁷. Whether the mother is trying to give her son courage, or whether she feels her son did not fit the stereotypes for being Jewish in Vienna, is not explained. The two boys walking home together, though, seems to have protected them from any physical attack, if we are to go by the autobiographical narrative's silence about any further such incidents.

Apart from the adage “there is strength in numbers”, which can also be described as Canetti, on his mother's advice, showing solidarity with Kornfeld, in terms of fighting antisemitism this also mirrors the father's earlier lesson of not validating antisemitism. Of course, such a refusal to validate antisemitism is of limited value in working against gratuitous public antisemitic comments or attacks, but it could act as a form of psychological protection for victims of antisemitism; moreover, the refusal to validate antisemitism will come into play in a later episode as well.

Another episode set in Vienna that I feel has erroneously been discussed under the rubric of antisemitism, demonstrates how Canetti is able, at least momentarily, to draw his friend and classmate Max Schiebl into a show of solidarity by expressing solidarity with Galician Orthodox Jews fleeing pogroms in Russia. This episode shows how Schiebl's fear and loathing of the

¹⁷ This is likely part of her Sephardic pride, a topic which the autobiography discusses at length in the earlier section entitled «Familienstolz», *dgZ*, 10-13. The mother, moreover, does not mention the teacher's comments that make a difference between Canetti and Kornfeld, suggesting she might have appreciated this differentiation, *dgZ*, 103.

“other” is transformed, at least partially, by Canetti’s good example, and by their friendship.

My reading of this passage, it should be noted, runs counter to that proposed by Anne Peiter. Though she also sees Canetti’s freezing in place as a show of solidarity with the refugees, in a more complex argument than can be presented here Peiter interprets this act as Canetti’s not wanting the train to move forward. This, in turn, is symbolic of Canetti’s not wanting the trains of the Shoah to move forward. Though I appreciate the sentiment of wanting to stop the trains of the Shoah, I cannot agree with Peiter’s conclusion about this passage; particularly as it ignores what the text expressly states. No matter how refugees are maltreated, the comparison to the industrialized genocide of the Shoah, without making clear the differences, does a disservice both to those who perished in the Shoah, and to the refugees fleeing from pogroms in Russia during WWI¹⁸.

Canetti’s being frozen on the spot is the act through which he shows solidarity with the refugees, who are stuck on a train on a bridge. Canetti, from his perspective at the time, expressly states his desire that the train move: «Es war ein schrecklicher Anblick, weil der Zug stand. Solange wir hinstarrten, er bewegte sich nicht von der Stelle. ... Aber ich blieb wie festgewurzelt stehen... Aber es half nichts, ich starrte und starrte und nichts geschah. Ich wollte, daß der Zug sich in Bewegung setze, das Entsetzlichste war, daß der Zug auf der Brücke noch immer stand» (*dgZ*, 137). The fact that the men are stuck on the bridge is so terrible, because they need to cross over, physically and metaphorically. Caught between fleeing and arriving, the refugees suffer this waiting to find safe refuge, acceptance; Canetti stands in solidarity with them, not wanting to move before they do. This interpretation of the scene as Canetti’s show of solidarity is strengthened by how Canetti refuses to take the snack offered by Schiebl’s mother once they

¹⁸ It is possible that some who escaped the pogroms to Vienna later perished in the Shoah, but this is not the connection Peiter makes, «The Shoah before the Shoah...». Interestingly, Yoel Hoffmann’s *Katschen/The Book of Joseph*, (1999) portrays, in the latter novella, just such a situation; where a widowed tailor and his son, refugees from pogroms in Eastern Europe who move to Berlin, are murdered in the Shoah.

eventually get to his friend's home: «ich rührte die Jause nicht an» (137); he will not eat or drink unless the refugees do so.

Though Canetti's show of solidarity with the refugees is itself remarkable, what is even more notable is how his friend Schiebl is initiated into this solidarity, despite at first having negative feelings about the refugees; to the point that he actually acts in a way that approximates an independent show of solidarity. This process is fraught with ambiguity, which I would argue, makes it more believable. Though this is not education per-se, it does involve Schiebl learning from Canetti, and thus generally fits into the more widely conceived educative framework being used in examining this discourse.

At first, Schiebl takes on the role of the person who tries to console a friend who is in shock, while changing his language to not offend Canetti. He is even the first one to give a name to the scene they are watching, and rather than talking about Galician Jews, where the word "Jew" would be an insult, Schiebl suppresses the word "Jew" (which he likely hears as a curse in school, on the street, and perhaps at home), and instead uses the word "refugee(s)": «"Das sind galizische—" sagte Schiebl, unterdrückte das Wort "Juden" und ergänzte "Flüchtlinge"» (136). Rather than see this as suppressed antisemitism, or even othering, I interpret this as a first act that demonstrates Schiebl's ability to learn how to show solidarity because of his friendship with Canetti. Schiebl replaces his initial word choice with the word "refugees", which precisely describes the state of the men on the train; a first step to a more objective position. To Canetti's comment that the refugees are forced to stand as they are all squeezed together like cattle («"Wie Vieh", sagte ich, "so quetscht man sie zusammen und Viehwagons sind auch dabei"» 137), Schiebl first states the fact that there are so many of them («"es sind eben so viele"»), and then after a process of truly sensing Canetti's distress at the scene, replies that the soldiers are also being sent to the front in cattle cars. He then pronounces a saying of his father, who is a retired general («General außer Dienst» 135), responsible for inspecting Vienna's defense fortifications and described as a very calm man (135), that war is war: «"Weißt du", sagte Schiebl, "unsere Soldaten werden in solchen Waggons an die Front geschickt. Krieg ist Krieg, sagt mein Vater"» (137). Rather than interpret these last sentences about the soldiers and the "war is

war” slogan only as an attempt to lessen Canetti’s shock, or as an effort to excuse any and all acts of war¹⁹, it is important to note what transpires between Schiebl’s first comment about there being so many refugees, and his comment about the soldiers, in order to recognize this as Schiebl’s move towards solidarity with the refugees.

First, when talking about the number of refugees, Schiebl is purposely controlling his repulsion at the sight of the refugees, out of consideration for Canetti: «sein Abscheu vor ihnen [the refugees] war mit Rücksicht auf mich temperiert, er hätte nichts über die Lippen gebracht, was mich kränken konnte» (137). From this feeling of repulsion that is not expressed out of consideration for his friend, Schiebl then feels Canetti’s sense of horror at the sight of the refugees stranded on the bridge. The way Schiebl joins Canetti is expressed in a sentence that goes from the first person singular, to describe Canetti’s being frozen in place due to his sense of horror or dismay at the refugee’s plight, to Schiebl’s standing with him and feeling his horror, thereby implying (passive) solidarity: «Aber ich blieb wie festgewurzelt stehen, und während er mit mir stand, fühlte er mein Entsetzen» (137). There is no interaction between the refugees and Canetti and Schiebl; the refugees are aware that they are not particularly welcome in 1916 Vienna, which is having trouble feedings its residents, and has already received many refugees.

As Schiebl feels Canetti’s horror, his mentions of soldiers, though a way of lessening the shock for Canetti (and possibly himself as well), can also be seen as his making a connection between the refugees and “our soldiers” («unsere Soldaten» 137); even if he is only trying to make the experience fathomable, relatable, or appear less terrible and horrifying. The narrative even excuses or explains Schiebl’s comment about “war is war” (which can also be read as a comment about the brutality or senselessness of war) and the soldiers by stating it is an attempt by Schiebl to tear Canetti away from the scene: «Es war der einzige Satz seines Vater, den er je vor mir zitierte,

¹⁹ See Peiter, 98 for such a view of Schiebl, a young boy (!), as antisemitic, pulling Canetti away from his act of solidarity, and pronouncing the sort of platitudes that were used after the war to excuse the crimes of the past.

und ich wußte, daß er es tat, um mich aus meinem Schrecken zu reißen» (137). By creating a link between the terrible things that go on during war, and in particular the way the life of civilians is most often destroyed, and how soldiers fight and die (even if just in order to get his friend Canetti out of his shock), Schiebl also links the refugees and “our soldiers” as those suffering in the war; and by the possessive pronoun “our” creates (unknowingly?) a link to Viennese citizenry and the Austrian nation as well.

When the boys actually do go (when Schiebl physically pulls Canetti away from the scene), and they walk to Schiebl’s home, Schiebl’s demonstration of solidarity becomes active, even if just momentarily. When they arrive, Canetti does not eat the snack offered by Schiebl’s mother, and Schiebl also refuses to eat; here too, Schiebl is following Canetti’s example, or possibly Canetti actually feels sick after experiencing trauma. But when Schiebl, who the narrative describes as a sensitive young man, does not offer to play “war” with his toy soldiers, he finally actively engages in a sort of solidarity, even if simply through respect for his friend Canetti: «denn ich rührte die Jause nicht an und Schiebl, der einfühlende Bursche, hatte auch keinen Hunger. Er ließ die Soldaten stehen, wir spielten nicht» (137).

Lest anyone think these little acts of solidarity are lasting, or able to completely transform someone, Schiebl’s closing comment to Canetti is that they will play “war” the next day, as he has some new artillery toy soldiers: «“Aber morgen, wenn du kommst, zeig ich dir was. Ich habe neue Artillerie bekommen”» (137). Is Schiebl’s temporary show of solidarity with the refugees simply respect for his friend Canetti, or something more? Is he simply trying to cheer Canetti up, or, given that playing “war” makes Schiebl happy (Canetti often lets him win), is it also possible that the events, and their effect on Canetti, and on him, give Schiebl a need, at that moment, to gain assurance about their friendship.

Given that Canetti and Schiebl are eleven-year-old boys, living in a war-time Vienna that has trouble feeding its citizens, the whole scene is quite a remarkable example of how prejudice, or the fear of others, can be undone. Schiebl’s process of coming to show solidarity is not an easy one, it is not without its ambiguity, but his momentary independent act of not playing “war”, if understood as a sort of solidarity, a sort of understanding, if not

of the refugees, then at least of Canetti's feelings about the refugee's conditions, points to another way to fight prejudice and antisemitism. Through his friendship with Canetti, and through the example of Canetti's display of solidarity with the refugees, Schiebl goes from his initial negative feelings to a show of solidarity, and thus to a place far removed from hatred and antisemitism.

A further report from Canetti's time in Vienna during WWI, though not expressly tied to antisemitism, nonetheless shows how children are given a negative education and taught to hate via songs they sing and war slogans. The narrator Canetti discusses these experiences while in Zurich (as of fall 1916, with Switzerland as the place where, the narrator states, the war does not impact people's every thought), mentioning how he resisted some of the songs he heard at school, but liked to sing the sadder songs: «Die unbedachten, rohen Reden mancher Mitschüler [in Vienna] lernte ich abzuwehren, aber die Lieder über Krieg und Kaiser sang ich täglich mit, unter wachsenden Widerständen, nur zwei von ihnen, die traurig waren, sang ich gern» (*dgZ*, 170). In other words, even if Canetti can resist certain songs, he cannot disengage completely from the various modes of fomenting the war and patriotism. The connection to Kornfeld, and the Jewish refugees, is all the more harrowing in this context, as the war slogans preach hatred and murder, seeking to dehumanize the "other": «"Serbien muss sterbien!" "Jeder Schuss ein Russ". "Jeder Stoß ein Franzos!" "Jeder tritt ein Britt"» (114). The mother, by telling her son to not repeat such hateful words, talks about her best friend Olga, who is a Russian (114)²⁰. Just as with her insisting that her son walk with Kornfeld, so that he is not attacked, so she underlines the ties of friendship to undo the harm of hateful war slogans and instead promote solidarity with those that society seeks to exclude and harm. In this context, the episode with the refugees on the train becomes even more remarkable as a statement of the potential for human solidarity with those that prejudice, apparently condoned in schools and society, seeks to harm and kill.

²⁰ See page 127, *dgZ*, for the mother's later trip to Bulgaria (with her son Elias) and visit with her friend Olga.

In the Zurich episodes dealing with antisemitism, a good education is shown to be one which teaches young people to deal with their actual problems rather than to become servants to the hatred of antisemitism, and those that exploit such hatred²¹. This good example of how to fight antisemitism is contrasted with one teacher's antisemitism, which is even possibly the spark for the antisemitic comments directed at Canetti and his classmates, and that the school administration deals with in an unusual fashion.

The antisemitism, tinged with Swiss nationalism, that creates a contrast to the good educators in Canetti's Zurich school is the Latin teacher Billeter's comment, which links the antisemitism to Canetti's putting up his hand and thereby intimidating other students: «“Denk nur nach, Erni, du kommst schon drauf. Wir lassen uns nicht alles von einem Wiener Juden wegnehmen”» (*dgZ*, 252). Rather than addressing Canetti's over-eagerness, the teacher resorts to antisemitism, and adds a nationalist tone with the mention of Vienna, Austria (as opposed to Switzerland or Zurich) to demean Canetti. Though the mature narrator goes on to explain that the teacher wants to protect the weaker, slower student against Canetti's rash answering, it is perhaps from this teacher that students take the cue to use antisemitism to attack Canetti for not letting other students have a chance to answer; and expand the comments to all Jewish students, perhaps in order to demonstrate their power over the school's affairs.

The good example of how to deal with antisemitism, and the way the Zurich episode is portrayed in the text leaves readers puzzling about what is going on, after Canetti and other Jewish students (17 from five classes) create a petition demanding action be taken to fight antisemitism in their school. After six weeks, Canetti is called to the school vice-principal (Prorektor) Paul Usteri's office, alone. After Usteri confirms that Canetti wrote the petition, the vice-principal rips it apart, and throws it in the garbage. Usteri then tells Canetti that he answers too much in class: «“Du

²¹ Canetti's own ambiguity about the depiction of the Zurich episode is expressed in his letters, *Ich erwarte von Ihnen viel*, where he states that they are the worst parts of the first volume of the autobiography, because of a number of reasons, and that he had considered leaving them out, except that it would have been a «Fälschung», 548.

streckst zuviel auf?») (260). The antisemitic comments worsen for a time, Canetti tries to reduce the number of times he answers in class, and four months after they began, the antisemitic barbs stop suddenly, and never are used again: «ließen die Sticheleien mit einem Schlag nach» (261). As Sven Hanuschek indicates, the text appears to be indicating that the school sought to find out the real reasons that are used to offer excuses for such antisemitic comments, and addressed them:

Das klingt so, als hätten die Lehrer langsam versucht, das ganze Beziehungsnetz der Klasse aufzurollen, im Hintergrund, sorgfältig alle Ursachen herauspräpariert und dann mit einer Reihe von Einzelmaßnahmen reagiert – zwei davon waren die an sich ganz unsinnig wirkende Mitteilung der Canettischen Überaktivität und das Zerreißen der Petition. Diese Maßnahmen wirkten sicher stärker gegen Antisemitismus als einzelne konfrontative Lehrvorträge in den Klassen. (69)

What Hanuschek could be seen as implying here, without expressly stating it, is that the school administrators rob the antisemitic comments of their power (and the attempt to gain power) by addressing the real issues.

Readers of the autobiography, without Hanuschek's explanation, are left wondering about the school's silence on these antisemitic comments. It is only when Canetti reacts to answering too much – the fact that he stops doing so, that in turn stops the comments –, that readers recognize the wisdom of the school. It teaches its students, by doing and not by telling, to deal with problems. By never recognizing the problem as one tied to some negative construct of "Jewishness" (the source of antisemitism, along with a certain type of nationalism), the school is able to resolve the problem, to respect students' concerns, but without ever accepting antisemitism (and the power that certain students are trying to exercise with the use of such hatred) as an acceptable debate or forum for addressing life's problems.

In contrast to the Zurich school situation, where wise educators are able to defuse the antisemitism, and teach their students to address life's real problems, the Frankfurt episode shows what happens when youth are not given the tools to deal with life's problems. Thus, Canetti's encounters with antisemitism in Frankfurt demonstrate how irrational antisemitism cannot be fought with rational arguments, while suggesting the link between irra-

tional antisemitism and religion-based antisemitism and also showing what happens when youth's concerns and problems are not addressed.

Canetti encounters religion-based antisemitism in Frankfurt through his classmate Rainer Friedrich (his actual name was Otheinrich Keller)²², who continually tries to convince Canetti on their walks home together to accept Christ into his life and to convert to Christianity. Unaware of Canetti's struggle against death (*Todesfeindschaft*), that is, Canetti's complete rejection of what he sees as death's control over and incursion into life, Rainer repeats often to Canetti that Christ died for him too: «“Christus ist auch für dich gestorben”» (*dFiO*, 26-27)²³. Just as Canetti rejects Jewish narratives of Abraham's sacrifice of his son, so too he rejects the notion of someone dying for him (27), and thus Rainer's attempts to convert Canetti must fail.

The connection between this religious antisemitism and irrational antisemitism is made through Rainer's brother, and by the religious arguments the younger brother makes in his conflict with Canetti. Rainer conceives of himself as the mediator: «so mag er es als einen Vermittlungs- und Friedensversuch betrachtet haben» (28). For it is Rainer who relates to Canetti what his younger brother thinks about him. In contrast to Rainer as someone who is “vague and dreamy” (28), Rainer's younger brother, in a class two years below Canetti's, is someone who is so openly hostile to Canetti, that he (claims) to forget his name: «Sein Name [of the younger brother] ist mir entfallen, vielleicht weil er mir so scharf entgegen trat und mich mit unverhohlener Feindseligkeit behandelte» (28). The discussion, as it were, between the younger brother and Canetti goes on for several months, until the younger boy offers to fight him, to which Canetti replies that he does not fight with children. This puts an end to this matter, at least for Canetti, who gives up on trying to put an end to these absurd accusations for all time: his initial, and erroneous view that by replying to the absurd accusations he would end them: «Ich nahm mir vor, solche Beschuldigungen, die völlig absurd erschienen, durch meine Antworten aus der Welt

²² See Hanuschek, 81.

²³ All references to the Frankfurter episode are found in the second volume of the autobiography, *Die Fackel im Ohr* (1980, henceforth *dFiO*).

zu schaffen» (29). In other words, Canetti, and readers are forced to realize that against irrational antisemitism, reason is futile.

The views of the younger brother are too numerous to cite here, but the focus of his accusations against Jews is that they try and hide their identity; and he makes one Jew (Canetti) represent all Jews, just as a stereotype makes a whole group homogeneous in their bad qualities. Most telling is the exchange between the two regarding the fallacy of Jews poisoning wells in medieval times. When Canetti states that this is patently false, the younger brother says that they (the Jews) did it at the time of the plague, to which Canetti replies that Jews also died in the plague. To this the younger brother replies that Jews hated Christians so much, they caused their own deaths: «‘Ihr Haß gegen die Christen war so groß, daß sie an ihrem Haß selber mit zugrundegingen’» (29). Among all the hateful lies and stereotypes about Jews, this one points to another key component of the anti-Semite’s psyche, as the responsibility for the acts of hatred, including murder, is thrown back onto the victim, “absolving” those that hate and murder of any responsibility.

In the section that follows the one with Rainer’s conversion attempts and his little brother’s irrational antisemitism, readers are delivered with the reasons for the brothers’ antisemitism by Canetti’s friend Hans Baum. Baum finds out that the boys’ father had fallen on hard financial times in his business, and that his business competitors were Jews. Shortly thereafter, the boys’ father dies, and though Canetti does not have all the details, he begins to understand how hatred has developed in the family: «wie es in dieser Familie zu diesem blinden Haß gekommen war» (32). While the older Friedrich, Rainer, fills the personal and physic void left by the father’s death with religion, his younger brother, likely even more threatened by the loss, falls into irrational antisemitism. For readers, it is clear that not having the ability to deal with his father’s loss has made the younger boy susceptible to antisemitism. And his wanting to fight Canetti can be interpreted as an attempt to re-live, or live in place of his father, through a possible victory over Canetti, a victory over all the Jews he hates (including the ones he has blamed for his father’s death), because Canetti, as one Jew, represents all; this is the problematic thinking behind antisemitism and all such prejudice.

This episode points to the failures of an educational system, and a community that does not help young people address their real problems, rather than lose themselves in irrational phantasms that make them fall prey to demagogues. Thus, to properly fight antisemitism, families and communities must help young people in distress, help them deal with the meaning of loss, and as Jochen Müller writes in the *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, demonstrate that they are valued, respected and recognized:

Es geht dabei schlicht um das Bekunden von Interesse und Anerkennung, um Empathie, Wertschätzung und den Respekt, den viele Jugendliche in ihrem Umfeld vermissen. (103)

Not doing this, even though it is not mentioned in the autobiography, makes the boy easy prey for National-Socialist propaganda.

To summarize the results of this examination of the autobiographical discourse on autobiography, it is clear that this textual discourse makes the following arguments about how to fight antisemitism. First, any approach to antisemitism must be multi-pronged and in particular, should focus on youth and education. This finding is in keeping with findings on how to fight antisemitism, which argues that youth, whose world view has not yet solidified, are the best candidates to engage so as to combat antisemitism:

Bei den meisten Jugendlichen ist... nicht von einer umfassenden antisemitischen Weltanschauung auszugehen. Und dies eröffnet – im Unterschied zur vielfach konstatierten “Aufklärungsresistenz” bei “gestandenen Antisemiten” – Räume für die pädagogische Intervention. (Müller, 99-100)²⁴

Both in the case of Rainer's younger brother, of the teacher in Manchester, as well as the governess Miss Bray, the text shows how antisemitism can

²⁴ Though Müller's article focuses on Arabic youth in Germany, the paradigm for intervention before the solidification of such views makes sense for all youth. For a volume with a considerable section devoted to the themes of preventing and fighting antisemitism, see *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, 2014; 23, which, given the specifics given in many of the articles, demonstrates the validity of the more general two-pronged approach suggested by the discourse on antisemitism and education.

otherwise solidify, as an ideology, and then be very resistant. In such cases, the discourse on antisemitism and education seems to be advocating both opposing antisemitism outright (Miss Bray's conversion attempts), and avoiding discussing the prejudice to focus on the real issue at hand (as Canetti's father does with the teacher, Miss Lancashire).

The autobiographical discourse on antisemitism and education also highlights displays of solidarity, and helping others go from xenophobia to solidarity with others, rather than to hatred. Canetti's displays of solidarity are both with the classmate Kornfeld, against his teacher's wishes and following his mother's wishes, and with the Orthodox Jewish refugees in Vienna. It is during this latter act of solidarity that Canetti, through his friendship with his classmate Schiebl, leads his friend to what can be seen as Schiebl's own independent act of solidarity.

Finally, in the Zurich episode, the text shows how schools, and by connection to the Frankfurt episode of Rainer's younger brother, communities, need to teach youth to address their real problems, rather than resort to antisemitism and hatred. In other words, as Müller states above, when youth are listened to, given the tools they need to deal with their problems, when their stories are valued, that is when we will start to truly effectively fight antisemitism in our youth, which will continue to reap benefits to our societies as they grow older. In this respect, the discourse on antisemitism and education, while not expressly criticizing anti-racism learning modules, is perhaps hinting that such learning needs to meet real, lived experience, and needs to be supplemented for recognizing students' own lived experiences. This does not, however, lessen antisemitism's reality, and the threat, including of physical violence, that it poses.

While doing all this, the discourse on antisemitism and education not only shows the development of antisemitism over time (while leaving out any discussion of the Shoah), but also the connection between religious and irrational antisemitism. By doing so, it emphasizes that knowledge of antisemitism's transmogrifications is also a necessary tool in fighting it and other prejudices.

The examination of the discourse on antisemitism and education deserves to play a part in any discussion of Canetti's Jewish identity. As with

the administrators and teachers of his Zurich school, so with Canetti, what he has done, has written, could be considered more important than what any categorization might say about his Jewish identity.

Humans have failed in the endeavor of not falling prey to hatred and discrimination many times before, with the direst of consequences, genocides, a reminder that this type of work must never end, as such acts of genocide continue into our day.

Works Cited

- Bell, Dean. "Martin Luther and the Jews: Context and Content", *Theology Today*, 2017; 74 (3): 215-224.
- Beller, Stephen. *Antisemitism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2007.
- Black, Dora. "Coping with Loss: Bereavement in Childhood", *British Medical Journal*, 1998; 316 (7135): 931-933.
- Canetti, Elias. *Ich erwarte von Ihnen viel: Briefe 1932-1994*. Edited by Sven Hanschek and Kristian Wachinger. Hanser, 2018.
- Canetti, Elias. *Die gerettete Zunge*. Hanser, 1977.
- Canetti, Elias. *Die Fackel im Ohr*. Hanser, 1980.
- Donahue, William Collins. *The End of Modernism: Elias Canetti's Auto-da-Fe*. University of North Carolina Press, 2001.
- Gelber, Mark H. "Abraham Sonne und *Das Augenspiel*. Jüdisches Bewußtsein in Elias Canettis autobiographischen Schriften", *Canettis Aufstand gegen Macht und Tod*. Edited by John Pattillo-Hess and Mario R. Smole. Löcker, 1996: 69-70.
- Hansen, Flemming Finn. "Autobiographie als Diskurs: Zur Autobiographie von Elias Canetti", *Modern Austrian Literature*, 2007; 40 (2): 68-93.
- Hanschek, Sven. *Elias Canetti: Biographie*. Hanser, 2005.
- Hoffmann, Yoel. *Katschen/The Book of Joseph*. New Directions: 1999.
- Klamper, Elisabeth. "Bilder einer (schwierigen) Ausstellung: *Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen*", *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, 1996; 5: 261-70.
- Klug, Brian. "The Collective Jew: Israel and the New anti-Semitism", *Patterns of Prejudice*, 2003; 37/2: 117-138.
- Mack, Michael. *Anthropology as Memory: Elias Canetti's and Franz Baermann Steiner's Responses to the Shoah*. De Gruyter, 2011.
- Maybrick, Michael and F.E. Weatherly. "The Holy City", 1892. [[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Holy_City_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Holy_City_(song))], consulted on December 5, 2019].

- Meidl, Eva M. *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit: sozial-kritische Aspekte in ihrem Werk*. Lang, 1998.
- Müller, Jochen. "Zwischen Abgrenzen und Anerkennen. Überlegungen zur pädagogischen Begegnung von antisemitischen Einstellung bei deutschen Jugendlichen muslimischer/arabischer Herkunft", *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, 2008; 17: 97-103.
- "O Heavenly Jerusalem", translated by Isaac Williams, 1839. [https://hymnary.org/text/o_heavenly_jerusalem, consulted on December 5, 2019].
- Peiter, Anne. "The Shoah before the Shoah: The Literary Technique of Allusion in Elias Canetti's Autobiography". *German Life Writing in the Twentieth Century*. Edited by Birgit Dahlke, Dennis Tate, and Roger Woods. Camden House, 2010: 92-104.
- Porat, Dina. "The Road that Led to an Internationally Accepted Definition of Antisemitism", *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, 2007; 16: 117-137.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Routledge, 1978.
- Schedel, Angelika. *Sozialismus und Psychoanalyse: Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien*. Königshausen und Neumann, 2002.
- Silverman, Lisa. "Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German Jewish Cultural History", *Nexus: Essays in German Jewish Studies*, 2011; 1: 27-46.
- Silverman, Lisa. "Elias and Veza Canetti; German Writing, Sephardic Heritage". *The Worlds of Elias Canetti: Centenary Essays*. Edited by William Collins Donahue and Julian Preece. Cambridge Scholars, 2007: 151-170.
- Trubowitz, Lara. *Civil Antisemitism, Modernism, and British Culture, 1902-1939*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Witte, Bernd. "Der einzelne und seine Literatur: Elias Canettis Auffassung vom Dichter", *Experte der Macht: Elias Canetti*. Edited by Kurt Bartsch and Gerhard Melzer. Droschl, 1985: 14-27.

Chiara Conterno
(Bologna)

Intrecci di fiabe russe e tedesche in «Spaltkopf» di Jülya Rabinowich

[*Intertwinings of Russian and German fairy tales in Jülya Rabinowich's «Spaltkopf»*]

ABSTRACT. This article aims at providing an analysis as well as an interpretation of the novel *Spaltkopf* (2011) by the Russian-Austrian writer Jülya Rabinowich, read through the lens of current theories on cultural transfer. Within this context it scrutinizes the references to Russian and German tales occurring throughout the novel. This analysis endeavours to establish how the osmotic synergy of the two cultural heritages, which are represented both through a new medium – the novel *Spaltkopf* – and via their original forms influenced by the visual-pictorial dimension, can be considered a valuable seismograph recording the processes of German-Russian cultural transfer.

Dalla metà degli anni Ottanta del secolo passato ad occuparsi delle dimensioni comunicative e mediali dei rapporti interculturali sono, tra gli altri, gli studi sul *transfert*. Oggetti della *Kulturtransferforschung* (ricerca sul *transfert* culturale), i cui rappresentanti più noti sono Michel Espagne, Michael Werner e Hans-Jürgen Lüsebrink, sono il rapporto delle culture di accoglienza con elementi di culture estranee così come l'indagine delle istanze mediatiche attive nel *transfert*. Per rappresentare tali processi Espagne e Werner sono ricorsi all'immagine di una «rete strutturata» che non contempla «né chiusure né la preminenza di un centro»¹, in quanto il *transfert* culturale esamina le zone grigie dei processi di contaminazione transculturale e cerca di rendere giustizia alla complessità, processualità e reciprocità dei rapporti di scambio. Si tratta di fenomeni in cui circolano artefatti culturali – concet-

¹ Si veda a questo proposito il recente studio di Stefano Ferraris, *Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann (1755-1786)*, in Maurizio Pirro, «La meravigliosa densità del sapere». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 13-28, p. 14.

tuali ed estetici, ma anche materiali e quotidiani – e per cui è decisiva una concezione permeabile dei confini tra comunità linguistico-culturali.

Per loro intrinseca natura i processi di *transfert* non dovrebbero essere definiti con termini come «omogeneità», «purezza», «permanenza», bensì ricorrendo a lemmi come «scambio», «adattamento», «contaminazione», «mesticciato», «ibridismo»². Animato da un «atteggiamento fieramente analitico e storico», il *transfert* culturale «relativizza le rivendicazioni dominatrici» e si definisce come un «approccio critico» e non come una «disciplina di legittimazione». Basandosi su una metodologia empirica, rappresenta un «procedimento di lavoro *in progress*»³ e costituisce uno strumento adatto a scandagliare la contemporaneità.

All'interno di questo contesto, il presente lavoro esamina i riferimenti alle fiabe russe e tedesche nel romanzo *Spaltkopf* di Julia Rabinowich⁴. Scopo dello studio è vedere come la sinergia osmotica dei due patrimoni fiabesco-culturali, riproposti in un nuovo *medium* – il romanzo *Spaltkopf* – e in forme originalissime che risentono della dimensione visuale-pittorica, si riveli un prezioso sismografo per cogliere i processi di *transfert* culturale russo-tedesco.

Nata nel 1970 a San Pietroburgo (allora Leningrado) in una famiglia di ebrei russi, nel 1977, a causa del dilagante antisemitismo, Rabinowich emigra a Vienna con la famiglia. Cresce in un ambiente stimolante dal punto di vista artistico, in quanto alcuni familiari dipingono e cercano di incanalarla nella stessa strada. Comprendendo che la pittura non è la sua unica vocazione artistica, Rabinowich si cimenta con la recitazione, ma senza grandi successi. A offrirle un nuovo e più efficace *medium* con cui esprimersi è la lingua tedesca, un campo, in cui, tra l'altro, non ha confronti in casa e si sente quindi più libera. Dal 1993 al 1996 studia Traduzione e Interpretariato

² Ivi, p. 16. Ferraris riprende qui lo studio di Peter Burke, *Ibridismo, scambio, traduzione culturale. Riflessioni sulla globalizzazione della cultura in una prospettiva storica*, trad. di Alessandro Arcangeli, QuiEdit, Verona 2009, pp. 29-33.

³ Ferraris, *Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann (1755-1786)*, pp. 16-17.

⁴ Per suggerimenti e consigli riguardo agli aspetti della cultura e letteratura russa si ringrazia vivamente il collega e amico Manuel Boschiero.

all'Università di Vienna; dal 1998 al 2006 ritorna ad occuparsi dell'arte del dipingere, frequentando i corsi di pittura e Filosofia all'Università viennese per le Arti Applicate. Dal 2006 al 2011 lavora come traduttrice simultanea durante sedute di psichiatria e psicoterapia con profughi di diversa provenienza. Vive nella capitale austriaca dove coltiva la sua «Doppelbegabung»⁵ svolgendo le attività di autrice, drammaturga e pittrice.

Sul fronte letterario si ricordano i drammi, tra cui *Nach der Grenze* (2007), *Romeo ± Julia* (2008), *Orpheus im Nestroyhof* (2008), *Stück ohne Juden* (2010), la produzione giornalistica per *Falter* e *Der Standard* e, in particolare, le forme narrative brevi e lunghe. Oltre al succitato *Spaltkopf*, pubblicato in prima battuta nel 2008 e insignito del rinomato *Rauriser Literaturpreis 2009*⁶, si contano la sua seconda edizione uscita, con consistenti modifiche, nel 2011, nonché i testi *Herznovelle* (2011), *Die Erdfresserin* (2012), *Krötenliebe* (2016) e *Dazwischen: Ich* (2016).

Il titolo del primo romanzo⁷ è un neologismo, costituito da *spalten* e *Kopf* – dove *Kopf* significa testa, capo e *spalten* fendere, spezzare, dividere –, che può essere tradotto con *Testa divisa* o *Testa bifida*. Non si tratta solo di un neologismo, ma anche di una figura inventata dall'autrice e che, in realtà, trae origine dalla sua attività pittorica: l'elaborato presentato da Rabinowich al termine del percorso di studi artistici (2006) consisteva, difatti, in sei grandi dipinti ad olio di colore rosso e con inserzioni testuali sul tema dello *Spaltkopf*⁸. Siamo quindi di fronte ad un esempio di «wechselseitige Erhel-

⁵ Diana Battisti, *Segreti e bugie: viaggio nella scrittura di Julia Rabinowich*, in *LEA*, IV, 2015, pp. 3-23, p. 9. [LINK](#) [consultato il 9.4.2020]

⁶ Tra gli altri riconoscimenti si menzionano i premi *Schreiben zwischen den Kulturen* (2003), l'Elias-Canetti-Stipendium der Stadt Wien, ricevuto ben 3 volte, nonché due premi per la letteratura per l'infanzia nel 2017 per il romanzo *Dazwischen: Ich: Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreis* e *Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis*.

⁷ Nel presente lavoro si considera la seconda edizione: Julia Rabinowich, *Spaltkopf*, Deuticke, Wien 2011. La prima edizione, del 2008, era uscita per edition exil a Vienna.

⁸ Julia Kospach, *Julia Rabinowich ist auf dem Weg zur fixen Größe in Österreichs Literaturszene*, 9 febbraio 2011, in *trend*: [LINK](#) [consultato il 1.2.2019]. Per avere un'idea di queste opere si veda il sito dell'autrice: [LINK](#).

lung der Künste» (1917), la reciproca illuminazione delle arti, di walzeliana memoria⁹.

In 180 pagine *Spaltkopf* racconta la storia di una famiglia di ebrei russi che alla fine degli anni '70 lascia San Pietroburgo e si trasferisce in Austria. Centro del romanzo è l'io narrante Mischka, la figlia, che con i suoi sette anni, vive in modo traumatico l'emigrazione. Crede di andare in vacanza in Lituania e invece si trova catapultata a Vienna, dove deve confrontarsi non solo con una nuova lingua, ma anche con un'altra cultura e con il passato, a lungo occultato. A ciò si aggiungono l'insicurezza e il disorientamento dovuti alle trasformazioni psico-fisiche dell'adolescenza, descritte con un'intensità e un'attenzione quasi empatiche. Pertanto, Mischka è *gespalten*, divisa, tra il presente in Occidente e il passato in Oriente nonché tra infanzia e maturità. L'intero conflitto identitario è sussunto nel titolo, *Spaltkopft*, che diventa il *fil rouge* del testo¹⁰.

Nella creazione dello Spaltkopf letterario Rabinowich si ispira principalmente a due fonti: da un lato le esperienze in ambito psicoterapeutico durante l'attività di traduttrice simultanea per i profughi, dall'altro le *Jedermann-Gestalten* di Boris Rabinovich. Se con il primo riferimento richiama i traumi rimossi dei pazienti che, emergendo inconsciamente durante le sedute, ne provocano grottesche deformazioni di espressioni e voce, con la seconda indicazione l'autrice si rifà alle opere realizzate dal padre¹¹, per le quali, nel 2013, organizza una mostra intitolata *meeting jedermann. Rabinovich revised* presso il Museo Ebraico di Vienna¹². La figura guida del testo è quindi il

⁹ Cfr. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Reuther & Reichard, Berlin 1917.

¹⁰ Sul rapporto tra trauma e letteratura in *Spaltkopf* si veda Chiara Conterno, *Traumi multipli. Zwischenstationen di Vladimir Vertlib e Spaltkopf di Julya Rabinowich*, in *LEA*, II, 2013, pp. 269-283 (cfr. [LINK](#)).

¹¹ Come si osserva, il padre ricorre a una lieve variante del cognome per distinguere il suo *alter ego* artistico.

¹² Julya Rabinowich, *Formwandlungen. Spiegelgeflechte. Shape Shifting. Mirror Encounters*, in Danielle Spera (a cura di), *meeting jedermann: rabinovich revised. Katalog zur Ausstellung*, Jüdisches Museum, Wien 2013, pp. 10-11.

risultato della convergenza di diverse arti o meglio è un essere transmediale che attraversa *media* artistici differenti caricandosi via via di valenze supplementari¹³.

Come osserva Silke Schwaiger, mentre il titolo usato dal padre riprende lo *Jedermann* di Hugo von Hofmannsthal, quello adottato dalla figlia per la mostra sottende una beffa politica: a differenza del famoso dramma hofmannsthaliano, messo in scena annualmente al cospetto di un ampio pubblico, lo *Jedermann* paterno viene esposto per la prima volta dopo molto tempo¹⁴. Oltre a questo riferimento letterario, la critica ha individuato un'altra possibile fonte d'ispirazione, ossia l'Odradek di Franz Kafka. Come Spaltkopf, anche quest'ultimo non si lascia definire facilmente e simboleggia l'*Unheimlich* – il perturbante, lo sconosciuto e il misterioso¹⁵.

Il ruolo svolto da Spaltkopf può, per alcuni aspetti, essere accostato a quello di *Herztier* nell'omonimo romanzo di Herta Müller¹⁶. In italiano il meccanismo non funziona perché il titolo del testo mülleriano è stato tradotto con *Il paese delle prugne verdi* che, pur riprendendo un altro motivo costitutivo del libro, non rende giustizia alla metafora di *Herztier* – l'animale del cuore che determina l'animo, il carattere e l'indole di ogni persona, elementi che, soprattutto nelle dittature, rischiano di essere repressi e azzittiti.

¹³ Riflessioni su medialità, intermedialità e transmedialità sono offerte da Jörg Robert, *Einführung in die Intermedialität*, WGB, Darmstadt 2014, pp. 74-77.

¹⁴ Silke Schwaiger, *Baba Yaga, Schneewittchen und Spaltkopf: Märchenhafte und fantastische Elemente als literarische Stilmittel in Jülyä Rabinowichs Roman Spaltkopf*, in *Alman Dili ve Edebiyati Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, XXX, II, 2013, pp. 147-163, p. 150.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 146. Secondo Madlen Kazmierczak la figura di Spaltkopf ricorda anche il Dibbuk della cultura ebraica, a cui, tra l'altro, Mischka stessa si paragona quando sta per entrare sulla pista da ballo (cfr. Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 140). In grado di possedere gli esseri viventi, questo essere maligno sarebbe lo spirito disincarnato di un defunto a cui è stato vietato l'ingresso al mondo dei morti. Sovente appare sotto sembianze maschili e si impossessa delle donne aggraffandone l'anima analogamente allo Spaltkopf che infila i suoi uncini nell'anima della sua preda (*ivi*, p. 95). Cfr. Madlen Kazmierczak, *Fremde Frauen. Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2016, p. 189.

¹⁶ Herta Müller, *Herztier*, Fischer, Frankfurt a. M. 2009.

Nell'opera di Rabinowich *Spaltkopf* è un protagonista *sui generis*: è il personaggio principale di una fiaba raccontata all'io narrante da piccola: una creatura fantastica, una grossa testa fluttuante che si appoggia sopra gli uomini e poi li dissangua, una sorta di vampiro che si nutre dei pensieri e sentimenti altrui e viene nominato per intimorire i bambini. Vola e l'unica cosa di cui necessita per muoversi è l'energia umana¹⁷. Attento, insensibile, minaccioso, può essere messo fuori gioco soltanto se lo si vede.

Un'altra analogia con *Herztier* consiste nel fatto che in entrambe le opere i personaggi *sui generis* sono legati alla nonna. Nel libro di Müller è costei a introdurlo nel romanzo; nel testo di Rabinowich, ad un certo punto Mischka diventa lo *Spaltkopf* della nonna e si fa portavoce dei suoi pensieri e sentimenti: «Ora non è più sola. / Io, il suo *Spaltkopf*, la seguirò, prenderò il suo dolore, la sua gioia e il suo desiderio, attenta continuerò a diventare grande»¹⁸. Dal rapporto triangolare tra Mischka, *Spaltkopf* e la nonna si evince il significato della creatura fantastica che rappresenta il meccanismo della repressione, sostanzialmente in due modi. Da un lato *Spaltkopf* è lo strumento usato per intimidire i bimbi, dall'altro lato, simboleggia i problemi irrisolti e i sogni irrealizzati della nonna, alcuni dei quali vengono incarnati, superati o realizzati dalla nipote. In particolare viene repressa l'identità ebraica che Mischka apprende solo progressivamente e di cui diventa pienamente consapevole grazie alle riflessioni della creatura fiabesca.

Nella prima parte del testo si riscontrano varie somiglianze con la vita privata dell'autrice: in effetti, *Spaltkopf* si sviluppa su una forte base autobiografica e può essere ascritto al genere dell'*autofiction*¹⁹. Questo fattore ci aiuta

¹⁷ Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., pp. 21-22.

¹⁸ Salvo diversamente specificato tutte le traduzioni dal tedesco sono dell'autrice del saggio. «Jetzt ist sie nie mehr allein. / Ich, ihr *Spaltkopf*, werde ihr folgen, werde ihr ihren Schmerz nehmen, ihre Freude und ihr Begehren, werde aufmerksam größer und größer wachsen» (ivi, p. 171). Come si nota da questo passo, nel testo la voce dello *Spaltkopf* si distingue graficamente attraverso il ricorso al corsivo.

¹⁹ Cfr. Chiara Conterno, *Spaltkopf di Julia Rabinowich: un romanzo tra fiabe e realtà*, in Andrea Gullotta e Francesca Lazzarin (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, I libri di Emil, Bologna 2011, pp. 117-130. Sul rapporto tra il romanzo e la sua biografia si veda Julia Rabinowich, «Seitenschrift weg aus dem Realen». Der

a comprendere come mai lo Spaltkopf di Rabinowich assuma prima sembianze grafiche – i disegni realizzati come elaborato finale del corso di studi – e solo in un secondo momento una forma narrativa – il romanzo in questione: come osserva Aleida Assmann, le immagini appaiono alla memoria soprattutto laddove è problematica la rielaborazione verbale e, quindi, soprattutto nella rivisitazione dei traumi. In tal senso, mentre la scrittura può essere intesa come diretta emanazione dello spirito, l'immagine assurge a riflesso diretto dell'inconscio²⁰. La creazione grafica dello Spaltkopf ha avviato il processo di rielaborazione del passato, sollecitato dall'esperienza migratoria dell'autrice. Del resto, alcune esperienze, quali l'emigrazione o la Diaspora, favoriscono l'analisi autobiografica: esse destabilizzano, scompigliano e moltiplicano le domande su origine, stato e scopo della propria storia, interrogativi a cui si riesce in parte a rispondere soltanto fermandosi, guardandosi allo specchio e raccontando di sé²¹.

In *Spaltkopf* l'esperienza della migrazione non è solo narrata, ma è rintracciabile nella compresenza di fiabe di diversi contesti culturali così come nei loro intrecci²². Come anticipato, il presente studio si concentra su quelle russe e tedesche, per ovvie ragioni di spazio, ma la ricerca potrebbe ampliarsi a tutto il panorama europeo. Per quanto riguarda la tradizione tedesca, spicca il repertorio dei Fratelli Grimm. A *Hänsel e Gretel* viene fatto ri-

Reiz der Literatur, in Brigitte Schwens-Harrant (a cura di), *Ankommen. Gespräche mit Dimitré Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Julya Rabinowich, Michael Stavarič*, styria premium, Wien 2014, pp. 53-85, p. 67.

²⁰ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999, p. 220.

²¹ Questo fenomeno è confermato anche da molti altri autori con un passato emigratorio, uno tra tutti Vladimir Vertlib (1966), scrittore ebreo russo emigrato in Austria. Sul rapporto tra scrittura e analisi autobiografica si veda Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Cortina, Milano 1996.

²² Le fiabe rappresentano un ipotesto talmente produttivo che Silke Schwaiger, considerate le rivisitazioni apportate da Rabinowich al patrimonio fiabesco, arriva a ricondurre il romanzo al genere della fiaba d'autore. Schwaiger, *Baba Yaga, Schneewittchen und Spaltkopf: Märchenhafte und fantastische Elemente als literarische Stilmittel in Julya Rabinowichs Roman Spaltkopf*, cit., p. 142.

ferimento in più occasioni, ad esempio quando Mischka, ancora a San Pietroburgo, fa visita a una vicina, Musja, una «prostituta illegale», solita ad accogliere i bambini con molti dolcetti²³. Oppure quando, come riporta la voce dello Spaltkopf, durante una gita a una villa immersa nel verde, alla ragazza vengono in mente i colombi arrostiti nella pensione dei profughi. Il percorso verso il luogo dell'esecuzione, la cucina, compiuto seguendo piume e penne di un verde metallico, viene paragonato alla passeggiata nel bosco di Hänsel e Gretel²⁴. Di fronte a tale crudeltà alla giovane protagonista appare incomprensibile il mondo degli adulti, pronti a sacrificare animali così belli.

Si incontra poi *La lepre e il riccio*²⁵, fiaba a cui Mischka ricorre per descrivere il rapporto tra il padre Lev e suo fratello minore Nathanel che per tutta la vita lo rincorre. Calzante è il riferimento a Raperonzolo, con cui Mischka si paragona perché durante l'adolescenza le viene proibito uscire di casa. Paradossalmente, la tanto agognata libertà per cui erano scappati dalla Russia, le viene tolta in Austria con l'inizio della pubertà, motivo per cui si adira con i genitori:

Furente sto davanti allo specchio e sento la chiave scricchiolare nella serratura della cameretta. A Raperonzolo andava meglio che a me. Odio questi peli che spuntano sotto le mie ascelle, ciascuno di loro deve pagarla. Per colpa loro vengo rinchiusa. La peluria scura al mio inguine è un prodromo del mio fallimento. Sarei dovuta diventare un potente, un successore al trono, un principe!²⁶

Cappuccetto Rosso viene nominata quando Mischka ricorda gli anni dell'infanzia: «Vago tra il mondo della mia infanzia, il mondo della civiltà progredita, e il proletariato che mi circonda, mi sono lasciata far deviare

²³ Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., pp. 27-28.

²⁴ Ivi, pp. 70-71.

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ «Ich stehe wütend vor dem Spiegel und höre den Schlüssel im Schloss des Kinderzimmers knirschen. Rapunzel hatte es besser als ich. Ich hasse die Haare, die unter meinen Achseln sprießen, jedes einzelne muss büßen. Ihretwegen werde ich eingemauert. Der dunkle Flaum an meiner Scham ist ein Vorbote meines Versagens. Ein Machthaber hätte ich werden sollen, ein Thronfolger, ein Prinz!» (ivi, p. 81).

come Cappuccetto Rosso. Vivace sbatte il contenuto del mio cestino»²⁷. Come nel caso di *Hänsel e Gretel* si constata un esempio di cammino deviante rispetto ai percorsi prestabiliti; analogamente all'episodio di *Raperonzolo* costituisce lo spunto per riflettere sulla crescita della protagonista. Biancaneve compare in riferimento alla cugina Anastasija, una ballerina dal fisico sinuoso e agile, nei confronti della quale Mischka prova invidia e disappunto, motivo per cui riferisce che sia stata formata in una fucina di quadri russa²⁸. Un'ulteriore allusione a Biancaneve avviene quando Mischka e un'amica parlano delle madri, paragonate alla crudele matrigna. Mentre l'amica lotta ancora con la cattiva regina per la vittoria, Mischka se «l'è svignata da tempo nel bosco del suo sovrappeso», dove spera nell'aiuto del cacciatore²⁹. Se da un lato il riferimento alla fiaba rimanda ancora una volta al processo di emancipazione dalla famiglia durante la pubertà, dall'altro attribuisce, qui come altrove, ai protagonisti del romanzo, e in particolare a quelli femminili, profondità psicologica e multidimensionalità.

Mentre quelle finora ricordate appartengono al repertorio dei Grimm, *Il cuore di pietra*, fiaba originaria della Foresta Nera, viene raccolta da Wilhelm Hauff in un almanacco. Appresa in una scuola viennese, Mischka se ne serve per paragonare al protagonista della fiaba la freddezza dell'insegnante che viene, tuttavia, successivamente, rivalutata per l'efficacia del suo metodo³⁰. Da questa vicenda emerge la voce dell'autrice che, intervistata da Wiebke Sieber, racconta di aver letto *Il cuore di pietra* da bimba in Austria. Delle fiabe dei Grimm, invece, non si sarebbe interessata, ma se ne sarebbe intenzionalmente servita per la stesura di *Spaltkopf*³¹, rivelazione che permette di cogliere le strategie sottese al loro utilizzo nel testo.

²⁷ «Ich irre zwischen meiner Kinderwelt, der Welt der Hochkultur und dem mich umgebenden Proletariat umher, ich habe mich wie das Rotkäppchen vom Weg abbringen lassen. Munter klappert der Inhalt meines Körbchens» (ivi, p. 47).

²⁸ Ivi, p. 78.

²⁹ «[...] habe ich mich schon lange in den Wald meines Übergewichts verdrückt» (ivi, p. 87).

³⁰ Ivi, p. 51.

³¹ Julya Rabinowich, «*sich probiere gern möglichkeiten von mir in meinen büchern aus*». Im Gespräch mit Wiebke Sievers, in Wiebke Sievers, Holger Englerth e Silke Schwaiger (a cura

Sollecitata dall'intervistatrice Rabinowich riflette sul ruolo di due personaggi del patrimonio fiabesco russo presenti nel romanzo: Baba Yaga e Kostschej³². Mentre quest'ultimo è sempre connotato negativamente, l'altra possiede diverse identità³³. Oltre a queste due figure, su ci si soffermerà più avanti, in *Spaltkopf* si contano altri riferimenti al patrimonio culturale russo. Al popolare *Ivan lo scemo*, apparentemente meno savio dei fratelli, Rabinowich attinge in apertura di capitolo per introdurre la nascita della sorella³⁴, nata con disabilità mentali, e che, nonostante il mutismo, o forse proprio per questo, sarà l'unica a poter percepire da sé lo Spaltkopf.

Un'altra figura tipica del folklore russo è la *Snegurochka*, la ragazza di neve³⁵, che, tra l'altro, sta alla base non solo di una commedia ottocentesca di Aleksandr Ostrovskij, ma anche di una famosissima opera lirica di Nikolaj Rimskij-Korsakov. La ripresa di questa storia serve per raccontare di una serata di eccessi durante il primo concerto a cui Mischka assiste. Cercando l'agognata libertà tra musica, alcol e droga, come una seconda *snegurochka* si sente male, a fatica esce dalla massa – che si diverte entusiasta – e viene

di), *ich zeig dir, wo die krebse überwintern. Gespräche mit zugewanderten schrijfstellerinnen und schrijfstellern*, edition exil, Wien 2017, pp. 125-147, pp. 135-136. In un'intervista rilasciata al quotidiano *Der Standard* Rabinowich riferisce inoltre che i suoi primi contatti con la lingua tedesca sono avvenuti attraverso la lettura delle fiabe di E.T.A. Hoffmann, ad esempio *Il vaso d'oro*. cfr. Julia Rabinowich, «Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten», 19 novembre 2008, [LINK](#) [consultato il 24 gennaio 2019]. Sul ruolo del folklore e del fantastico per la formazione dell'autrice si veda anche: Rabinowich, «*Seitenschrift weg aus dem Realen*». *Der Reiz der Literatur*, cit., pp. 68-69.

³² Rabinowich rivela poi che da bimba leggeva sì fiabe russe, senza tuttavia, per lo meno consciamente, attribuirvi molta importanza. A interessarla e influenzarla sarebbe stato soprattutto Hans Christian Andersen – si pensi, ad esempio, al riferimento alla *Regina delle nevi* (Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 56); cfr. Rabinowich, «*ich probiere gern möglichkeiten von mir in meinen büchern aus*». *Im Gespräch mit Wiebke Sievers*, cit., p. 136.

³³ Ivi, pp. 136-137.

³⁴ Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 100.

³⁵ Una coppia di contadini senza figli costruisce una ragazza di neve sul campo. Il giorno seguente la ragazza prende vita e si reca dai contadini che la considerano e trattano come figlia. Durante una festa in paese la giovane gioca con gli amici, salta sul fuoco e a contatto con il calore si scioglie; ivi, pp. 137-138.

soccorso dal fidanzato Franz, un altro episodio che rimanda al contrasto tra «vulnerabilità» e «desiderio di libertà»³⁶ insito nel processo di crescita della protagonista e reso verbalmente, ad esempio dall'anglismo «No risk, no fun»³⁷.

Frequentemente compare la *Baba Yaga*, personaggio tipico del folklore russo che vola servendosi di un paiolo e di un mestolo come timone e cammina sulle paludi con la sua casetta su zampe di pollo³⁸. Figura ambivalente, talvolta è rappresentata come una vecchia orrenda, mentre altre volte assume le sembianze di una donna bella e servizievole. Fuori dubbio è che si tratti di una signora potente³⁹. Mischka ne parla non solo quando rimembra le storie che le venivano narrate da piccola, ma se ne serve, sempre in contrapposizione ai percorsi prestabiliti dal mondo d'origine, anche per descrivere il suo sviluppo psico-fisico e sociale, fino ad identificarsi: «Volevo essere una ninfa. Però sono diventata soltanto una *Baba Yaga*»⁴⁰ oppure

Getto tutto alla rinfusa, in una pentola senza fondo: sessualità, istinto, paura, tutto cuoce da solo a fuoco lento, mentre io come Baba Yaga rimescolo nel mio paiolo. Sono come una casetta su zampe di gallina che gira e si volta, quando la si chiama.⁴¹

L'identificazione con il personaggio fiabesco viene avvalorata dal fidanzato che la chiama «Baba Yaga Girl»⁴², donde il titolo dell'ultimo capitolo del romanzo. Modello di libertà femminile e archetipo matriarcale, diversa-

³⁶ Ivi, p. 137.

³⁷ Ivi, p. 138.

³⁸ Ivi, p. 21 e p. 25.

³⁹ Rabinowich, «*ich probiere gern möglichkeiten von mir in meinen büchern aus*». *Im Gespräch mit Wiebke Sievers*, cit., p. 136.

⁴⁰ «Ich wollte eine Nixe sein. Es ist sich aber nur eine Baba Yaga ausgegangen», Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 181.

⁴¹ «Ich werfe alles durcheinander und in einen bodenlosen Topf: Sexualität, Trieb, Angst, alles köchelt vor sich hin, während ich als Baba Yaga in meinem Kessel rühre. Ich bin mir selbst eine Hütte auf Hühnerbeinen, die sich dreht und wendet, wenn man sie ruft» (ivi, p. 133).

⁴² Ivi, p. 137.

mente da Biancaneve, Baba Yaga permette a Mischka di sfuggire e opporsi a schemi patriarcali precostituiti⁴³. In questo senso Mischka le si paragona anche quando racconta del secondo matrimonio dell'ex-marito: «Ucciderei volentieri il bel Franz, così come il nascituro una settimana fa. Una Baba Yaga può farlo. Da lei questo ce lo si può addirittura aspettare»⁴⁴. Infine, Mischka si imbatte in una Baba Yaga calata nel contesto austriaco: ogni anno la sua famiglia cerca di «reintrepretare» in Carinzia il consueto soggiorno nella dacia russa, descritta ricorrendo all'immagine dell'abitazione del personaggio fiabesco. Il corrispettivo viene trovato in una pensione nei pressi del Wörthersee, gestita da una signora con un occhio solo, esperta di meteorologia, incarnazione austriaca della Baba Yaga⁴⁵.

Questi ultimi esempi introducono l'avvenuto contagio delle due tradizioni culturali: in Austria Mischka si identifica con Baba Yaga e viene dagli altri riconosciuta in tale ruolo. Parallelamente, applica categorie tipiche del patrimonio fiabesco russo per definire realtà austriache. Baba Yaga stessa è quindi sottoposta ad un processo di traslazione da est a ovest⁴⁶ con successivo riadattamento. Vi sono alcuni passi del testo in cui il *transfert* culturale tra i due sistemi culturali è ancora più evidente. Esempio è, ad esempio, la definizione data dalla protagonista all'esperienza migratoria:

L'emigrazione è un processo lungo e difficile, che inizia in modo con-

⁴³ Rabinowich, «*ich probiere gern möglichkeiten von mir in meinen büchern aus*». *Im Gespräch mit Wiebke Sievers*, cit., pp. 136-137. Per una lettura *gender* del testo si veda Kazmierczak, *Fremde Frauen. Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, cit., pp. 163-200.

⁴⁴ «Ich würde den schönen Franz gerne töten, so wie das Ungeborene vor einer Woche. Eine Baba Yaga darf das. Man kann es sogar von ihr erwarten» (Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 181).

⁴⁵ Ivi, p. 122.

⁴⁶ Su questo punto si veda anche Sandra Vlasta, «*Abgebissen, nicht abgerissen*» – *Identitätsverhandlungen auf der Reise in Julia Rabinowichs Roman Spaltkopf (2008)*, in Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Izabela Sellmer, Sandra Vlasta (a cura di), *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*, Praesens Verlag, Wien 2014, pp. 207-218.

traddittorio, cioè improvviso, come lo scoppio di una malattia o la generazione di un figlio. L'emigrante parte, per avventurarsi nel mondo come Gianni e si ritrova in una fiaba completamente diversa. Spesso, all'inizio delle fiabe russe il potente e maligno Kostschej pretende che gli venga esaudito un desiderio.⁴⁷

Il primo è il personaggio de *La fortuna di Gianni*, ragazzino che si avventura nel mondo con una pepita d'oro grossa come una testa. Credendo di fare affari la baratta con un cavallo, il cavallo con un maiale, il maiale con una mucca, la mucca con un'oca, l'oca con una cote e una semplice pietra di campo. Ogni volta crede di agire bene perché gli viene detto che sta facendo affari. Poi, mentre beve a un pozzo, gli cadono le pietre, si sente alleggerito e torna felice a casa. Kostschej è, invece, un personaggio del patrimonio culturale russo di colore bianco, raffigurato con un teschio o completamente calvo. È una figura maligna che tiene prigioniero qualcuno, spesso una principessa, per liberare la quale il re solitamente incarica un eroe, impresa non semplice perché Kostschej ha tagliato la sua anima in piccoli pezzi che devono essere trovati e distrutti prima di affrontarlo, altrimenti diventa immortale⁴⁸. Sul piano contenutistico, questo brano ripropone l'atteggiamento ribelle di Mischka verso il volere della famiglia e la devianza rispetto ai percorsi prestabiliti: a differenza di Gianni, la ragazza non torna felice a casa dai genitori, ma si avventura in un contesto fiabesco molto più pericoloso, dietro a cui riecheggia il succitato moto «No risk, no fun»⁴⁹.

⁴⁷ «Die Emigration ist ein langwieriger Prozess, der widersprüchlich, nämlich abrupt, beginnt, wie der Ausbruch einer Krankheit oder die Zeugung eines Kindes. Der Emigrant bricht auf, als Hans im Glück in die Welt zu ziehen, und landet in einem ganz anderen Märchen. Oft verlangt am Beginn russischer Märchen der mächtige böse Kostschej, dass ihm ein Wunsch erfüllt werde» (Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 45).

⁴⁸ Rabinowich, «*ich probiere gern möglichkeiten von mir in meinen büchern aus*». *Im Gespräch mit Wiebke Sievers*, cit., p. 136.

⁴⁹ Considerata in questa chiave di lettura, la ripresa di *La fortuna di Gianni*, sebbene in maniera più cifrata, torna in un altro passo del testo, ovvero quando Mischka, quattordicenne, rovina il vestito della madre e nel ricordare il misfatto e i sentimenti ad esso correlati si serve della fiaba (Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., pp. 90-91).

Nell'economia complessiva del romanzo, inoltre, coinvolgendo elementi culturali russi e tedeschi, l'episodio mostra l'avvenuto *transfert* tra cultura russa e tedesca, processo da cui deriva un prodotto ibrido ove convivono diverse tradizioni, in dialogo tra loro. Sulla stessa linea si pone la vicenda del soggiorno di Mischka presso il castello Greinburg, dove vengono rappresentati alcuni drammi per cui suo padre disegna le scenografie:

Questo desta in me sentimenti del tutto ambivalenti. La letteratura russa sente la necessità di prendere le distanze da racconti positivi su principi e principesse di ogni tipo. La maggior parte delle volte vengono descritti come noiosi e maligni, sono senza colore, un triste risultato di endogamia invereconda, moralmente instabili e malaticci. Così, come ex membri del governo, malvisti politicamente, vengono semplicemente ritoccati dalle foto, scompaiono anche certe figure della classica letteratura per l'infanzia e vengono sostituite da nuove. I musicanti di Brema sono una comune girovaga di animali musicanti, il cui capo umano riesce a convincere la ragazza di più alto rango del posto ad andarsene nei boschi con la sua compagnia di attività di agitazione politica e propaganda. Il gatto con gli stivali è molto amato e viene pubblicato con grande tiratura perché è il primo che riesce ad ingannare la classe al governo e mette fuori gioco l'unico intellettuale della storia.⁵⁰

In questo brano l'intreccio tra tradizione orientale e occidentale raggiunge l'apice in quanto principi della cultura e tradizione russa vengono innestati sul folklore germanico. I due sistemi culturali non sono più netta-

⁵⁰ «Das weckt durchaus ambivalente Gefühle in mir. Die russische Literatur ist angewiesen, von positiver Berichterstattung über Prinzen und Königstöchter aller Art Abstand zu nehmen. Meist werden sie als Langweiler und Bösewichter beschrieben, sind farblos, ein trauriges Ergebnis schamloser Inzucht, moralisch instabil und kränklich. So, wie politisch missliebige Exregierungsmitglieder einfach von Fotos retuschiert werden, verschwinden auch gewisse Figuren der klassischen Kinderliteratur und werden durch neue ersetzt. Die Bremer Stadtmusikanten sind eine umherstreunende Kommune musizierender Tiere, deren menschlicher Anführer die ortansässige höhere Tochter dazu überreden kann, mit seiner Agitproptruppe in die Wälder abzuhausen. Der gestiefelte Kater ist sehr beliebt und in hoher Auflage verlegt, weil er es erstens fertig bringt, die herrschende Klasse auszutricksen und obendrein den einzigen Intellektuellen der Geschichte ausschaltet» (ivi, p. 119).

mente distinti, ma mostrano un alto grado di convergenza e contaminazione. Il *transfert* viene potenziato dal fatto che Rabinowich lo realizza narrativamente ricorrendo al genere letterario che per eccellenza può essere inteso come transculturale. Nella ricerca sulla fiaba, difatti, a partire dai Fratelli Grimm, esistono tre tesi che intendono giustificare la comparsa sincronica e diacronica di tematiche, motivi e strutture narrative in diversi spazi culturali. Se si considerano le fiabe come un «bene migratorio» ossia «in movimento»⁵¹ che si diffonde oltre i confini nazionali o statali e viene adattato e modificato, si può affermare che le fiabe oggi non possono essere ricondotte ad un univoco luogo originario. Esiste poi la tesi secondo cui motivi, figure e temi simili siano riconducibili all'eredità comune di una «tribù»⁵² originariamente unitaria. La terza tesi, invece, sostiene che tematiche universalmente simili siano riconducibili a caratteristiche, sentimenti, comportamenti, atteggiamenti comuni a tutto il genere umano⁵³. Pertanto, nella loro ricezione, le fiabe possiedono sia elementi di differenziazione culturale che aspetti unificatori e integranti e, soprattutto nell'ultimo caso, portano alla luce elementi comuni al di là di attribuzioni nazionali, religiose, etniche o culturali⁵⁴.

In realtà, in *Spaltkopf* i fenomeni di ibridazione vengono anticipati dalla prima pagina del primo capitolo, dove la madre di Mischka, incinta, sfoglia un libro di fiabe russe soffermandosi sulla *Signora del monte di rame*, figura non comune come quelle succitate e appartenente ad una fiaba originaria degli Urali, successivamente inserita da Pavel Bazhov nel volume *Lo scrigno di malachite* (1939)⁵⁵. Seduta al tavolo del trucco, la madre di Mischka guarda la donna di color verde malachite⁵⁶, rappresentata sulla pagina aperta, e si

⁵¹ Hermann Bausinger, *Formen der Volkspoeseie*, Schmidt, Berlin 1980, p. 32.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Max Lüthi, *Märchen*, Metzler, Stuttgart 2004, p. 64 e p. 68. Cfr. anche Bausinger, *Formen der Volkspoeseie*, cit., p. 32.

⁵⁴ Cfr. Kazmierczak, *Fremde Frauen. Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, cit., pp. 189-190.

⁵⁵ Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 15.

⁵⁶ In un altro passo Rabinowich racconta che la misteriosa signora dagli occhi verdi si

augura di avere una figlia con una pelle bianca come la neve e una bocca rossa come il sangue, implicito riferimento a Biancaneve, suffragato dalla presenza dello specchio⁵⁷, sebbene in Rabinowich sia la madre e non la matrigna a farne uso. Il prototipo della fiaba tedesca si sovrappone quindi ad un esempio particolare di figura folklorica russa:

Quando mia madre era incinta di me, spesso sedeva al suo tavolino per il trucco, guardava a lungo lo specchio e si immaginava la sua bimba. Davanti a lei si trovava un libro. Un materiale logoro, sopra cui era impresso in lettere dorate «Fiabe russe». La sua mano, piccola ed elegante, si posa su una pagina aperta sotto al titolo «Signora del Monte di Rame». Ci sono molte storie su di lei, tutte iniziano con lettere solennemente grandi e ricche di arabeschi. Cirillico. Sull'altra pagina un'illustrazione dietro a un foglio di carta fruscante. Attraverso il velo opaco si possono solo intuire i colori. L'immagine mostra una donna con una lunga treccia nera che si appoggia ad una parete di malachite. Il suo vestito, i suoi occhi, attenti e severi, la pietra mazzata, la collana di malachite attorno al collo pallido: Tutto è dello stesso colore. Sprofonda in un mare di verde, vi si scioglie dentro. Mia madre la guarda e si augura una ragazza con la pelle bianca come la neve e la bocca rossa come il sangue.⁵⁸

può trasformare in lucertola e regala pietre preziose ai buoni, mentre stritola i cattivi tra i massi delle sue montagne (cfr. *ivi*, p. 25).

⁵⁷ Lo specchio è un simbolo ricorrente e talvolta viene ricollegato ad *Alice nel paese delle meraviglie*. Non essendo possibile sviluppare in questa sede tale tema si rimanda a Dominik Zink, *Interkulturells Gedächtnis. Ost-westlich Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julia Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, pp. 250-256. Sull'importanza di Alice per l'autrice si veda Julia Rabinowich, «*Seitenschrift weg aus dem Realen*». *Der Reiz der Literatur*, cit., p. 59.

⁵⁸ «Als meine Mutter mit mir schwanger war, saß sie oft vor ihrem Schminktischchen, sah lange in den Spiegel und stellte sich ihr Kind vor. Vor ihr lag ein Buch. Ein abgegriffener Stoff, darauf eingestanz in goldenen Lettern «Russische Märchen». Ihre Hand, klein und elegant, ruht auf einer aufgeschlagenen Seite unterhalb der Überschrift «Herrin des Kupferbergs». Es gibt viele Geschichten von ihr, alle eröffnet mit feierlich großen Schnörkelbuchstaben. Kyrillisch. Auf der anderen Seite eine Illustration hinter einem knisternden Blatt Schonpapier. Durch den matten Schleier lassen sich die Farben nur erahnen. Das Bild zeigt eine Frau mit langem schwarzem Zopf, die sich an eine

A posteriori, si deduce che nel corso della narrazione si compie quello che era stato preannunciato in principio: il destino della protagonista nonché il *transfert* culturale russo-tedesco sono in un certo senso anticipati nell'avvio del romanzo. A sostegno di questa interpretazione va un altro brano in cui Mischka rimembra il gioco di ruoli svolto con la nonna Ada, ancora a San Pietroburgo, durante il quale le due donne assumono alternativamente le sembianze di personaggi della letteratura e del folklore orientale o occidentale, finché la ragazza si identifica con Cappuccetto Rosso che devia dal percorso prestabilito (cfr. *supra*)⁵⁹. Tale gioco si concretizza figurativamente nella camera di Mischka a Vienna: mentre nella tappezzeria appaiono elfi, fate e tutta la raccolta dei Grimm, le mensole sfoggiano Dostojewski e Tolkien, indice del fatto che il mondo di Mischka è situabile in un frammezzo culturale-letterario reso in maniera transmediale.

Dal punto di vista narratologico, queste osservazioni richiamano alla mente la teoria esposta da Mircea Eliade ne *Il mito dell'eterno ritorno*. Partendo da un'analisi delle società primitive e del loro rapporto con i riti e appoggiandosi al ciclo lunare, Eliade sostiene che in ogni momento tutto ricomincia dall'inizio e che il passato non è che la prefigurazione del futuro. Oltre che negli ultimi esempi presentati, un meccanismo simile viene usato da Rabinowich nel prologo del testo, costituito da quattro «lezioni» non ordinate cronologicamente – come del resto funzionano i ricordi nella nostra mente⁶⁰. La prima lezione porta il sottotitolo «Chi viene trasferito ora, ci rimarrà a lungo. Leggerà, camminerà, scriverà lunghe lettere»⁶¹, una non

Malachitwand lehnt. Ihr Kleid, ihre Augen, die aufmerksam und streng wirken, der gemaserte Stein, das Malachitkollier um den blassen Hals: Alles ist farbig. Sie versinkt in einem Meer von Grün, löst sich darin auf. Meine Mutter blickt sie an und wünscht sich ein Mädchen, mit einer Haut so weiß wie Schnee und einem Mund rot wie Blut» (Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 15).

⁵⁹ Ivi, pp. 46-47.

⁶⁰ Cfr. Weertje Willms, «Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett». *Die Familie in literarischen Texten russischer MigrantInnen und ihrer Nachfahren*, in Michaela Holdenried e Weertje Willms (a cura di), *Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, Transcript, Bielefeld 2012, pp. 121-141.

⁶¹ «Wer jetzt verrückt wird, wird es lange bleiben. Wird lesen, wandern, lange Briefe schreiben» (Rabinowich, *Spaltkopf*, cit., p. 10).

tanto cifrata ripresa della poesia *Herbsttag, Giorno d'autunno*, di Rainer Maria Rilke:

Chi non ha casa adesso, non l'avrà.
 Chi è solo a lungo solo dovrà stare,
 leggere nelle veglie, e lunghi fogli
 scrivere, e incerto sulle vie tornare
 dove nell'aria fluttuano le foglie.⁶²

Tra le modifiche apportate da Rabinowich spicca la sostituzione di «kein Haus hat» / «non ha casa» con «verrückt wird» che letteralmente può significare sia «viene trasferito» che «diventa pazzo». Se da un lato l'espressione tedesca rimanda al movimento, ossia al trasferimento dalla Russia all'Austria, dall'altro rinvia alla destabilizzazione e al trauma connessi alla dislocazione ed esemplificati dal percorso di Mischka⁶³.

Ecco, nuove somiglianze con *Herztier* di Herta Müller. Anche lì, il prologo contiene *in nuce* i rimandi a quanto succederà nel corso del testo, in un certo senso lo anticipa in maniera liofilizzata, tramite allusioni decifrabili a posteriori. Non è un caso che questo processo sia rintracciabile in esempi di scritture dell'io, in romanzi con forti riferimenti autobiografici: il tentativo di mettere insieme i frammenti fa parte della ricostruzione autobiografica. Considerata a posteriori, del resto, l'evoluzione della propria storia presenta momenti chiarificatori o premonitori del proprio destino, processo che nel caso di Herta Müller e soprattutto di Jula Rabinowich si carica di un valore aggiunto dovuto all'arricchimento della prospettiva transculturale.

⁶² Rainer Maria Rilke, *Poesie*. Con due prose dai quaderni di Malte Laurids Brigge e versioni da H. Hesse e G. Trakl. Traduzione di Giampaolo Pintor, Einaudi, Torino 1955, p. 19; «Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, / wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben / und wird in den Alleen hin und her / unruhig wandern, wenn die Blätter treiben» (ivi, p. 18).

⁶³ Cfr. anche Zink, *Interkulturells Gedächtnis. Ost-westlich Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratschwil, Jula Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*, cit., pp. 260-261.

Bibliografia

- Diana Battisti, *Segreti e bugie: viaggio nella scrittura di Julya Rabinowich*, in *LEA*, IV, 2015, pp. 3-23 (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/7655/7653>; [consultato il 9.4.2020]).
- Hermann Bausinger, *Formen der Volkspoesie*, Schmidt, Berlin 1980.
- Peter Burke, *Ibridismo, scambio, traduzione culturale. Riflessioni sulla globalizzazione della cultura in una prospettiva storica*, trad. di Alessandro Arcangeli, QuiEdit, Verona 2009.
- Chiara Conterno, *Spaltkopf di Julya Rabinowich: un romanzo tra fiabe e realtà*, in Andrea Gullotta e Francesca Lazzarin (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, I libri di Emil, Bologna 2011, pp. 117-130.
- Chiara Conterno, *Traumi multipli. Zwischenstationen di Vladimir Vertlib e Spaltkopf di Julya Rabinowich*, in *LEA*, II, 2013, pp. 269-283 (cfr. <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/7576>; [consultato l'8.4.2020]).
- Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Cortina, Milano 1996.
- Stefano Ferraris, *Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann (1755-1786)*, in Maurizio Pirro, "La meravigliosa densità del sapere". *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 13-28.
- Madlen Kazmierczak, *Fremde Frauen. Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2016.
- Julia Kospach, *Julya Rabinowich ist auf dem Weg zur fixen Größe in Österreichs Literaturszene*, 9 febbraio 2011 (in *trend*: <https://www.trend.at/leben/kultur/julya-rabinowich-weg-groesse-oesterreichs-literaturszene-288419>; [consultato il 1.2.2019]).
- Max Lüthi, *Märchen*, Metzler, Stuttgart 2004.
- Herta Müller, *Herztier*, Fischer, Frankfurt a. M. 2009.
- Julya Rabinowich, *Spaltkopf*, edition exil, Wien 2008.
- Julya Rabinowich, «Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten», 19 novembre 2008 (<https://derstandard.at/1226396889022/Interview-Dann-haetten-wir-bald-viele-Wuerstelstand-Literaten>; [consultato il 24 gennaio 2019]).
- Julya Rabinowich, *Spaltkopf*, Deuticke, Wien 2011.
- Julya Rabinowich, *Formwandlungen. Spiegelgeflechte. Shape Shifting. Mirror Encounters*, in Danielle Spera (a cura di), *meeting jedermann: rabinowich revised. Katalog zur Ausstellung*, Jüdisches Museum, Wien 2013, pp. 10-11.

- Julya Rabinowich, «*Seitensritt weg aus dem Realen*». *Der Reiz der Literatur*, in Brigitte Schwens-Harrant (a cura di), *Ankommen. Gespräche mit Dimitré Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Julya Rabinowich, Michael Stavarč*, styria premium, Wien 2014, pp. 53-85.
- Julya Rabinowich, «*ich probiere gern möglichkeiten von mir in meinen büchern aus*». *Im Gespräch mit Wiebke Sievers*, in Wiebke Sievers, Holger Englerth e Silke Schwaiger (a cura di), *ich zeig dir, wo die krebse überwintern. Gespräche mit zugewanderten schriftstellerinnen und schriftstellern*, edition exil, Wien 2017, pp. 125-147.
- Rainer Maria Rilke, *Poesie*. Con due prose dai quaderni di Malte Laurids Brigge e versioni da H. Hesse e G. Trakl. Traduzione di Giame Pintor, Einaudi, Torino 1955.
- Jörg Robert, *Einführung in die Intermedialität*, WGB, Darmstadt 2014.
- Silke Schwaiger, *Baba Yaga, Schneewittchen und Spaltkopf: Märchenhafte und fantastische Elemente als literarische Stilmittel in Julya Rabinowichs Roman Spaltkopf*, in *Alman Dili ve Edebiyati Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, XXX, II, 2013, pp. 147-163.
- Sandra Vlasta, «*Abgebissen, nicht abgerissen*» – *Identitätsverhandlungen auf der Reise in Julya Rabinowichs Roman Spaltkopf (2008)*, in Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Izabela Sellmer, Sandra Vlasta (a cura di), *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*, Praesens Verlag, Wien 2014, pp. 207-218.
- Weertje Willms, «*Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett*». *Die Familie in literarischen Texten russischen MigrantInnen und ihrer Nachfahren*, in Michaela Holdenried e Weertje Willms (a cura di), *Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, Transcript, Bielefeld 2012, pp. 121-141.
- Dominik Zink, *Interkulturells Gedächtnis. Ost-westlich Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, pp. 250-256.

Sitografia

<http://www.julya-rabinowich.com/Startseite.html>

Elisa Garrett
(Bayreuth)

Kognitive Poetik und räumliche Ordnung
Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers «Das Plakat»

[*Cognitive Poetics as spatial concepts*
Perception processes in Ilse Aichinger's «Das Plakat»]

ABSTRACT. The study of literature should not be based only on a one-sided analysis of the text, it should also take account of the perspective of the reader. Considering the connection between literature and recipient, there are structures that influence cognitive perception during reading. Thus the spatial order of the story, dedicated to cognitive poetics, is very important. The article focuses on the literary mechanisms of spatial perception and spatial concepts in narration, especially in the early work of the Austrian poet and novelist Ilse Aichinger.

Literatur ist zunächst ein geschriebener Text, der sich beim Lesen entfaltet. Daher sollte die Literaturforschung stets die Analyse der Textebene vornehmen, doch auch die Perspektive des Lesers berücksichtigen¹. Beachtet man den mutuellen Zusammenhang zwischen literarischem Werk und Rezipient, lassen sich neuartige Strukturen erkennen: Strukturen, die die kognitive Wahrnehmung lenken und das Lesen somit beeinflussen. Von besonderem Interesse ist die entstehende Raumvorstellung, der sich die Kognitive Poetik im Speziellen widmet². Neben der textuellen Gestalt kommen zusätzlich äußere Faktoren hinzu, wie beispielsweise der Entstehungszeitraum des Werks

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird «Leser» im folgenden Beitrag im generischen Maskulinum verwendet. Dies soll keineswegs eine geschlechterspezifische Diskriminierung andeuten; der Gebrauch umschließt jedes Geschlecht gleichermaßen.

² Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics. An Introduction*. London: Routledge 2002, S. 24.

sowie kulturelle Bezugsrahmen generell³. Kontext dient hierbei als Faktor, nicht nur das Erzählen selbst, sondern auch das Verständnis und Empfinden des Lesers zu konstruieren. Um die literarischen Mechanismen der räumlichen Wahrnehmung exemplarisch betrachten zu können, wird die frühe Erzählung *Das Plakat* der österreichischen Schriftstellerin Ilse Aichinger herangezogen⁴. Sie befindet sich im gesammelten Erzählband *Der Gefesselte* und gehört mit ihrem Entstehungszeitraum um 1953 zur führenden Nachkriegsliteratur. Es ist naheliegend, dass der historische Kontext Einfluss auf die mentale Rezeption und Informationsverarbeitung nimmt. Mit der folgenden Analyse sollen Erzählstrukturen offenbart werden, die relational zum Leserempfinden stehen. Darunter fallen mitunter die werkeigene Raumsemantik sowie die dominierende Erzählperspektive.

In der Kognitiven Poetik werden narratologische Erkenntnisse der Erzähltheorie mit kognitionspsychologischen Ansätzen verknüpft⁵. So lassen sich der Wahrnehmungs- und Erzählprozess direkt miteinander assoziieren. Kognitionslinguist Peter Stockwell unterteilt den erzählten Raum zunächst in die Komponenten “figure” und “ground” – erstere beschreibt das Element, auf dem der Wahrnehmungsfokus liegt, letztere dessen Kulisse⁶. Vorder- und Hintergrund bilden eine Hierarchie. Doch wie lenkt der Text die Aufmerksamkeit auf das zutreffende Element? Psychologisch betrachtet kann der Fokus nicht beiden Komplexen gleichzeitig gelten⁷. Man denke zum Beispiel an optische Täuschungen: Die Aufmerksamkeit ist lediglich auf einen Bereich fixierbar. Das menschliche Gehirn ist also nicht in der Lage, zwei Komponenten wie “figure” und “ground” simultan zu erkennen⁸. Die “figure” mar-

³ Vgl. ebd., 123.

⁴ Ilse Aichinger: *Das Plakat*. In: dies.: *Der Gefesselte. Erzählungen 1 (1948-1952)*, Werke in acht Bänden, hrsg. von Richard Reichensperg, Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 39-47. Im Folgenden wird für den Verweis auf das Werk die Sigle «P» verwendet.

⁵ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2012), S. 8.

⁶ Vgl. ebd., S. 13.

⁷ Vgl. Eric Kandel: *Die Konstruktion des visuellen Bildes*. In: ders., James H. Schwartz, Thomas M. Jessel (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*. Heidelberg: Spektrum 2011, S. 393-412, hier S. 396.

⁸ Vgl. ebd., S. 396.

kiert die organisierende Einheit von Text und Raum; sie wird daher als «dominant» oder «super-foregroundet» bezeichnet⁹. Hervorheben kann sich ihr Kern über rhetorische Stilmittel, unübliche Titel, innovative Beschreibungen und/oder kreative Metaphern¹⁰. Sie umfasst statische Elemente und bewegliche Charaktere – denn literarische Figuren bewegen sich ebenso innerhalb einer aktiven Kulisse¹¹. Demgemäß basiert der Blickpunkt der Lesers auf einer selektiven Aufmerksamkeitslenkung, die durch zentrale Merkmale wie wechselnde Präpositionen oder andere deiktische Mittel organisiert ist¹². So entsteht eine Vielzahl an semantisch und sprachlich bestimmten Raum- und Bildvorstellungen. Ziemlich identisch formuliert es die Kognitionspsychologie: Zuerst evoziert die Informationsaufnahme visuelle Bilder im Gehirn; deren Verarbeitung impliziert eine Repräsentation mentaler Ereignisse, die in der Kognitiven Poetik als “mental representations” benannt sind¹³. Beim natürlichen Wahrnehmungsprozess des Sehens werden Lücken und Leerstellen aufgefüllt, um die mentale Repräsentation zu ergänzen – dies trifft besonders auf die mentale Konstruktion räumlicher Anschauung zu¹⁴. In diesem Punkt wird eine direkte Relation zwischen dem psychologisch-kognitiven Prozess und der kognitiv-poetischen “figure-ground-theory” deutlich. Offensichtlich spielen das strukturelle Konzept und die mentale Konstruktion von Räumen in beiden Bereichen eine prädestinierte Rolle. Insofern sind die Reaktionen des Lesers oder Betrachters reflektorisch bedingt; das Verhältnis psychologischer und kognitiver Faktoren wird durch das Gehirn kontrolliert und ist selbstregulierend¹⁵. Bei der Wahrnehmung – mithin der Rezeption literarischer Texte – handelt es sich demnach selten um idiosynkratische Muster,

⁹ Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 14.

¹⁰ Ebd., S. 14.

¹¹ Vgl. ebd., S. 16.

¹² Vgl. ebd., S 18, 22.

¹³ Vgl. Eric Kandel: *Von den Nervenzellen zur Kognition*. In: ders., James H. Schwartz, Thomas M. Jessel (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*. Heidelberg: Spektrum 2011, S. 327-352, hier S. 328; Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 96.

¹⁴ Vgl. Eric Kandel: *Von den Nervenzellen zur Kognition* (2011), S. 394, 397, 403.

¹⁵ Vgl. Eric Kandel, Irving Kupfermann: *Emotionale Zustände*. In: ders., James H.

sondern eher um mental organisierte Modelle¹⁶. Die subjektive Verarbeitung der Lektüre basiert auf manifestierten Wahrnehmungsformen- und mustern, die durch konkrete Reize gelenkt werden. In der Literatur ließen sich diese als stimulierende Textimpulse verstehen, die spezifische Reaktionen triggern.

Raumstrukturen in «Das Plakat»

Stimulierende Textimpulse sind in Aichingers Werken häufig zu finden. Besonders ergiebig ist die Analyse der räumlichen Ordnung: *Das Plakat* öffnet zwei begrenzte räumliche Dimensionen, die einerseits sinnvoll mit der “figure-ground-theory” erklärbar sind und andererseits eine Struktur der Verschachtelung bieten. Zunächst entwirft die Benennung eines einfahrenden «Stadtbahnzugs» das semantische Feld eines Bahnhofs (P, S. 39). Mit dieser Art Topos gehen diverse Ideen einher; mentale Repräsentationen sind durch eigene Erfahrung modifizierbar¹⁷. Insofern folgt die Raumvorstellung dem kognitionspsychologischen Konzept des “Top-down” – der Mensch entwickelt eigene «Regulierungssysteme», wobei seine Vorstellung aus Erwartungen, Erfahrungen und allgemein bekannten Konzepten und Topoi entspringt¹⁸. Hierfür werden im Gedächtnis «gespeicherte frühere Erfahrungen zu Schlüssen und Vergleichen» herangezogen, um ein vollständiges Bild zu ergeben¹⁹. Dementsprechend ist die mentale Repräsentation des Lesers nicht per se subjektiv, sie beruht auf gespeicherten Ideen von Prototypen und Referenzpunkten, die als Grundlage der mentalen Kategorisierung dienen²⁰.

Schwartz, Thomas M. Jessel (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*. Heidelberg: Spektrum 2011, S. 607-624, hier S. 604.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 617.

¹⁷ Vgl. Eric Kandel: *Von den Nervenzellen zur Kognition* (2011), S. 328.

¹⁸ Eric Kandel: *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München: Siedler 2012, S. 503.

¹⁹ Ebd., S. 488.

²⁰ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 29; Vgl. Peter Stockwell: *Texture. A cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: University Press 2009, S. 7f.

Der "Bahnhof" generiert allein durch seinen semantischen Gehalt eine universelle Raumvorstellung. Obzwar sich diese different äußern kann, basiert sie auf einem gemeinsamen Grundprinzip. Die mentale Repräsentation resultiert primär aus dem Kontextwissen des Lesers sowie dem semantischen "Framing" der realen Welt²¹. Zum Topos des Bahnhofs gehört zuweilen das typische Beisein von Werbeplakaten in Gleisnähe. Ein solches Plakat trägt im Text eine zentrale Funktion für die räumlichen Ordnung. Als organisierendes Element bleibt es nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern birgt eine eigene Dimension: Das Plakat ist als sekundäre Raumkategorie fassbar und impliziert eine Interferenz zweier Raumperspektiven. Mit Blick auf die Raumsemantik nach Juri Lotman ließen sich die beiden Komplexe als "komplementäre Untermengen" bezeichnen, in die die erzählte Welt teilbar ist²². Der fiktive Raum des Plakats wird in die fiktive Realität gebettet; das realistische Areal (Bahnhof) schlägt in eine neue Wirklichkeit (Plakatmotiv) um. In Hinsicht der "figure-ground-theory" ist dieses Phänomen als "perceptual shifting" bezeichnet – es zeigt eine deiktisch bedingte Wahrnehmungsverschiebung²³. Die Mechanismen der Hinter- und Vordergrundierung verlagern die Fokussierung der Elemente. Daher sind "Figure" und "ground" relativ, sie können sich variabel verschieben. Während das Plakat zuerst zum "background-setting" gehört, etabliert es sich später zum leitenden Motiv der Erzählung²⁴. Es verfügt selbst über eine "figure-ground"-Hierarchie, die sich anhand der Abbildung zeigt. Das Plakat wirbt für ein Ferienlager: Im vorderen Bereich das Bild eines Jungen, im Hintergrund ein Seebad. Stockwell führt diese Art Verschachtelung als sogenanntes "cross-space-mapping" auf, es handelt sich um ein «partial map-

²¹ Der Begriff des «Framings» geht auf den Soziologen Erving Goffman zurück. «Frames» beschreiben einen allgemeinen Interpretationsrahmen des beschriebenen Gegenstands, der kognitiv erfasst wird. Vertiefend siehe: Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row 1974.

²² Matías Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarbeitete aktualisierte Ausgabe. München: C.H. Beck 2016, S. 159.

²³ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 45.

²⁴ Vgl. ebd., S. 65.

ping of counterparts in two spaces»²⁵. Im vorliegenden Beispiel besteht die räumliche Ambivalenz in der fernen Realität des Plakats und der konkreten Wirklichkeit seines Standorts:

Er [Plakatjunge] hätte ihr [Frau im Bahnhof] gerne erklärt, daß es eine Täuschung war, daß er nicht die See vor sich hatte, wie das Plakat glauben machen wollte, sondern ebenso wie sie nur den Staub und die Stille der Station (P, S. 40).

Während im Blickfeld der Bahnhofs-Figuren «sehnsüchtig» der Raum des Plakats liegt, hat die Plakat-Figur selbst nur den Bahnhof vor Augen (P, S. 40). Damit markiert der Text, dass das Plakat keinen dreidimensionalen, sondern einen zweidimensionalen und somit semiotischen Raum darstellt. Es herrscht eine gegenseitige Beobachtungsstruktur. Auffällig ist, dass die Perspektive aus beiden Seiten hervorgeht – also auch auf Ebene des Plakats besteht. Der abgebildete Junge wird anthropomorphisiert und erhebt sich zu einer aktiven Figur. Dieser Prozess impliziert einen Verfremdungseffekt. Devianz zur üblichen Norm lässt die Erwartung des Lesers und die erzählte Welt auseinanderdriften. Die Aufmerksamkeit richtet sich fortan auf das Plakat, denn:

[...] one of the main functions of literature is to defamiliarise the subjectmatter, to estrange the reader from aspects of the world in order to present the world in a creative and newly figured way.²⁶

Zuerst wird das Plakat defamiliarisiert, bevor es zum Hauptgegenstand der Erzählung wird. Der Bahnhof verliert seine Funktion als zentraler Schauplatz, bleibt aber weiterhin strukturierendes Element der Erzählung²⁷. Die explizite Darstellung des Plakats erzielt trotz der beschriebenen «Täuschung» eine bildhafte Vorstellung beim Betrachter und Leser (P, S. 40).

²⁵ Ebd., S. 98.

²⁶ Ebd., S. 14.

²⁷ Siehe: Alain Cozic: *Ilse Aichingers erste Erzählungen (1949-1955): Literatur, um die Wirklichkeit zu «kontern»*. In: Ingeborg Rabenstein-Michel, François Rétif, Erika Tunner (Hrsg.): *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?* Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S. 123-136, hier S. 132.

Die visuelle Wahrnehmung beziehungsweise mentale Repräsentation des Raums basiert auf einem konkret beschriebenen Bildelement. Während das mentale Bild des Plakats entsteht, gewinnt der diegetische Raum an Struktur²⁸. Der Leser scheint selbst ein Part der Diegese zu werden, indem er zum Betrachter ernannt wird. Zwischen Plakat/Leser und Bahnhof/Junge wird eine Art Dialogstruktur deutlich, die nicht zuletzt auf die allgemeine Funktion von Werbeplakaten rückführbar ist.

Strukturierung durch Textsegmente

Die Aufmerksamkeit ist bereits durch die Positionierung des Titels – *Das Plakat* – auf den Hauptgegenstand gelenkt. Der definite Artikel “das” trägt dazu bei, das explizite Plakat als vordergründiertes Element zu begreifen. Mit dem Artikel wird ein konkreter Rahmen erzeugt, der das Plakat von seinen übrigen Werbegenossen abgrenzt. Da der Titel zugleich eine Rahmung der gesamten Erzählung darstellt, ist die Aufmerksamkeit als “textual deixis” fassbar. “Textual deixis” oder “textual shifting” lenkt das geistige Auge durch Textualität und somit der Eigenschaft der Erzählung, ein textuelles Gebilde zu sein²⁹. Ferner bestärken innerdiegetische Textelemente den räumlichen Sektor: Das Plakat ist mit dem Werbetext «Jugend» sowie «Komm mit uns!» versehen (P, S. 41). In Betracht der Sprechakttheorie nach Searle ist diese Äußerung als Direktiv einzuordnen: Der Text erfüllt die Funktion des Appells – und zwar die Ansprache des Betrachters³⁰. Da auch der Leser eine solche Position einnimmt, lässt sich die Äußerung als direkte Ansprache an den Leser verstehen. Mit dem Imperativ (als gängige Marketingstrategie) wird der Leser in den diegetischen Raum integriert.

Das Wort «Jugend» birgt eine semantisch-semiotische Komponente, indem es «immer über seinem Kopf [des Jungen] hing wie ein Schwert, das nicht fallen wollte» (P, S. 45). Der Vergleich weckt eine symbolhafte Assoziation von Abhängigkeit und Gewalt. Er wertet das Plakatmotiv emotional

²⁸ Vgl. ebd., S. 16.

²⁹ Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 54.

³⁰ Vgl. John Rogers Searle: *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press 1985, S. 44f.

auf. Dieses Empfinden ist auf den Leser übertragbar; es lenkt die Aufmerksamkeit durch eine semantisch aufgeladene Geltung. Die Ansprache «Komm» verringert die Distanz zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt. Zudem evoziert das wiederholte Auftreten von Textsegmenten eine Verbindung der beiden Raumkategorien: Während der Werbetext das Plakat definiert, repräsentiert ein klassisches Warnschild («Das Betreten der Schienen ist verboten!») den Topos des Bahnhofs (P, S. 40). Der illokutionäre Akt erzeugt weniger Nähe zum Leser, sondern vielmehr Distanz zum Geschehen³¹. Es herrscht ein paradoxer Kontrast zwischen Reiz und Verbot, der sich im Auftakt der Warnung spiegelt. Gleichzeitig funktioniert das Warnschild als Impuls für die mentale Repräsentation der Lokalität. Kognitiv-poetisch betrachtet handelt es sich um eine “narrative representation”, indem die Vorstellung verbal-semantisch diktiert ist³². «Das Betreten der Schienen ist verboten!» ist als Zitat der außertextlichen Lebenswelt fassbar. Assoziationen zur eigenen Erfahrung werden begünstigt, wodurch die Visualität mentaler Ereignisse zunimmt³³. Der innerdiegetische Gebrauch von Zitaten dient in beiden Segmenten als Struktur- und repräsentierendes Element sowie Ansprache und reizender Impuls für den Leser. Generell ist das Plakat sehr detailliert beschrieben, während der umgebende Raum Leerstellen behält. Dies ist mit Stockwell recht einfach erklärbar, denn: «objects (figures) are more attractive than backgrounds»³⁴. Objekte sind bereits in ihrer Gestalt dazu prädestiniert, den Status der “figure” einzunehmen und wirken infolge reizvoller als ihr Hintergrund.

³¹ Vgl. ebd., S. 18.

³² Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 154.

³³ Hinzu kommt, dass die Beschreibung von Örtlichkeit bei Ilse Aichinger vermehrt auf das Stadtbild Wiens verweist, so auch in der Erzählung *Das Plakat*. Einwohnern und Ortskundigen ist demnach eine gesteigerte Vorstellungsmöglichkeit der beschriebenen Allgmeinplätze möglich. Es zeigt sich die Differenz zwischen der mentalen Visualisierung eines semantischen Topos und der realen Vorstellung konkreter Orte. Vgl. Simone Fässler: *Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers «Geographie der eigenen Existenz»*. Köln: Böhlau 2011, S. 25.

³⁴ Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 19.

Interdependenz von "figure" und "ground"

Neben der Wahrnehmungsrichtung des "Top-down" ist ebenso der konträre Prozess des "Bottom-up" zu verzeichnen. Hierbei lässt sich der Bezug zum narrativen Konzept besonders gut herstellen. Beim "Bottom-up" wird die Wahrnehmung nicht durch externes Kontextwissen gelenkt; sie geht auf stimulierende Reize zurück³⁵. Reizende Impulse sind an kognitiv-deiktische Mittel gebunden, insofern ist die "spatial deixis" für die mentale Raumkonstruktion im Text von zentraler Bedeutung. Sie konkretisiert die Vorstellung durch lokale Adverbien, Lokative, Demonstrativpronomen oder Verben, die einen Ortswechsel markieren³⁶. Im vorliegenden Beispiel wird die Raumkonzeption aus verschiedenen Perspektiven sichtbar und liefert dem Leser einen Rundumblick. Der Leser wird abwechselnd in die Position der Figuren versetzt und bekommt explizite Angaben über das Geschehen «links», «rechts», «über», und «unter» ihm (P, S. 39). Die lokale Verortung liegt stets diametral zum Punkt gegenüber, siehe «auf der anderen Seite» (P, S. 39/41/44) oder «gegenüber» (P, S. 41/42/43/46/47). Die werkspezifische Dialogstruktur basiert demnach nicht nur auf Textsegmenten und Blickrichtungen, sondern spiegelt sich in der räumlichen Organisation der Handlung.

Der Aufbau ist vorwiegend symmetrisch, so ergeben sich klare Strukturen³⁷. Die Bahnsteige liegen parallel zueinander, ebenso die Werbeplakate in Gleisnähe. Klare und schließende Linien tragen dazu bei, das relevante Motiv als "figure" zu identifizieren, denn: «The more symmetrical a closed region, the more it tends to be seen as figure»³⁸. Die Symmetrie des Plakats resultiert aus seiner geschlossenen und rechteckigen Form. Gleichzeitig nehmen umgebende Elemente analoge Strukturen an; der perspektivische

³⁵ Vgl. Eric Kandel: *Das Zeitalter der Erkenntnis* (2012), S. 488.

³⁶ Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 45.

³⁷ Siehe hierzu auch: Simone Fässler: *Von Wien her, auf Wien hin* (2011), S. 41.

³⁸ Tsur Reuven: *Metaphor and figure-ground relationship: comparisons from poetry, music, and the visual arts*. In: Geert Brône, Jeroen Vandaele (Hrsg.): *Cognitive poetics: goals, gains, and gaps*. Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 237-277, hier S. 239.

Wechsel verändert zum Beispiel die Optik des Himmels: «als wäre der Himmel selbst zum Plakat geworden» (P, S. 39). Der Himmel, der zuvor eindeutig der Kategorie des Bahnhofs angehört, steht in direktem Konflikt zur zweidimensionalen Werbetafel. Er bewirkt einen Effekt der Begrenzung und szenischen Rahmung. Der Perspektivwechsel basiert auf einer Überblendung der Horizontalen (Himmel) und Vertikalen (Plakat). Die lokale Umgebung wird plakativ transformiert und findet sich indessen auf dem Plakat wieder – auch über dem abgebildeten Jungen ist der Himmel erkennbar zu sehen³⁹.

Der Himmel des äußeren Raums (Hintergrund) setzt sich semantisch im inneren Raum des Plakats (Aufmerksamkeitszentrum) fort. Äußere und innere Sphäre stehen sich lokal gegenüber. Hier ließe sich erneut eine Parallele zu Lotman ziehen: Ihm zufolge sind die Teilräume der erzählten Welt häufig durch topologische Oppositionen organisiert⁴⁰. Neben topologischen Kontrasten sind zudem semantische Oppositionen vorhanden, im Text realisiert durch jene antithetische Formulierung, die den Himmel als «im gleichen Maß bereit, zu schützen und einzustürzen» beschreibt (P, S. 39). Der Widerspruch wirkt als irritierender Impuls auf den Leser. Die Kombination von Schutz und Einsturzgefahr weckt Instabilität und führt zum mentalen Zustand der Unsicherheit. Abseits der emotiven Wirkung erzielt die Anordnung der Elemente eine perspektivische Tiefenwahrnehmung. Die räumliche Dimension kann verstärkt wahrgenommen werden, obschon die Motive bewegungslos bleiben⁴¹. Die “figure” bleibt zwar statisch, doch mit dem Anspruch, Charakterzüge zu führen⁴². Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Kontrast im vorliegenden Analysebeispiel als dominantes Stilmittel auftritt. Dies zeigt sich auf topographischer Ebene (Bahnhof vs. Seebad),

³⁹ Dabei werden noch weitere Adverbien deutlich, siehe: «hinter sich der Strand» (P, S. 40).

⁴⁰ Vgl. Matías Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (2016), S. 159.

⁴¹ Übereinstimmungen zwischen dem äußeren Rahmen und den Abbildungen auf dem Plakat werden zusätzlich durch farbliche Kongruenzen unterstützt (Blau von Himmel und Seebad).

⁴² Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 16.

auf Ebene der Raumzustände (Dynamik vs. Statik) sowie in der formalen Ordnung der Szenen und Figuren selbst⁴³. Stockwell zufolge ließe sich das Plakat nicht nur als semiotischer Raum, sondern auch als eine angelehnte Form der “deictic sub-world” bezeichnen, denn: «Shifts into deictic sub-worlds involve a variation in one or more world-building elements, most usually shifts in time and location»⁴⁴. Im Text herrscht ebenfalls eine lokale Veränderung vor, wobei sich die beide Räume durch das verknüpfende Element des Himmels aneinander orientieren. Das Plakat kann im Topos des Bahnhofs als “figure” bezeichnet werden, die jedoch selbst als autonomer (Sub-)Raum funktioniert – und somit eine eigene “figure”, nämlich den Jungen, verkörpert. Die beiden Raumkategorien stehen in einem reziproken Verhältnis und sind dementsprechend interdependent.

Kognitive Deixis: Stimulation durch Form und Inhalt

Im Untersuchungstext ist die deiktische Ordnung vermehrt an Metaphern gebunden. Zum Beispiel hier: «Die Stille des Mittags lag wie eine schwere Hand über der Station» (P, S. 39) oder «über allem war ein Schleier von Staub, in den das Licht sich vergeblich zu hüllen versuchte» (P, S. 41). Die Metapher – die als Katachrese hervortritt – steht in Verbindung zur “spatial-” und “temporal deixis”, also der räumlichen und zeitlichen Verweisstruktur⁴⁵. In Kombination von Metapher und Deixis sind adverbiale Begriffe wie “über” besonders relevant für die mentale Repräsentation, denn: «such a sentence is relative to the normal way we understand the world by projecting orientation and entity structure onto it»⁴⁶. Sofern Aspekte der Orientierung gegeben sind, fällt es leichter, die Metapher korrekt einzuordnen. Es folgt eine semantische Übertragung in einen neuen Bedeutungsrahmen. So trägt die Metapher zur Strukturierung des Denkens bei

⁴³ Topographische Gegensätze gelten nach Lotman als drittes Strukturelement, welches den komplementären Gegensatz der Teilräume der erzählten Welt darstellt. Vgl. Matías Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (2016), S. 159.

⁴⁴ Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 140.

⁴⁵ Ebd., S. 45.

⁴⁶ George Lakoff, Uwe Johnson: *Metaphors we live by*. Chicago: 1980, S. 162.

und führt folglich zum kognitiven Verständnis des Lesers. Auch die dominante Kontraststruktur spiegelt sich innerhalb der Rhetorik: «Die Ferne hatte die Nähe verschlungen und die Nähe die Ferne» (P, S. 39). Der Chiasmus umfasst eine antithetische Struktur, die erneut für Irritation sorgt – Irritation im Wechselspiel von Nähe und Distanz.

Der Leser wird in verschiedene Positionen versetzt, die eine kognitive Orientierung erfordern. Diese wird – ganz im Sinne Lotmans – vornehmlich durch die räumliche Organisation der Erzählung erzeugt⁴⁷. So endet beispielsweise die erste Passage im Bahnhof mit dem Wegfall einer Figur: ein Mann «nahm die Leiter über die Schulter und ging» (P, S. 39). Unmittelbar darauf folgt das “perceptual shifting” im Anschlussatz: «Der Junge auf dem Plakat lachte schreckerfüllt» (P, S. 40). Während die eine Figur aus dem Handlungsfeld schwindet, wird eine weitere eingeführt. Der Standpunkt des Lesers bleibt gleich, der Fokus orientiert sich neu. Das “shifting” basiert auf der Verschiebung des «narrator’s here-and-now» beziehungsweise dem nach Bühler benannten Ich-Jetzt-Hier-Origo⁴⁸. Das Bewegungsverb «ging» steigert die Distanz zur Figur des Mannes und lenkt die Aufmerksamkeit auf das anknüpfende Plakatmotiv. Im gleichbleibenden Modus und fließenden Übergang der Aufmerksamkeitslenkung wirkt auch die Figur des Jungen wie ein Akteur. Das (Handlungs-)Subjekt positioniert sich also ebenfalls neu⁴⁹.

«Der Junge auf dem Plakat lachte schreckerfüllt» wirkt weniger wie eine objektive Beschreibung des Motivs, sondern meint vielmehr eine aktive Handlung. “Perceptual” und “spatial shifting” transferieren das kognitive Bild von Bahnhof und Plakat, wodurch das Motiv Figurenstatus erlangt. Der Fokus hängt zudem mit der verhaltensbedingten Wertung zusammen, denn der Mann «haßte diese glatten, jungen Gesichter» (P, S. 43). Diese Erkenntnis unterstützt den topographischen Wechsel: Die negative Haltung kann den Jungen als Sympathie- oder Antipathieträger herausstellen.

⁴⁷ Vgl. Matías Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (2016), S. 159.

⁴⁸ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 140; Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie*. Ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena 1934. Stuttgart: Fischer 1982, S. 102.

⁴⁹ Vgl. Simone Fässler: *Von Wien her, auf Wien hin* (2011), S. 41.

In jedem Fall lenkt sie den Blickpunkt und appelliert an die Meinung des Lesers. Auch dieses Vorgehen zeigt eine kognitiv-deiktische Methode und kennzeichnet ein “relational shifting” zwischen den beiden Figuren⁵⁰. Gleichzeitig tritt die Optik des Plakats in den Fokus:

Der Junge auf dem Plakat lachte schreckerfüllt mit weißen Zähnen und starrte geradeaus. Er wollte dem Mann nachschauen, hatte aber keine Möglichkeit, den Blick zu senken. Seine Augen waren aufgerissen. Halb nackt, die Arme hochgeworfen, im Lauf festgehalten wie zur Strafe von Sünden [...] (P, S. 40).

Obwohl die Figur mit einem “Willen” – und somit eigenständigen Zügen – versehen ist, bleibt das Abbild statisch und starr. Das Motiv steht im komplementären Kontrast zur Erwartung: Ein Ferien-Werbeplakat könnte fröhlicher sein. Darin lässt sich eine erneute Verfremdung und Defamiliarisierung erkennen. Das Plakat gewinnt auf vielfache Weise kognitive Aufmerksamkeit im Text. Zunächst transportiert die Bildbeschreibung einen misslichen Zustand von Gefangenschaft und Machtlosigkeit. Ähnliche Assoziationen wecken die nebenstehenden Plakate, auf denen beispielsweise «Wolken [...] von silbernen Linien wie von Ketten umgeben» abgebildet sind (P, S. 40f.) Semantische Eindrücke von Gewalt (Schwert/Ketten) gehen demnach nicht nur auf die subjektive Wahrnehmung des Lesers zurück, sondern basieren auf der kognitiven Verweisstruktur der Erzählung. Überdies greift der Prozess des “Top-down” – indes die Erwartung des Lesers unerfüllt bleibt, übernehmen diverse Erfahrungskonzepte und Wissenskomplexe Einfluss auf die Interpretation des Motivs: Die Konstellation der Arme und der Zusatz «wie zur Strafe von Sünden» erinnern lose an die Kreuzigung Christi und funktioniert somit als Stimmungsimpuls (P, S. 40). Als Koeffizient dient die sogenannte «image and action representation» – die Stimulation des Betrachters und Lesers geschieht durch «non-verbal representations, such as body-language and facial expressions»⁵¹.

Ausdruck und Körperhaltung tragen zum kognitiven Empfinden bei

⁵⁰ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 45.

⁵¹ Ebd., S. 154.

und resultieren in einer signifikanten Grundstimmung. Diese ähnelt der nach Stockwell benannten “ambience” und bewirkt einen «delicate sense of a halo of associations, some barely conscious, some subliminal but coalescing cumulatively across a stretch of discourse»⁵². Das Erkennen und Herstellen von Assoziationen steht (wenngleich unbewusst) in enger Relation zu gesellschaftlichen Diskursen und Mustern. Es ließe sich daher als “soziales Wahrnehmen” begreifen⁵³. Weiterhin ist die kognitionspsychologische Perspektive zu beachten. Die Wahrnehmung von “ambience” hängt nicht nur mit gesellschaftlichen Mustern zusammen, sondern auch mit dem «sozialen Gehirn» des Menschen: In der Neuro- und Kognitionswissenschaft gilt der Mensch als biologisch vorprogrammiert, empathisch und emotional zu reagieren und interagieren⁵⁴. Empathische Reaktionen zeigen sich speziell bei der Betrachtung von Porträts⁵⁵. Dieses Phänomen begünstigt den «Zugang zur geistigen Welt einer anderen Person» und in diesem Fall einem Bild⁵⁶. Im Text wird Zugang zur “geistigen Welt” mit der räumlichen Konzentration auf das Plakat indiziert. Der Leser übersetzt die fremde Wahrnehmung des Jungen in seinen eigenen Horizont und kann so in seine Gedankenwelt eintauchen. Dieser Vorgang wird als “Immersion” und/oder “sensual ambience” bezeichnet⁵⁷.

Trotz Beschreibung des gesamten Körpers liegt die Aufmerksamkeit speziell auf Gesicht und Torso. Die visuelle Wahrnehmung ist an bestimmten Fixpunkten orientiert. Zunächst setzt die Beschreibung mit der Nennung kleinerer Teilbereiche wie Zähne und Augen ein; in Kombination sind sie als Meronym für “Gesicht” zu verstehen. Ähnlich der Wirkung beim

⁵² Peter Stockwell: *Atmosphere and tone*. In: Peter Stockwell, Sarah Whiteley (Hrsg.): *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge: University Press 2014, S. 360-374, hier S. 373.

⁵³ Vgl. Johanna Hartung: *Sozialpsychologie*. Stuttgart: Kohlhammer 2006, S. 32f.

⁵⁴ Eric Kandel: *Das Zeitalter der Erkenntnis* (2012), S. 466.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 466.

⁵⁶ Ebd., S. 466.

⁵⁷ Vgl. Franziska Hartung et. al.: *Taking Perspective: Personal Pronouns Affect Experiential Aspects of Literary Reading*. In: PLoS ONE 11,5 (2016), S. 1f.; Peter Stockwell: *Atmosphere and tone* (2014), S. 371.

Betracht von Porträts begünstigt die Fokussierung die empathische Reaktionsfähigkeit. Das Abbild des Jungen basiert auf einer Teil-Ganzes-Beziehung, deren Leerstellen der Leser paradigmatisch füllt. Die mentale Repräsentation gleicht der mentalen Konstruktion von Raum: Die resultiert aus dem schöpferischen Prozess des kognitiven "Framings" und der Stimulation richtungsweisender Textimpulse.

Die Wahrnehmung des Lesers wird aus dem Zusammenspiel von "Top-down" und "Bottom-up" Prozessen organisiert. Im Unterschied zur Raumkonstruktion sind die richtungslenkenden Impulse nicht deiktischer Natur, eher stehen sie in Relation zum sozialen Gehirn und der biologischen Grundeigenschaft des Menschen, Teilbilder zu vervollständigen. Ferne ließe sich der Entstehungszeitraum des Werks mit der Wirkung der Figur verknüpfen⁵⁸. Brigitte Desbrière-Nicolas zufolge weckt das Bild des nackten Jungen in Kombination mit der Werbeschrift «Komm mit uns!» und dem semantischen Feld des Bahnhofs – der zum Transport von Menschen im Zug dient – Parallelen zum Holocaust⁵⁹. Der historische Kontext wäre hierbei ein Faktor, der den Leser kognitiv beeinflusst und zu einer spezifischen Deutung beiträgt. Wie bereits erwähnt, hängt die kognitive Position des Lesers vornehmlich mit dem organisierenden Element des Textes zusammen⁶⁰. Der prominente Status des Plakats ist erstens raumsemantisch bedingt, zweitens über die emotionale Wirkung begünstigt und drittens im Erzählmodus fassbar: Neben der expliziten Nennung im Titel ist auch die Erzählinstanz eher beim Geschehen des abgebildeten Jungen verortet. Der Beginn der Erzählung lautet wie folgt: «Du wirst nicht sterben!» (P, S. 39). Es handelt sich um die Figurenaussage des Mannes – um eine direkte Ansprache, die jedoch keinen speziellen Adressaten zu haben scheint. Da noch keine weiteren Figuren eingeführt sind, dient zunächst der Leser als Ansprechpartner. Dadurch wird der Rezipient schon zu Beginn der Ge-

⁵⁸ In vielen Werken Aichingers ist der direkte Zeitbezug zum Stadtbild nach dem zweiten Weltkrieg zu vernehmen. Vgl. Simone Fässler: *Von Wien her, auf Wien hin* (2011), S. 102.

⁵⁹ Siehe hierzu auch: Brigitte Desbrière-Nicolas: «Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder...» *Ilse Aichingers Erzählungen in den 40er Jahren*. In: *Germanica* 34 (2012), S. 61-70, hier S. 64.

⁶⁰ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 14.

schichte als zentraler Bestandteil ermittelt. Dies wird im mehrfachen Aufgriff und der Modifikation des Satzes verstärkt. Es entsteht eine Art dynamischer Sog: «komm mit uns – komm mit uns – komm mit uns!» – ein Teil der Werbeanzeige verändert sich, denn: «Hinter der Stirne des Jungen begann es zu rasen. [...] Der Reim sprang um: Du wirst nicht sterben – du wirst nicht sterben – du wirst nicht sterben» (P, S. 42f.) Die beschriebene Dynamik entsteht vor allem durch die Repetition ein und derselben Worte. Zudem markiert die dynamische Ordnung eine Überlagerung beider Raumkategorien:

Das sangen sie, wenn sie auf Ferien fuhren, das sangen sie, wenn ihnen die Haare flogen. Das sangen sie noch immer, wenn der Zug auf der Strecke hielt, das sangen sie, wenn ihnen die Haare im Fliegen erstarrten (P, S. 42).

Der epanaleptische Duktus steigert die Dynamik immens, erfährt jedoch im Erstarren einen abrupten Abbruch. Dieser Prozess zeigt sich gleichsam in der Semantik, wodurch Form und Inhalt eng miteinander verknüpft sind. Das Motiv wird in einen direkten Zusammenhang mit seiner Umgebung gestellt. Die Fusion der beiden Raumkategorien wird durch den dramatischen Modus begünstigt. Anschließend richtet sich der Blick konstant auf den Jungen, sodass eine interne Fokalisierung des personalen Erzählers vorliegt: «Sterben, das hieß vielleicht die Bälle fliegen lassen und die Arme ausbreiten, sterben, das hieß vielleicht tauchen [...]» (P, S. 43)⁶¹. Der Rezipient ist deutlich auf die gedankliche Welt des Jungen fixiert. Dies wird durch die monologische Satzstruktur unterstützt. Selbst aus neurowissenschaftlicher Perspektive ist erwiesen, dass der innere Monologe einen tieferen Einblick in die Psyche der (literarischen) Figuren ermöglicht und die kognitive Aufmerksamkeit beeinflusst⁶².

⁶¹ Der Begriff der Fokalisierung geht auf den Literaturwissenschaftler Gérard Genette zurück und beschreibt das perspektivische Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figur. Siehe: Gérard Genette: *Discours du récit*. In: ders.: *Figures III*. Paris: Seuil 1972, S. 65-282, hier S. 206.

⁶² Vgl. Eric Kandel: *Das Zeitalter der Erkenntnis* (2012), S. 106.

Sterben – Höhepunkt und Konflikt

Inhaltlich nimmt der thematische Bezug zum Sterben stets zu. Das ist vorwiegend durch den Wegfall irrelevanter Wörter markiert, sodass die Äußerungen rapide auf das Wesentliche zentriert werden: «sterben – sterben – sterben!» (P, S. 44)⁶³. Zudem wird der Fokus mit der erlebten Rede und interrogativ-Konstruktion verstärkt: «Sterben – dachte er – sterben, daß ich nicht mehr lachen muss! Ist das Sterben, wenn man seine Stirn falten darf? Ist das Sterben?» (P, S. 44). Das Zitat birgt eine aufmerksamkeits-erregende Satzstruktur im Kyklos und einen Wechsel der grammatischen Person. Nur drei Passagen der gesamten Erzählung sind in der 1. Person Singular verfasst, die jeweils im Zusammenhang mit Junge und Sterben stehen: «Ich sterbe, dachte der Junge, ich kann sterben!» sowie «Ich sterbe, rief er, ich sterbe!» (P, S. 46/47). Die Wahl der Pronomina hat Auswirkung auf die kognitive Leistung des Lesers⁶⁴. Sie öffnen den Zugang zur geistigen Welt der Figur, indem sie das Hineinsetzungsvermögen in der direkten Rede bestärken. Es handelt sich folglich um ein “perceptual shifting” durch Personalpronomen und Perspektivierung⁶⁵.

In Betracht der drei Ich-Varianten sind besonders die beiden letzten Formulierungen interessant: Der Übergang vom Denken zum Rufen, also der Transposition der mentalen Idee zur Handlungsebene, markiert einen Akt der Erlösung. Die Figur wird aus ihrer Statik gelöst, in der sie zuvor als «stumm» galt (P, S. 44). Sterben funktioniert demnach – entgegen der allgemeinen Erwartung – als Form der Befreiung. Der Ausdruck erfährt eine semantische Neubestimmung, die im Kontrast zur alltäglichen Lebenswelt steht. Sterben wird explizit als «Wunsch» formuliert und markiert eine weitere Dimension des Plakatraums, in der Bewegung und Handlung möglich ist (P, S. 42). Die Vorstellung von Mobilität und Agilität kann entsprechend

⁶³ Der Kontext des Sterbens in Relation zum Bahnhof verstärkt den Interpretationsansatz, die Erzählung als Anspielung auf das radikale Sterben im Holocaust zu lesen.

⁶⁴ Vgl. Franziska Hartung et. al.: *Taking Perspective: Personal Pronouns Affect Experiential Aspects of Literary Reading* (2016), S. 15.

⁶⁵ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S. 53.

als “wish world” bezeichnet werden⁶⁶. Doch auch die übliche Semantik von Tod ist im Erzähltext vertreten: «sterben mußte man, um nicht überlebt zu werden» (P, S. 43). Der Akt des Überklebens impliziert ein Verschwinden von Figur und Plakat. Es gleicht dem menschlichen Ableben, wobei das Sterben die Mortalität betont. Es erhebt das Motiv erneut zum Akteur, der in zweierlei Welten lebt. Neben der Thematik des Sterbens sind auch Kommunikationssituationen ohne Adressat oder Partner (siehe: «Du wirst nicht sterben!») rekurrerendes Element der Erzählung. Zwischen Bahnhofsmann und Plakatjunge finden vier Perspektivwechsel statt, ohne dass eine direkte Kommunikation zustande kommt. Dies ändert sich mit der Einführung einer weiteren Figur. Erst mit Perspektive eines Kindes/Mädchens wird das Plakatmotiv als potenzieller Interaktionspartner deutlich. Kinder gelten bei Aichinger als besonders zentral und vertreten meist eine «erlösende Rolle», indem sie eine «andere Haltung zur Realität als die Erwachsenen» einnehmen⁶⁷. Dies trifft sowohl auf Mädchen und Junge zu. Die Hinwendung erfolgt verbal und gestisch: «Da! Rief das Kind und zeigte mit der Hand hinüber» (43f.) Die Äußerung funktioniert ähnlich dem deiktischen “spatial shifting” – räumliche Bewegung und Fokussierung werden durch die konkrete Verweisstruktur des Zeigens erzeugt. Zusätzlich entsteht Dynamik; das Kind bewegt sich spielerisch auf den Plakatjungen zu. Mit Blick auf Stockwells ist das Kind als “agent” und das Abbild des Jungen als “patient” erkennbar:

In an active clause, the agent acts as the head of an action chain, which moves through several stages perhaps including an instrument to arrive at the tail of the action chain with the patient.⁶⁸

Der Bewegungsverlauf erfolgt über einzelne Stufen, sodass die “action chain” klar erkennbar ist: Das Kind «zeigte»; «faltete die Stirne»; «streckte seinen Fuß ein wenig vor»; «ging an den Rand»; «hob den Fuß ein Stück über den Rand» und «sprang auf die Schienen» (P, S. 44/45). Dieser spiele-

⁶⁶ Ebd., S. 95.

⁶⁷ Vgl. Brigitte Desbrière-Nicolas: «Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder... » (2012), S. 3,7.

⁶⁸ Vgl. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics* (2002), S 65, Hervorhebung im Original.

risch-tänzerische Prozess, der mit dem Sprung in den Tod endet, hängt laut Desbrière-Nicolas mit dem Kindlichen zusammen, denn: «Im Spiel gelingt es den Kindern, die Angst vor dem Tod zu überwinden und existentielle Wahrheiten zu erblicken»⁶⁹. Die Aufmerksamkeit auf die Wahrheit des Jungens basiert zum einen auf deiktischen Mitteln, zum anderen auf dem aktiven Bewegungsprozess innerhalb der Diegese. Verfolgt man die Bewegung weiter, konzentriert sie sich von allen Seiten aus auf die Schienen. Das Kind «sprang», der Zug «raste», der Plakatjunge «stürzte» und «sprang» ebenfalls, es folgt ein «einfahrende[r]» Gegenzug (P, S. 45-47). Zentraler Schauplatz der Handlung ist dementsprechend das Gleis. Der Fokus lässt sich insofern erkennen, dass die Handlung mit einer Abfahrt einsetzt: «Der Stadtbahnzug war eben weggefahren» und anschließend mit der Einfahrt endet: «niemand beachtete es, daß [das Plakat] von dem einfahrenden Gegenzug zerfetzt wurde» (P, S. 39/47)⁷⁰. Die Szene markiert ein Zwischensegment.

Auch innerhalb der Erzählung werden Züge benannt, wie «der nächste Zug war noch immer nicht gekommen» sowie «aus der Ferne hörte man das Anrollen des nächsten Zuges» und zuletzt «der Zug raste um die Kurve» (P, S. 41/45). Die Verweise äußern sich in direkter Ansprache sowie der nach Bühler benannten «Deixis am Phantasma»⁷¹. Obschon der Zug nur zu Beginn und Ende aktiv ist, bleibt seine Frequenz stets hoch. Der Erzählvorgang ist durch den Zugverkehr strukturiert; der “background” findet seine Funktion in der zeitlichen Strukturierung der Handlung. Auf den Gleisen sind deutliche Bezüge zur Raumsemantik Lotmans erkennbar: Wie bereits erwähnt, ist die Diegese in zwei komplementäre Untermengen (Bahnhof/Plakatraum) aufgeteilt. Zwischen diesen Untermengen besteht eine impermeable (undurchlässige) Grenze, die sich nur für den Helden als permeabel (durchlässig) erweist – daraus entsteht Ereignis (“sujet”) der Erzählung⁷². Als Grenzüberschreitung gilt die zentrale Handlung in der erzählten

⁶⁹ Brigitte Desbrière-Nicolas: *«Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder...»* (2012), S. 7.

⁷⁰ Die mehrfache Formulierung «niemand beachtete es» trägt ferner dazu bei, dass der Leser das Plakat sehr wohl beachtet, da es textuell hervorgehoben wird (P, S. 47).

⁷¹ Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie* (1982), S. 121.

⁷² Matías Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (2016), S. 159.

Welt, so auch im vorliegenden Analysebeispiel: Die Zerstörung des Plakats markiert die Integration des Sub-Raums beziehungsweise der “deictic sub-world” in den Raum des Bahnhofs: «die See stürzte auf die Schienen» (P, S. 46). Ferner bietet der Text hierbei zwei Perspektiven des Sterbens – zum einen den Unfall des Kindes, zum anderen den symbolischen Tod des Jungen, der positiv konnotiert bleibt⁷³. Der vermeintliche Tod ist als Anbeginn von Lebendigkeit ausgezeichnet: «Ich sterbe! [...] Er atmete tief, zum ersten Male atmete er» (P, S. 46). Die statische Grenze ist überwunden, der Junge wird aus seinem Zustand erlöst. In der Fusion beider Zonen erfolgt ein Bruch der bisherigen Raumordnung: «schräg gegenüber war zwischen den Schienen ein heller Flecken Sand» (P, S. 47). Nach dem Übergang der “figure” in den rahmenden “ground” des Bahnhofs verschiebt sich die dominante Kontraststruktur, die Opposition weicht einer Diagonalen. Dies bezeugt einen Einschnitt der “story world” – der die Erzählung schließlich zum Ende führt. Obwohl das Ereignis dramatische Szenen zeigt, überwiegt das Gefühl von Erleichterung. Dieses Ergebnis ist nur zu erreichen, indem der Text von Beginn an das Plakat und den abgebildeten Jungen visiert und somit die Immersion steigert. Auch hier ist erneut die Funktion des Slogans «Komm mit uns!» zu beachten, der sowohl Leser als auch Mädchen direktional auf sich lenkt. Wahrnehmungsprozesse finden außerhalb und innerhalb der Diegese statt. Trotz des letztlichen Unglücks ist die Werbestrategie als doppelt “geglückt” zu fassen: Einerseits lenkt sie den Rezipienten und erzielt somit den gewünschten Effekt, andererseits betont sie den Befreiungsakt des Jungen, auf den die gesamte Erzählung strukturell, deiktisch, emotiv, semiotisch und semantisch hinarbeitet. Die narrative Verweisstruktur steht im permanenten Zusammenhang mit der kognitiven Wahrnehmung des Lesers, ohne die das Verständnis des Textes nicht möglich wäre.

Narrative Strukturen als Kognitionsmechanismen der Raumvorstellung

In der Analyse hat sich herausgestellt, dass Aichingers *Das Plakat* eine

⁷³ Positive Konnotation zeigt sich zum Beispiel anhand der Äußerungen der «wunderbaren Kühle» und «Entzücken in den Wangen» (P, S. 45).

abgewandelte Variante der “figure-ground” Theorie darlegt. Die klassische Hierarchie wird durch eine Verschachtelung der Segmente um einen Sub-Raum erweitert. Dies wirkt sich auf die Wahrnehmungslenkung des Lesers aus. Mit der doppelten Struktur der Räume kann der Rezipient tiefer in das Geschehen eindringen und eine emotionale Verbindung zum Hauptelement herstellen. Hineinversetzungsvermögen und Informationsverarbeitung sind durch verschiedene Mittel gesteigert. Die räumliche Organisation ist von zentraler Bedeutung für das kognitive Verständnis der Handlung. Zudem evoziert die Erzählung mit bewährten Textsegmenten und direkter Rede eine Kommunikation zwischen Text und Leser. Die soziale Interaktion mit dem Text – das Lesen und Verstehen – basiert auf einem stimulierenden Spiel von Nähe und Distanz zum Geschehen. Ebenso tragen rhetorische Mittel und Tropen zur Lenkung des Leseverhaltens bei. Narrative Strukturen greifen auf biologisch begründete Muster zurück und navigieren den Leser durch den Text. Im Analysebeispiel erfolgt die Navigation primär durch die Verwendung kognitiv-deiktischer Mittel und “shiftings” unterschiedlicher Art. Deiktische Mittel erfüllen eine organisierende Funktion, die nicht nur den Fortlauf der Handlung bedingt, sondern auch die kognitive Erfassung des Lesers. Die Vorstellungen und Bilder der beschriebenen Szenen (mentale Repräsentationen) sind weder idiosynkratisch noch subjektiv, sondern durch diverse Faktoren im Text motiviert. Bei Aichinger dominiert das rekurrende Motiv der Kontraststruktur: Kontraste und antithetische Formulierungen spielen mit der Rezeption des Lesers, sorgen für Irritation und versehen Begrifflichkeiten mit neuer Semantik. Während die temporale Ebene speziell über das innerdiegetische Element des Zugverkehrs strukturiert ist, findet der außerdiegetische Kontext besondere Relevanz für die Perspektive des Lesers: der rahmende Topos des Bahnhofs und Assoziationsketten, die den Effekt des Plakatjungs mitgestalten. Regulierungssysteme zur Einordnung literarischen Inputs in mentale Kategorien entstehen durch Erfahrung, Erwartung und allgemein bekannten Konzepten – oder den Bruch mit solchen. Die Kognitionsfähigkeit des Lesers ist von zentraler Relevanz für die Informationsverarbeitung von Texten; gleichzeitig können narrative Strukturen zu neuen Variationen von Reizen, Impulsen und Inhalten führen. Die narrative Struktur der Erzählung funk-

tioniert selbst als eine Art Kognitionsmechanismus – so wie der kognitive Vorgang bei der Lektüre ein aktiver, schöpferischer Prozess bleibt. Narration und Kognition stehen in einem reziproken Verhältnis und tragen zu einer erweiterten Systematik des erzählten Raums bei.

Verwendete Literatur

Primärliteratur

Aichinger, Ilse: *Das Plakat*. In: dies.: *Der Gefesselte. Erzählungen 1 (1948-1952)*, Werke in acht Bänden, hrsg. von Richard Reichensperg. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 39-47.

Sekundärliteratur

- Bühler, Karl: *Sprachtheorie*. Ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena 1934. Stuttgart: Fischer 1982.
- Cozic, Alain: *Ilse Aichingers erste Erzählungen (1949-1955): Literatur, um die Wirklichkeit zu "kontern"*. In: Ingeborg Rabenstein-Michel, François Rétif, Erika Tunner (Hrsg.): *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?* Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S. 123-136.
- Desbrière-Nicolas, Brigitte: «*Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder...*» *Ilse Aichingers Erzählungen in den 40er Jahren*. In: *Germanica* 34 (2012), S. 61-70.
- Fässler, Simone: *Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers "Geographie der eigenen Existenz"*. Köln: Böhlau 2011.
- Genette, Gérard: *Discours du récit*. In: ders.: *Figures III*. Paris: Seuil 1972, S. 6-282.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row 1974.
- Hartung, Franziska et. al.: *Taking Perspective: Personal Pronouns Affect Experiential Aspects of Literary Reading*. In: *PLoS ONE* 11,5 (2016), S. 1-18.
- Hartung, Johanna: *Sozialpsychologie*. Stuttgart: Kohlhammer 2006.
- Lakoff, George / Johnson, Uwe: *Metaphors we live by*. Chicago: 1980.
- Kandel, Eric: *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München: Siedler 2012.
- Kandel, Eric: *Die Konstruktion des visuellen Bildes*. In: ders. et al. (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*. Heidelberg: Spektrum 2011, S. 393-412.
- Kandel, Eric / Kupfermann, Irving: *Emotionale Zustände*. In: Eric Kandel et al. (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*. Heidelberg: Spektrum 2011, S. 607-624.
- Kandel, Eric: *Von den Nervenzellen zur Kognition*. In: ders. et al. (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*. Heidelberg: Spektrum 2011, S. 327-352.

- Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarbeitete aktualisierte Ausgabe. München: C.H. Beck 2016.
- Reuven, Tsur: *Metaphor and figure-ground relationship: comparisons from poetry, music, and the visual arts*. In: Geert Brône, Jeroen Vandaele (Hrsg.): *Cognitive poetics: goals, gains, and gaps*. Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 237-277.
- Searle, John R.: *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press 1985.
- Stockwell, Peter: *Atmosphere and tone*. In: ders., Sarah Whiteley (Hrsg.): *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge: University Press 2014, S. 360-374.
- Stockwell, Peter: *Cognitive Poetics. An Introduction*. London: Routledge 2002.
- Stockwell, Peter: *Texture. A cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: University Press 2009.

* * *

Cecily Cai
(Cambridge, MA)

The Work into the Open. Reading Mahler's Novelistic Symphony

ABSTRACT. Musicologists would consider Gustav Mahler's symphonies heterophonic, while literary scholars might read them as modern narratives that invite a myriad of interpretations. This road into the open is reflected in Arthur Schnitzler's 1908 novel *Der Weg ins Freie*. The protagonist Georg von Wergenthin is a Mahlerian figure, enamored of Vienna but also in search of a way out. This paper is a comparative study of Mahler's music in its dialogue with literature – from Dante and Goethe to D'Annunzio and Hofmannsthal – as well as their shared characteristics that come to shape fin-de-siècle Viennese modernity.

«Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis». As the concluding «Chorus Mysticus» of *Faust II* proclaims, the new is nothing but an eternal repetition of the similar from the past. Almost a century after Goethe's *Faust*, his vision inspired an Austrian composer and gave voice to his musical narrative about creation and love. In his Eighth Symphony Gustav Mahler uncovers the past and eternalizes the transient via a circular narrative that not only pays tribute to Goethe's vision but also resembles the circularity of Vienna's very own Ringstraße. Similarly, in Arthur Schnitzler's *Der Weg ins Freie*, a 1908 novel centered around issues of anti-Semitism and the cult of culture in fin-de-siècle Vienna, the circular boulevard becomes a reference point around which characters revolve and events unfold. Schnitzler models the life of the protagonist a young musician named Georg von Wergenthin after Mahler. While his conducting career left an enduring imprint in fin-de-siècle Viennese literary imagination, Mahler the composer has also opened his music to the modern era with his novelistic symphonies. Theodor Adorno argues that the form of Mahler's music tends toward that of a novel. Following Adorno's proposal, I will show the novelistic quality of Mahler's symphony, particularly the Eighth. In comparison, Schnitzler's *Der Weg ins*

Freie is a love story interwoven into an ever unfolding musical exposition. Mirroring Mahler's novelistic symphony, Schnitzler's narrative in *Der Weg ins Freie* emulates Mahler's symphonic open-endedness that strives for both the past and the future without ever reaching a final destination. The novel, in Lukács's words, «seeks to uncover and construct the concealed totality of life» that is «no longer directly given» (60, 56). In this Lukácsian vein Mahler's symphony with its novelistic tendency also strives to recover the lost sense of totality by reaching beyond the confines of fin-de-siècle Viennese society; but in the end, this unresolved yearning for the open inevitably brings everything back to the inner circle of the Ringstraße, to the heart of tradition that is the origin of Viennese modernity.

In Mahler's world, music can stand in for language and at the same time reaches beyond the expressibility of words. Following the Adagietto of the Fifth, Mahler once again transformed his love for Alma into the famous Alma motif of the Sixth Symphony, and a few years later, he would weave the love of his life into the monumental Eighth Symphony, as Dante has achieved for his Beatrice in his own magnum opus. Mahler's novelistic symphony, therefore, is inseparable from the theme of love. Mikhail Bakhtin describes the genre as a multi-layered, dynamic, complicated prose that is also a love story (8-9). Although these are by no means absolute characteristics, Bakhtin offers a more commonly recognized definition of the novel. In the Bakhtinian framework, Mahler's Eighth Symphony, perhaps more than any work that preceded it, qualifies as being novelistic. First of all, the symphony is constructed with a complex and multilingual system. As the name *Sinfonie der Tausend* suggests, Mahler's Eighth Symphony is a massive work of art. In its bipartite structure, Mahler joins the Latin hymn «Veni creator spiritus» together with the last scene from Goethe's *Faust II*. Despite the linguistic and historical gap in between, the two texts in Mahler's Eighth Symphony all share a common creator that is Goethe, because Mahler's first contact with the Latin hymn «Veni creator spiritus» was through Goethe's translation (Mitchell 433). Like his effort to revive Bach's art of counterpoint, advocating Goethe is also considered an advancement in Mahler's time¹. In comparison to Schiller, whose text was adapted to the choral finale

¹ Donald Mitchell reveals the direct influence of Bach's motet *Singet dem Herrn ein neues*

of Beethoven's Ninth Symphony and often associated with German nationalism, Goethe's internationalism and cosmopolitanism are widely recognized. Therefore, by choosing «Veni creator spiritus» and the final scene of *Faust II* as the literary backbones for his symphony, Mahler is declaring his allegiance to an all-embracing and modern identity that he recognizes in the creative spirit of Goethe.

Both «Veni creator spiritus» and *Faust II* are also united by a strong inner logic – the union of Eros and Creativity, as Donald Mitchell points out. Since «Mahler's relationship to her was a fundamental part of the symphony's narrative», the crucial link here is again Alma (Mitchell 427; 451). Following Mahler's dedication of the Eighth Symphony, he proudly told Alma: «It was strange and exciting to see the tender, beloved name on the title page for all the world to see, like a joyful confession» (Floros 339). Within the universe of the Eighth Symphony, from the Pentecostal Latin hymn to the last scene of Goethe's *Faust*, Mahler is guided by Love, both earthly and heavenly with the image of Alma in his head. She is the reincarnation of Mater gloriosa, and with her middle name «Maria» her image also alludes to Virgin Mary. This connection is made explicit by Mahler's dedication page: «to my dear wife Alma Maria» (Fischer 646). Nevertheless, the Eighth Symphony emerged out of Mahler's marital crisis, as he discovered Alma's affair with the German architect Walter Gropius. It is clear that Mahler's dedication is an attempted appeasement: Alma is the Muse, the capricious Aphrodite, to whom he must offer sacrifice (Fischer 646). In the Eighth Mahler puts almost equal weight on the eternal and on the earthly love, if not more drawn towards the latter. The musical adaptation of the *Faust II* text, with its final note on «das Ewig-Weibliche», secularizes Mahler's message, especially taking into consideration the fin-de-siècle Viennese context (Mitchell 451). The image of Mater gloriosa in Mahler's Eighth Symphony is a complex mixture of motherly and romantic love that haunted Mahler throughout his life. Therefore, just like Goethe, Mahler is

Lied on the creation of the Eighth, a paradoxical gesture typical to Mahler: «He often consciously made reference to the past in his own music while at the very same time he was busy creating music's future». Mitchell, 434; 437.

inspired by the eternal feminine, and by offering his own work as a sacrifice, he hopes that the power of Eros could lift him up into the transcendental.

In simplified Bakhtinian terms Mahler's Eighth Symphony could be read as a novel, because it is a love story in essence, a multi-layered message about his longing for the eternal feminine. Other than Goethe, Mahler must have been inspired by Dante's *La Commedia* as a literary model, as already seen in the early programs of the First Symphony. The ending of Goethe's *Faust II* also echoes the last canto of Dante's *Paradiso*, where all eyes turn upward to the Eternal Light, and Love triumphs in Paradise. Like Dante's Beatrice, from the Fifth to the Eighth, Alma has been the light in Mahler's novelistic symphony since their first encounter. When Mahler played and sung «Chorus mysticus» for Alma, she was «completely under the spell of this work» (Floros 216). It was Eros that propelled Mahler's music and his novelistic narratives. In *The Theory of the Novel*, Lukács praises Dante for revealing the immanent meaning of life in the beyond, and that is why Dante «represents a historical-philosophical transition from the pure epic to the novel» (59; 68). Like Dante's *La Commedia*, Mahler's symphony too, as Lukács might argue, reveals the totality of life in the transcendental. At first glance, the Eighth Symphony appears to be a work of discontinuity, and even Mahler himself noticed the work's apparent lack of coherence in a conversation with Richard Specht: «This Eighth Symphony is noteworthy, for one thing, because it combines poetry in two different languages» (Floros 214). In the Bakhtinian vein, however, it is precisely this «multi-languaged consciousness» of Mahler's Eighth that contributes to the work's three-dimensionality and hence distinguishes itself as novelistic (Bakhtin 11).

In addition to the multi-layered text itself, the second part of the Eighth Symphony expresses Mahler's understanding of love musically. Mahler adopted very light orchestration to accompany the entrance of Mater gloriosa. As Mitchell points out in his analysis, only strings and a harp were scored. This light texture goes further back to Vincenzo Bellini and the Italian *bel canto* tradition that is dear to Mahler's heart (Mitchell 453). In *Nineteenth-Century Music*, Carl Dahlhaus points out the connection between Bellini and Mahler's other major operatic influence – Wagner. In particular,

Dahlhaus notices that this «“endless melody” generates a sensuous and spiritual intoxication» and is “fundamentally akin to the effect of Bellini’s melodies”» (Dahlhaus 117). Wagner’s *Tristan* has long been a source of inspiration for Mahler not simply limited to the «glance motif». In this Wagnerian *Musikdrama*, desire is generated and sustained by the irresolvability of the famous Tristan chord. By tracing Wagner’s unending melody to Bellini, Dahlhaus shows the strong presence of Italy in the tradition of vocal music. Even though Mahler is a celebrated opera conductor, he has never composed an opera himself. Yet his symphonic music – given their novelistic qualities – comes very close to opera. As Adorno sees it, Mahler’s symphony is *opera assoluta*: «[l]ike the opera, Mahler’s novelistic symphonies rise up from passion and flow back into it; passages of fulfillment such as are found in his works are better known to opera and the novel than to otherwise absolute music» (Adorno 71). The Eighth Symphony has perhaps the strongest operatic resonance among all of Mahler’s symphonies. It is also no coincidence that Goethe, in his conversations with Eckermann, fancied the idea of setting his *Faust* to music, and the composers he had in mind for this opera were Meyerbeer and Mozart, who were both strongly connected to the Italian operatic tradition (Niekerk 247). Although Goethe later considered his idea impossible to realize, Mahler, a keen reader of Goethe, decided to take up this challenge and achieves what would be an indescribable deed: «Das Unbeschreibliche, Hier ist’s getan». Mahler seems to have set the last scene of *Faust* to music the way Goethe imagined it, lighthearted and positive (Niekerk 238). Instead of adopting the stern and heavy Germanic model, Mahler opted for the Italian vocal tradition. Together with the Latin hymn and its musical influence from Bach in Part I, Mahler’s approach is polyphonic, multicultural and modern, which would agree with Goethe’s intention for his imagined *Faust* opera and the internationalism of his literary persona.

In September 1910, Mahler premiered his Eighth Symphony in Munich. Some of the most influential artists of his day attended the performance, such as Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, and Stefan Zweig (Fischer 658). The choice of the premiere location is not insignificant. Al-

ready at the end of 1907 Mahler departed from his directorship at Wiener Hofoper and became the new director of the Metropolitan Opera in New York. For his debut at the Met on January 1, 1908 he conducted Wagner's *Tristan*. At this turning point in Mahler's career, the choice of program is not simply a musical one but also a personal one. Mahler decided to premiere his Eighth Symphony – the closest thing to opera he has ever composed – in the same city that Wagner premiered his *Tristan* forty-five years ago. The cultural significance of Mahler's choice, therefore, cannot be overlooked. Among the attendees at the premiere of Mahler's Eighth Symphony was the Austrian writer Arthur Schnitzler, who has long been an admirer of Mahler's music². His 1908 novel *Der Weg ins Freie* captures the moment of crisis in fin-de-siècle Vienna by focusing on the life of an aspiring Viennese composer and conductor Georg von Wergenthin. Schnitzler's novel is musical in many ways, and like in many of his works, music reveals the problem between art and audience³. At the end of *Der Weg ins Freie*, Schnitzler creates a stage for his characters inside an opera house at the new production of Wagner's *Tristan*, so they can rebuild the lost connections among themselves⁴. Although the name is not given, the conductor of that performance

² «[...] Arthur Schnitzler, who had been deeply moved by the Finale of Mahler's Sixth Symphony, leading Mahler to exclaim, «This Schnitzler must be a splendid fellow». It had been Schnitzler who, after encountering Mahler sitting on a bench after Putzi's death, wondered in a letter «how he was able to go on living». On another occasion Schnitzler had watched Mahler walking for fully five minutes, fascinated by the strangeness of his gait. An admirer of Mahler, he would attend the coming premiere of the Eighth Symphony in Munich. But Mahler was not the avid reader of Schnitzler that Freud was». Stuart Feder, *Gustav Mahler: A Life in Crisis* (New Haven: Yale UP, 2004), 223.

³ «Schnitzler's works portray the relationship between the aesthetic-social problems that appear when his characters respond to music and those involved in the creation of new artworks». Marc A. Weiner, *Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture* (Heidelberg: C. Winter, 1986), 94.

⁴ In his review for the English translation of Schnitzler's novel, Larry Wolff points out that «Schnitzler brings all his characters together in the opera house for “Tristan und Isolde”, so they can all commune with Wagner even if they can't connect with one another». Larry Wolff, «The 20th Century: Dr. Schnitzler's Diagnosis», *The New York Times* 8

would have been no other than Mahler himself, and it is certain that Schnitzler saw this production in person, while he was working on the novel *Der Weg ins Freie*⁵. Therefore, Mahler's Eighth Symphony and Schnitzler's *Der Weg ins Freie* are already connected intricately via Munich and *Tristan*.

Wagner's *Tristan* – with its heavy philosophical and musical connotations – shaped Europe's cultural imagination since its 1865 premiere. The *Tristanvorstellung* Schnitzler depicted near the end of the novel is reminiscent of the last book from Gabriele D'Annunzio's 1894 novel *Il trionfo della morte*, which features Wagner's *Tristan* recounted in detail by the protagonist Giorgio. At the end of the *Tristanvorstellung* in Vienna, Schnitzler's Georg von Wergenthin, the Viennese twin of D'Annunzio's Giorgio Aurispa, is deeply moved by this new production. But unlike D'Annunzio's *Il trionfo della morte* that culminates in its protagonists' interpretation of Isolde's «Liebestod», Schnitzler's *Der Weg ins Freie* reverses it⁶. In fact, Isolde's final aria is already alluded to in chapter 1, when Anna Rosner sang one of the two songs from Goethe's *West-östlicher Divan* set to music by Georg which were first sent to her as a gift. «Georg modulierte in die Anfangsakkorde seines Liedes. Anna fiel ein, und zu Georgs Melodie sang sie die Goetheschen Worte: "Deinem Blick mich zu bequemen, / Deinem Munde, deiner Brust, / Deine Stimme zu vernehmen, / War mir erst' und letzte Lust"» (31). Goethe's verses strongly echo Wagner's «Liebestod», as Isolde recalls the eyes, lips and the sweet voice of Tristan. Isolde's final aria ends with «höchste Lust», which is not so far away from the «letzte Lust» in Goethe's poem. Even more subtly, Schnitzler's Goethe quotation carries a Mahlerian trace as well. In his correspondence with Carl Friedrich Zelter, Goethe discussed the Latin hymn «Veni creator spiritus» as a continuation of *West-östlicher Divan*, and it is very likely that from this letter Mahler first learned about Goethe's translation

Nov. 1992.

⁵ «He (Mahler) led a celebrated new production of "Tristan" in 1903, which Schnitzler saw the following year as he worked on his novel. His diary contains the telegraphic entry: "Afternoon, novel. — Headache. Opera, Tristan"». Wolff.

⁶ Marc A. Weiner, «Schnitzler's Response to Wagnerism», *Modern Austrian Literature* 19.3/4 (1986): 135.

of the hymn that led to the creation of the Eighth Symphony (Niekerk 259-260). Goethe's *West-östlicher Divan* conveys a mediated experience of the Orient inspired by the medieval Persian poet Hafiz, whose main influence on Goethe is the theme of «earthly love and the wisdom of the body» (Niekerk 260). It is not clear whether Mahler's Eighth Symphony is directly influenced by Goethe's *West-östlicher Divan*, but the idea of earthly love that dominates Goethe's poetry is also essential to the creative process of Mahler's Eighth Symphony. Maybe it is not a coincidence that in 1903 when Schnitzler was writing *Der Weg ins Freie*, the poem quoted in the novel was set to music by the young composer Arnold Schoenberg, an ardent admirer and follower of Mahler. Schoenberg's song for piano and soprano (just like Georg's) is already on the brink of breaking away from tonality. With this allusion to Schoenberg, who challenges tonality in his early experimentation, Schnitzler is hinting at a musical quest for a road into the open. When *Der Weg ins Freie* was published in 1908, Vienna would hear atonal music in Schoenberg's Second String Quartet, as if to feel the air from another planet for the first time⁷.

In Schnitzler's novel, the protagonist Georg aspires to become a successful composer and conductor after the model of Mahler. «Mit sechs- undvierzig kann ich Großvater sein... Vielleicht auch Direktor einer Opernbühne und ein berühmter Komponist» – this is how Georg envisions the future of his musical career⁸. Mahler, a successful director at the Wiener Hofoper and also a reputable composer in his mid-forties at that time, would naturally be the first example that came to any young musician's mind in turn-of-the-century Vienna. When Georg goes to the opera to see *Carmen* and *Lobengrin*, he also brings the score with him so he can practice conducting⁹. The maestro from whom Georg is learning would very likely

⁷ «Ich fühle luft von anderem planeten». It is the first verse of Stefan George's poem «Entrückung» used by Schoenberg in the Fourth Movement of the Second String Quartet, the only atonal movement of the piece.

⁸ «Schon im letzten Winter hatte er daran gedacht, sich um eine Stelle an einer deutschen Opernbühne als Kapellmeister oder Korrepetitor umzusehen». Schnitzler, 73.

⁹ «[...] Die Partitur nehm ich mir mit, wie neulich zu *Lobengrin* und üb" mich wieder im

have been Mahler himself, who more than once conducted *Carmen* and *Lohengrin* in Vienna. Moreover, Georg also plans to become a *Kapellmeister*, but as the story progresses, the *Kapellmeister* position slips a bit farther away every time it is mentioned. As a prospect it always exists in the future, in the «not yet», like a finale that is yearned for but constantly delayed¹⁰. Therefore, Georg is always in the process of becoming a *Kapellmeister*, as if structurally mimicking the quality of a Lukácsian novel. Even so, Georg has clear goals for his role as a *Kapellmeister-to-be*: he wants to modernize opera, like Mahler did at Wiener Hofoper with his staging collaborator Alfred Roller¹¹. One of Mahler's most successful new productions with Roller is Wagner's *Tristan*, the *Neuinszenierung* which Georg sees in chapter 9¹². More directly still, Mahler's conducting career is the direct model for Georg's own. Near the end of the novel, in a conversation with Georg, Herr Nürnberger speaks about the «direction crisis at the opera» and Georg's prospect of making a triumphant return to Vienna after a «six-week career as *Kapellmeister* at a German court theater»¹³. In reality, Mahler left the Wiener Hofoper at the

Dirigieren. Im Hintergrund natürlich. Du kannst dir nicht vorstellen, was man dabei lernt». Schnitzler, 144.

¹⁰ In the last chapter, Georg's conversation with Dr Stauber reveals that he has not yet become a *Kapellmeister*, even though this plan has clearly been much talked about. [Georg:] «Viel wesentlicher ist, daß ich Aussicht habe, noch in dieser Saison zum Kapellmeister ernannt zu werden». [Stauber:] «Ich dachte, Sie wären es schon». [Georg:] «Nein, Herr Doktor, offiziell *noch nicht*. Ich hab zwar schon ein paarmal dirigiert, in Vertretung, Freischütz und Undine; aber vorläufig bin ich nur Korrepetitor». (emphasis mine) Schnitzler, 392.

¹¹ «[...] er trug sich mit dem Plan, die Oper in modernem Sinn zu reformieren und wollte sich für seine weitgehenden Absichten in Georg, wie es diesem schien, einen Mitarbeiter und Freund heranziehen». Schnitzler, 395.

¹² «[...] er wollte sie [Anna] von Bittners abholen und dann mit ihr in die Oper zur Tristanvorstellung gehen, über deren Neuinszenierung zu berichten sein Intendant ihn gebeten hatte». Schnitzler, 394.

¹³ «Sollte Ihr Eintreffen in Wien mit der Direktionskrise in der Oper im Zusammenhang stehen?» fragte Nürnberger. [...] «wenn der Baron Wergenthin, nach der immerhin mühevollen, sechswöchentlichen Kapellmeisterkarriere an einem deutschen Hoftheater, im Triumph an die Wiener Oper geholt würde». Schnitzler, 417.

end of 1907 after what would have been a *Direktionskrise* that was very much in the public knowledge of his day. Moreover, Nürnberger's expectation of Georg's return to Vienna recalls Mahler's own a decade earlier in the year 1897, which took place after his six-year directorship at the Stadttheater in Hamburg. Schnitzler shortens the duration from «years» to «weeks» so as to create a shadow of Mahler over Nürnberger's remarks. For any aspiring conductor-to-be in fin-de-siècle Vienna, Mahler would be the obvious model and the center of discussion in the music circle.

In Schnitzler's novel, Georg is also following Mahler's steps as a young composer, and his unfinished opera is a symbol of this connection. The only musical clue of Georg's opera remains in the D-minor overture¹⁴. One of the most famous musical compositions scored in the same key is Beethoven's Ninth Symphony, which, in the context of opera, is best known as a choral symphony for its last movement «An die Freude». As mentioned above, the Goethe-Schiller dichotomy runs deep in the German cultural imagination. Mahler's choice of Goethe's *Faust II* in his Eighth Symphony sets him apart from the tradition of Beethoven, who uses Schiller's text for the choral finale of the Ninth. As a composer, Mahler consciously wanted to escape Beethoven's shadow. When composing the Second Symphony, Mahler even hesitated about including a choir in the last movement for the fear of sounding too Beethoven-like¹⁵. Georg's conscious choice of the D-minor key for the overture to his opera alludes to the musical giant in the German tradition – Beethoven – and along with him Mahler's preference for Goethe. This connection to Beethoven is by no means far-fetched, and in fact, it might even be suggested by Schnitzler himself. In the chapter preceding the appearance of Georg's D-minor overture, Beethoven's Ninth Symphony appears together with Goethe's *Faust II* in a conversation between Lieutenant Demeter and Georg about artistic talents: «Demeter lachte: „Ja, aber es *halt*' länger, so ein künstlerisches Talent, und es bildet

¹⁴ «Vorher Overture in *D-moll*», unterbrach ihn Georg. Er piffte eine getragene Melodie, nur ein paar Töne, und schloß mit einem „und so weiter“. Schnitzler, 309.

¹⁵ «Only the fear that this might be considered an overt imitation of Beethoven made me hesitate again and again!». Floros, 53.

sich mit den Jahren sogar weiter aus. Zum Beispiel der Beethoven. Die neunte Symphonie ist doch die allerschönste, nicht wahr? Na, und der zweite Teil Faust!...» (256). Here, Schnitzler ingeniously brings together Beethoven and Goethe, while hinting at the hidden incongruity between the two. Among Mahler's symphonies, both the *Trauermarsch* movement of the First and the colossal Third Symphony were composed in D minor. In addition, the main section of the third movement in the Seventh Symphony – *Schattenhaft* – was also scored in this key. This shadowy Scherzo comes in between the two *Nachtmusik* movements for which the symphony is known and twists a Viennese waltz into a ghostlike dance with the full irony of the D minor. As a result, like Demeter's remarks about artistic genius, the D-minor overture of Georg's unfinished opera – bearing its heavy allusions to both Beethoven and Mahler, Schiller and Goethe – is a mockery in essence, because what it suggests is an inherent disparity that cannot be reconciled. That could be why Georg does not carry on with his opera after humming those opening notes of the D-minor overture – it is an incompletable project that is doomed to collapse. As a likely commentary from Schnitzler on Mahler's composing career – the model for Georg's own – this musical reference to the past shows that Mahler's breakaway from his contemporary Vienna also draws him into a circle that does not have a real ending.

More specifically following the Mahlerian model, Georg's unwritten opera – despite his enthusiasm for opera itself – also implies and eventually anticipates the opera that Mahler has never composed. However, Georg's still-born musical creation is juxtaposed with a mature opera that is Wagner's *Tristan*¹⁶. In chapter 8, the score of *Tristan* makes an uncanny appearance while Georg awaits the birth of his child:

Er trat auf den Balkon. Auf dem Tisch lag die Partitur des «Tristan» aufgeschlagen. Georg blickte in die Noten. Es war das Vorspiel zum dritten Akt. Die Klänge tönnten ihm im Ohr. Meereswellen schlugen dumpf an ein Felsenufer, und aus trauriger Ferne klang die wehe Melodie des englischen Horns. Er sah über die Blätter weg in den silber-

¹⁶ Weiner suggests some similarities between Heinrich's libretto to «Ägidius» and Wagner's *Tristan*. See Weiner, *Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture*, 154-155.

weißen Glanz des Tages. Sonne lag überall, über Dächern, Wegen, Gärten, Hügeln und Wäldern. Dunkelblau breitete der Himmel sich hin, und Ernteduft stieg aus den Tiefen. Wie stand es heute vor einem Jahr mit mir? dachte Georg. Ich war in Wien, ganz allein. Ich ahnte noch nichts. Ich hatte ihr ein Lied geschickt... «Deinem Blick mich zu bequemen...» Aber ich dachte kaum an sie... Und jetzt liegt sie da unten und stirbt... (339)

In the Prelude to Act III of *Tristan*, Georg notices the melodies of the English horn, which in fact does not enter until the first scene. After the prelude, the last act of Wagner's *Tristan* opens with the English horn solo that Georg hears in his mind. In the opera, Tristan hears the shepherd's «Alte Weise», but his delirious mind distorts the familiar tune into an eerie melody that is played by an English horn offstage¹⁷. Wagner's ingenious use of the English horn solo in this scene to convey a sense of immense loss and sorrow also inspired Mahler. In the Andante Moderato movement of Mahler's Sixth Symphony, English horn becomes the «instrument of lament par excellence» in a melancholic solo (Floros 177). Years later, Mahler cited Wagner's «Alte Weise» from *Tristan* in his song cycle *Das Lied in der Erde* (mm. 25-28 of «Der Einsame im Herbst») to express «immeasurable sorrow and bleakness» (Floros 253). Returning to the scene from Schnitzler's novel, the appearance of the lamenting English horn in Act III of *Tristan* also foreshadows loss – the death of Georg's child, the doom of his unborn opera and the impossibility of his breaking into the open. The melancholic undertone of the shepherd's pipe also brings Georg's thoughts to a year ago,

¹⁷ «In Act III, it will be Tristan's turn to hear and recreate music, when the melody of the «Alte Weise», initially a phenomenal tune performed by the Shepherd onstage, pass into the pit orchestra. We experience once more the effect of eavesdropping inside the consciousness of another, an effect that inscribes the author (134) into the music. Tristan, dying and delirious, hears what we heard—the «Alte Weise» of the Shepherd's horn—but he hears (interprets, remakes) it to recreate it as his own in an act of creative recasting that we *overhear*». Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton: Princeton UP, 1991), 131-134. For a detailed musical analysis of the «Alte Weise» see Eric Thomas Chafe, *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde* (New York: Oxford UP, 2005), 255-256.

when he sent Anna the song from Goethe's *West-östlicher Divan*, and the line quoted «Deinem Blick mich zu bequemen...» again hints at the *Blick* motif in Wagner's *Tristan*. In this circularity of musical and literary quotations, the motif of lament is repeated and its emotional charge intensified. In chapter 9, Schnitzler reveals Georg's struggle with pinning down his thoughts in words using an example of the glance: «Wie sollte man auch die seltsame Stimmung in Worte fassen [...] wie sollte man einen Blick schildern?» (397). As a musician, perhaps Georg could only describe the *Blick* using music notes instead of words, like Wagner did in *Tristan*. If Mahler sent the Adagietto to Alma with repeated paraphrases of Wagner's *Blick* as an unspeakable message of love, then Georg's song, by specifically quoting Goethe's *Blick*, should also evoke a similar feeling of love that he himself could only express in music. Moreover, Georg's thought is echoing that of Hofmannsthal's Lord Chandos, whose *Sprachkrise* reveals the boundaries of traditional language and insinuates an unfulfillable yearning for a way out in the author's own Vienna at the turn of the century.

Near the end of *Der Weg ins Freie*, when Georg goes to see the new production of *Tristan*, the prelude to the third act again brings him back to that balcony when he saw the score before the death of his child¹⁸. Yet for a moment he could not remember where he heard the uncanny melody of the shepherd's pipe last time: it could not have been in Munich, could it? It is possible that Schnitzler is alluding to the premiere of *Tristan*, but more

¹⁸ «Die Lichter verlöschten, das Vorspiel zum dritten Akt begann. Georg hörte müde Meereswellen an ein ödes Ufer branden und die wehen Seufzer eines totwunden Helden in bläulich dünne Luft verwehen. *Wo hatte er dies nur zum letztenmal gehört? War es nicht in München gewesen?*... Nein, es konnte noch nicht so lange her sein. Und plötzlich fiel ihm die Stunde ein, da auf einem Balkon, unter hölzernem Giebel die Blätter der Tristanpartitur vor ihm offen gelegen waren. Drüben zwischen Wald und Wiese war ein besonnter Weg zum Friedhof hingezogen, ein Kreuz hatte golden geblinkt; unten im Hause hatte eine geliebte Frau in Schmerzen aufgestöhnt, und ihm war weh ums Herz gewesen. Und doch, auch diese Erinnerung hatte ihre schwermutvolle Süßigkeit, wie alles, was völlig vergangen war. Der Balkon, der kleine, blaue Engel zwischen den Blumen, die weiße Bank unter dem Birnbaum... wo war das nun alles! Noch einmal mußte er jenes Haus wiedersehen, einmal noch, ehe er Wien verließ». (emphasis mine) Schnitzler, 407.

likely he is bringing Georg back to his trip in Munich with Anna a year ago, when they saw *Tristan* together still as a couple in love¹⁹. After their first stop in Munich, Georg and Anna travelled southwards to Italy. Their route within Italy – via Brenner Pass to Bolzano, Verona, Venice, Ferrara Rome, Naples – clearly follows Goethe's Italian journey from 1786-1788, as he recorded in the first part of *Italienische Reise*: «Karlsbad bis auf den Brenner; Vom Brenner bis Verona; Verona bis Venedig; Venedig; Ferrara bis Rom; Rom; Neapel»²⁰. More importantly than the itinerary of Georg's Italian journey with Anna, he identifies with Goethe's affinity for Italy as a new *Heimat*: «erst als Georg die Hügel von Fiesole erblickte, fühlte er sich wie von einer andern Heimat begrüßt» (228). The episode of Georg's dream in which he murmurs *Mutter*, other than invoking Anna who is bearing his child at that time, also implies the connection between Italy and the ideal motherland in Georg's imagination. With a clear echo of Goethe's Italy, Schnitzler is adding another layer of interpretation to «das Ewig-Weibliche» that is also crucial to Mahler's musical inspiration: Italy. If Schnitzler's Georg is already a Germanic Doppelgänger of D'Annunzio's Giorgio, then in this culturally charged journey, Italy is celebrated as an embodiment of the eternal feminine for which Goethe, Mahler, and Georg all long. Goethe documented his love for Italy in the voluminous *Italienische Reise*; Mahler returned to the Italian vocal tradition in his Eighth Symphony and melded it with Goethe's text to celebrate love and femininity. Georg's own quest for an imaginary *Heimat* follows the steps of his predecessors, yet Schnitzler's novel is not without irony – the Italian journey in *Der Weg ins Freie* is neither a real break-away nor a final solution to his crises, because Georg's connection with Anna and the maternal world will soon be lost. After returning to Vienna, Georg no longer feels at home even walking down the streets with which

¹⁹ «Es wurde schön. Zuerst hielten sie sich in München auf. [...] Und sie hatten ihre Plätze nebeneinander in der Oper, bei Figaro, bei den Meistersingern, bei Tristan; und es war ihnen, als webte sich aus den geliebten Klängen ein tönend durchsichtiger Schleier um sie allein, der sie von allen andern Zuhörern abschied». Schnitzler, 226.

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise* (Berlin: Edm. Gaillard, 1885), VII.

he was once familiar, and this city ceases to be like home²¹. This sentiment coincides Lukács's characterization of the novel as an expression of «transcendental homelessness» (41). In this sense, Mahler's music – a reflection of his own life in wandering – is an exemplification of a Lukácsian novel, and therefore Georg's inability to escape from Vienna is the ultimate parody of Mahler's departure from the city and his never-ending diaspora.

In chapter 9, when Georg plays the piano for Anna – a piece he composed in the summer by the lake – the shadow of Mahler looms large²². The love bond between Georg and Anna, already weakened at this point, is reminiscent of the marital crisis between Mahler and his wife. Georg's inner monologue might as well be coming from Mahler, who was paranoid about his lost connection with Alma at that time. Mahler would ask Alma if she still understood those music notes he himself wrote down by the lake, in other words, the message of love in the Eighth Symphony. Composed in the summer of 1906 in Maiernigg, Mahler's Eighth Symphony was developed in an artistic frenzy, as he told Alma in a letter²³. Similarly, Georg was possessed by an outpour of musical inspiration while staying in Lugano: «Melodien klangen in ihm, Harmonien kündigten sich an» (236). At the end of the novel, Georg plays the same melodies he composed during perhaps the most carefree days of his life (like Mahler's summer in 1906) not to

²¹ «Nun spazierte er langsam weiter, durch die Straßen, die ihm so wohlbekannt waren, und doch schon den Hauch der Fremde für ihn hatten [...] In Georg war ein Vorgefühl der Sehnsucht, mit der er in Jahren, vielleicht schon morgen sich dieser Landschaft erinnern würde, die nun aufgehört hatte ihm Heimat zu sein». Schnitzler, 395; 453.

²² «Und er spielte. Er spielte das kleine, leidenschaftlich-schwermütige Stück, das er an seinem See komponiert hatte, als Anna und das Kind für ihn völlig vergessen waren. Es erleichterte ihn sehr, daß er es ihr vorspielen durfte. Sie mußte ja verstehen, was diese Töne zu ihr sprachen. Es war gar nicht möglich, daß sie es nicht verstand. Er hörte sich selbst gleichsam sprechen aus diesen Tönen; ja ihm war, als verstände er jetzt erst völlig sich selbst». Schnitzler, 450.

²³ «Four years ago, on the first morning of our summer in Maiernigg, I went up to my shack, resolved to take it easy [...] As I entered that all-to-familiar room, the creator spiritus took possession of me, held me in its clutches and chastised me for eight weeks, until the work was all but finished». Fischer, 520-521.

evoke happiness but instead melancholy as his farewell to Anna²⁴. In *Der Weg ins Freie*, at the end of each chapter the image of home appears to convey a sense of closure, yet Georg's feeling of home is only transitory if not illusory. «War es denn möglich, daß es auf immer zu Ende war, daß all dies niemals, niemals wiederkommen sollte...?» (328). Is it possible to end the story at all? When interpreted musically, the ending of each chapter is like a deceptive cadence, which builds on the longing for the final resolution, achieving a similar effect as Wagner's irresolvable Tristan chord. In the end, Schnitzler leaves Georg in an open field without either the view of home or a clear direction. *Der Weg ins Freie* is left without an authentic cadence, without a real ending but instead remains structurally a work out in the open. Eventually, with the unfinished Tenth Symphony striving toward dissonance, Mahler also leaves his novelistic symphony with a non-ending that would open a path for the Second Viennese School.

The key to approaching the open structure of *Der Weg ins Freie* in relation to Mahler and Goethe lies not in the ending but in middle of the novel. «Es gibt überhaupt keine neuen Ideen» (203). There is no new idea at all, says Doktor Stauber, not Nietzsche, not Ibsen. If this is Schnitzler's diagnosis of his and Mahler's Vienna, perhaps that is why his protagonist does not manage to complete a single piece of music within a span of the novel. All of the musical allusions to the past in *Der Weg ins Freie* would testify to the ending of Goethe's «Chorus Mysticus» in *Faust II*: »Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis». With *Der Weg ins Freie* Schnitzler would add this lack of new ideas to Broch's observation of Vienna's value vacuum. From art and architecture to music and literature, fin-de-siècle Viennese society revolves around the circular Ringstraße – the semblance of history, creating an illusion of *perpetuum mobile* in a futile search of its own road into the open. Following the gigantic Eighth Symphony, Mahler composed the song cycle *Das Lied von der Erde* upon his departure from Vienna. This «unnamed Ninth» and Mahler's most personal work ends with the haunting repetition of *ewig*

²⁴ «Die Tage in Lugano erschienen Georg als die besten, die er seit seiner Abfahrt aus Wien erlebt hatte. [...] Nie hatte er sich so wunschlos, in Voraussicht und Erinnerung so beruhigt gefühlt als hier». Schnitzler, 235.

in the last song «Der Abschied», bringing to mind Zarathustra's calling of *Enwigkeit* in the «Midnight Song» of the Third Symphony and above all, Mahler's own pre-written farewell to the earthly world. In Adorno's words, «*Das Lied von der Erde* rebels against pure forms» (151). Mahler's own *Abschied* – with its deceptive cadences and the sevenfold *enwig* – cast a semblance of the unending. This farewell refuses the music's desire for closure and instead turns it into an open work. Like Lukács's characterization of the novel as a genre that is always in the process of becoming, Mahler's symphony with its immanent incompleteness turns out to be essentially novelistic. Its circularity captures the transitoriness of the present, generating «an eternal continuation without beginning or end (Bakhtin 20). Mahler's Eighth Symphony, in light of Lukács's view on Dante, seeks to retrieve the totality of *this* life by reflecting on the transcendent. Within his symphonic universe Mahler has completed a circle that resembles ironically the constraining and alienating Ringstraße and brings him to the origin where everything began.

Bibliography

- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
- Adorno, Theodor W. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Trans. Edmund Jephcott. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1981.
- Broch, Hermann. *Hugo von Hofmannsthal and His Time: The European Imagination, 1860-1920*. Trans. Michael P. Steinberg. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984.
- Chafe, Eric Thomas. *Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. New York, NY: Oxford University Press, 2005.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Trans. J. Bradford Robinson. Berkeley, CA: University of California Press, 1989.
- Feder, Stuart. *Gustav Mahler: A Life in Crisis*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004.
- Fischer, Jens Malte. *Gustav Mahler*. Trans. Stewart Spencer. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Trans. Vernon Wicker. Portland, OR: Amadeus Press, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Italianische Reise*. Berlin: Edm. Gaillard, 1885.

-
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostock. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.
- Mitchell, Donald. *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005*. Woodbridge: Boydell Press, 2007.
- Niekerk, Carl. «Mahler's Goethe». *The Musical Quarterly* vol. 89/2-3 (2006): 237-72.
- Schnitzler, Arthur. *Der Weg ins Freie: Roman*. Berlin: S. Fischer, 1920.
- Weiner, Marc A. «Parody and Repression: Schnitzler's Response to Wagnerism». *Modern Austrian Literature* 19.3/4 (1986): 128-48.
- . *Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture*. Heidelberg: C. Winter, 1986.
- Wolff, Larry. «The 20th Century: Dr. Schnitzler's Diagnosis». Rev. of *The Road Into the Open*. *New York Times* 8 Nov. 1992: n. pag.

Linda Puccioni

(Siena)

Poetik des Scheiterns

Eine Analyse von Gregor von Rezzoris «Der Schwan»

[*The poetics of failure. An analysis of Gregor von Rezzori's «Der Schwan»*]

ABSTRACT. Gregor von Rezzori's novel *Der Schwan* presents a highly symbolic narrative structured on important dichotomies such as life and death, beginning and end, childhood and adulthood. The young narrator experiences different situations, such as the suicide of his uncle, the unwished-for separation from his beloved sister, his first encounter with a girl, and the murder of a swan, to all of which he reacts in a passive way. However, he remains entangled in his family bonds and all these experiences come to symbolize the predestined nature of his life, which is and will be characterized by a series of failures and by his decline.

I. Kurze Einleitung

In die scheue Stille um den Toten, die wie ein angehaltener Atemzug in der Sommerhitze stand, fädelt eine fett schillernde Schweißfliege ihr inbrünstiges Lebenslied, wahngetrieben ins verworrene Geschlaufe einer Flugbahn, mit der sie die Hieroglyphe der sinnlosen Existenz einwob in den trägen Nachmittag, in dem das Haus fremd und verloren lag, mit morschen Fensterläden und brüchigen Damastvorhängen, undicht in zeitentrückter Halbdämmerung um einen feierlichen Lichtkern von seifig räuchernden Kerzenflammen gekapselt.¹

Gregor von Rezzoris Novelle *Der Schwan* baut auf der Dichotomie von komplementären Themen auf, wie Leben und Tod, Kindheit und Erwachsensein, Anfang und Ende. Diese werden gleich im ersten Absatz der Erzählung eingeleitet, wie es das obige Zitat verdeutlicht.

¹ Gregor von Rezzori, *Der Schwan. Über dem Kliff*. Affenbauer, Berlin 2005.

Eine grundsätzliche Opposition zeigt sich gleich am Anfang des Textes, indem die Aufmerksamkeit auf den toten Körper des Onkels gelenkt wird. Dieser Aspekt leitet auch das große Thema des Todes ein, welchem sofort das «inbrünstige Lebenslied»² der Schmeißfliege, die um die Leiche herumfliegt, als Parabel des Lebens entgegengesetzt wird. Somit wird eine klare Distanz zwischen zwei gegensätzlichen Welten – dem Tod und dem Leben – gesetzt. Dieses anfängliche Bild leitet so die Stimmung der ganzen Erzählung ein, die in zwei große Sphären gespalten ist: Einerseits das Streben nach einer Bewegungsfreiheit, der Wunsch nach einer fließenden Existenz; andererseits die bedrückende Stimmung, die die ganze Erzählung begleitet, die Fesseln einer eingeklemmten und verketteten Existenz – die hier durch das Bild der scheuen Stille um den Toten dargestellt wird –, die sich kaum aus den Fängen einer matriarchalischen Familie und einem ständig vom Versagen bedrohten Schicksal lösen kann.

Neben dem Gegensatz zwischen Leben und Tod fällt das Thema der Verfremdung bzw. des Zerfalls auf, welches sowohl architektonisch als auch metaphorisch dargestellt wird. Es ist der Zerfall des alten Hauses der Familie, welches nun als «fremd» und «verloren» erscheint, dessen Fenster «morsch» und zerbrechlich sind. Gleichzeitig ist, «in zeitentrückter Halbdämmerung», der Zerfall einer vergangenen und nicht mehr wiederkehrenden Epoche, einer politisch-historischen Zeit, einer nicht mehr ersetzbaren Lebensphase des Eins- und Zusammenseins dargestellt, welche für immer der Vergangenheit angehört. Die Halbdämmerung fungiert hier als Einleitung und führt gleich am Anfang des Textes die große Metapher einer Existenz ein, die sich wie die Flamme einer Kerze dem Ende – oder auch dem Zerfall – nähert, und die stets von einer gebrochenen Schwächlichkeit gekennzeichnet wird.

Gregor von Rezzori schreibt die Novelle *Der Schwan* 1994 und geht innerhalb der Erzählung den Schnittpunkt der Existenz des jungen Protagonisten und des alten Erzählers vom Ende des Kindheitsparadieses bis zum Eintritt in das Erwachsenwerden durch. Geographisch-historisch ist die Er-

² Ebd.

zählung in einer quasi verlorenen oder vergangenen – im Sinne von nicht mehr existierenden – Ort und Zeit angesiedelt. Der Ich-Erzähler erinnert sich und berichtet aus seiner Perspektive als Kind die Geschichte von seinem Elternhaus im damaligen Heimatdorf weit im Osten, nahe der russischen Grenze, welche gleich an Rezzoris Bukowina und an seine Geburtsstadt Czernowitz erinnert³.

Durch die Erfahrung des Todes, durch die Entdeckung der Sexualität und durch das Bewusstwerden über die Schicksalhaftigkeit seiner Existenz sammelt der junge Protagonist eine Reihe von Erfahrungen, die sich alle als Erlebnisse des Verlusts und des Versagens erweisen und die innerhalb der Erzählung eine wiederholte und voranschreitende Poetik des Scheiterns bilden. Jede Phase bzw. jede Erkenntnis wird durch das Leitmotiv des Todes verbunden. Trotz der Vorahnung eines generellen Scheiterns, welches schon von Anfang an gut vorhersehbar ist, sind die einzelnen erzählten Episoden gleichzeitig immer mit einer grotesken Atmosphäre bzw. mit grotesken Details ausgeschmückt, welche der ganzen Erzählung eine nahezu ironische – wenn nicht absurde – Konnotation verleihen.

³ Die Bukowina mit ihrer Hauptstadt Czernowitz war seit 1774 von der österreichischen Regierung besetzt und galt lange Zeit als östlichste Provinz der Habsburgermonarchie mit einer sehr aktiven multikulturellen Bevölkerung, deren Hauptsprache Deutsch war. Mit dem Zerfall des Österreichisch-Ungarischen Reichs 1918 wurde die Bukowina Teil Rumäniens. 1940 wurde das Gebiet von der Sowjetunion besetzt und war für kurze Zeit unter deren Herrschaft. Ab 1944 gehörte Czernowitz wieder zu Rumänien. Gregor von Rezzori kam 1914 als Sohn eines k.u.k. Beamten mit sizilianischen Wurzeln zur Welt. Bis 1918 war er österreichischer Staatsbürger. Am Ende der Monarchie entschieden sich seine Eltern für die neue Staatsbürgerschaft und Rezzori war bis 1940 rumänischer Staatsbürger. Danach folgten über dreißig Jahre als Heimatsloser, bis ihm die österreichische Staatsbürgerschaft angeboten wurde. Nach den ersten Jahren seiner Kindheit in der Bukowina lebte er hauptsächlich in Österreich, wo er in Wien das Gymnasium absolvierte und verschiedene Studienrichtungen ausprobierte. Nachdem er den Militärdienst in Rumänien abgeschlossen hatte und 1938 den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich in Wien erlebte, zog er nach Berlin, wo er die Kriegsjahre verbrachte. Danach lebte er in Hamburg. Ende der 1960er Jahre zog er nach Italien, wo er den Rest seines Lebens bis zu seinem Tod 1998 in seiner Villa in der Nähe von Florenz verbrachte, heutiger Sitz der Santa Madalena Foundation.

II. Ende einer Epoche und Zerfall der familiären Ordnung

Wie schon am Anfang dieses Aufsatzes angedeutet, leitet das erste Bild der Novelle verschiedene Themen ein, welche vom Tod über den Zerfall einer familiären Ordnung bis zum Ende einer historischen Epoche reichen. Onkel Sergej, der sich mit einem Luftgewehrschuss das Leben genommen hat, verkörpert das Bild einer vergangenen und vor allem verfallenen Zeit und zieht mit seinem Tod symbolisch viele andere Enden mit ins Grab. Alleine seine Gestalt, insbesondere wie er herausgeputzt aufgebahrt wird, enthält in sich durch die minutiöse Aufmerksamkeit gegenüber nahezu grotesken Details ein kitschiges Bild des Verfalls und der Verzweiflung einer ganzen Epoche. Der Leichnam wird auf einen Billardtisch gelegt und wie eine Parodie seiner selbst geschminkt; er wird mit seiner alten und abgenutzten Uniform gekleidet und mit Kreuzen und Medaillen übersät: alles erscheint quasi als Versuch, den Verfall einer nun vergangenen, glorreichen Zeit zu verdecken. Gerade dieses erste Bild und der anachronistische Auftritt des toten Onkels in seiner Uniform verkörpert die totale Niederlage einer glorreichen Kaiserzeit und den Untergang der Monarchie. Der Onkel und seine selbstmörderische Geste symbolisieren in erster Linie, wie er verzweifelt einer nun vergangenen und nicht mehr wiederkehrenden Epoche nachhängt, und somit verkörpert er den letzten Repräsentanten einer «Welt von Gestern». Mit seinem Selbstmord schließt er eine historische Zeit endgültig ab, welche schon zu einem unvermeidbaren Scheitern prädestiniert war.

Der Onkel dient nicht nur als Bindeglied eines vergangenen Kapitels der Geschichte, sondern auch als letzter Repräsentant einer familiären Ordnung, welche sich auch auf dem Weg der Auflösung befindet. Die Rückkehr des Protagonisten in das Heimatdorf und in das alte Elternhaus für die Beerdigung des Onkels zeigt einen Schnitt zwischen dem vergangenen Leben und der aktuellen Gegenwart. Der Onkel symbolisiert so den letzten Berührungspunkt einer – zwar schon vergangenen – Zusammengehörigkeit und gleichzeitig einer familiären Ordnung, welche mit dessen Tod zu einem endgültigen Ende gelangt. Der junge Protagonist drückt dies folgendermaßen aus: «[...] Onkel Sergej, dessen getreuliches Schmarotzerdasein unse-

rem Haus den letzten Nachklang von familiärer Zusammengehörigkeit erhalten hat»⁴.

Trotz dieser scheinbar düsteren Stimmung der ganzen Erzählung birgt die Geschichte wegen den verschiedenen grotesken Details eine nahezu widersprüchliche Prise Schwarzen Humors in sich, welche sich perfekt in Rezzoris Schreibstil einordnet. Nachdem sich der Onkel seine ganze Existenz lang als Taugenichts und verantwortungsloser Spieler herumgetrieben hat, scheint es kein Zufall zu sein, dass seine Leiche ausgerechnet auf einem Billardtisch liegt. «Geschminkt wie ein Schmierenkomödiant, verkleidet in die Uniform der Garde eines längst untergegangenen Kaiserreichs»⁵, erscheint sein Aussehen in den Augen des jungen Neffen als großer Scherz und sein letzter Auftritt ist «sorgfältig inszeniert»⁶:

Der Himmel mochte wissen, aus welchem Dachbodenwinkel die kaiserlich russische Garduniform wiederauferstanden war, in der er sich so lächerlich verkleidet ausnahm, als wäre seine Aufbahrung sein letzter nicht eben geschmackvoller Scherz.⁷

Genau so erscheint es auch kein zufälliges Detail, dass der Kopf des Onkels auf dem Taufkissen der jungen Geschwister liegt. Als letztes Mitglied der alten familiären Institution und letzter Bewohner des Elternhauses, welcher sich mit seiner Geste aus dieser gescheiterten Existenz entzieht, leitet er mit seinem Tod indirekt auch das Ende einer idyllischen Zeit der Zweisamkeit des Geschwisterpaares und ihrer unschuldigen Kindheit ein, was nicht zufällig von der Beschmutzung des Taufkissens symbolisiert wird. Innerhalb dieses gesamten Bildes voller Zerfall und Verzweiflung findet jeder Teil der Geschichte seinen Sinn und seine Ordnung wieder. Der Onkel hat sich an die neue Welt nicht anpassen können – oder wollen –, ist an der alten im Krieg untergegangenen Welt der Residenzstädte mit Höfen und Ballsälen einer glorreichen Zeit nostalgisch hängen geblieben und hat sich

⁴ G. v. Rezzori, *Der Schwan*, S. 9.

⁵ Ebd., S. 12.

⁶ Ebd., S. 11.

⁷ Ebd., S. 10.

so dieser neuen Weltzeit mit ihrer neuen Ordnung entzogen. Mit seiner Geste hat er nicht nur einer historischen Zeit das Ende gesetzt, sondern auch einer familiären Epoche, einer reinen Verbundenheit zweier Geschwister, die mit der Beerdigung ihres Onkels auch symbolisch begraben wird.

III. Bruder und Schwester: Zerfall der Zweisamkeit

Die nun veränderte und nicht mehr zu rettende Beziehung zur geliebten Schwester stellt neben dem allgemeinen Thema des Todes den Kern der Erzählung dar. Die nun der Vergangenheit angehörige harmonische Verbindung zwischen den beiden Geschwistern erscheint jetzt als die erste zerrissene Beziehung im Leben des jungen Protagonisten, welcher die Schwester Tanja von nun an als «de[n] fehlende[n] Teil der längst vergangenen Zweisamkeit»⁸ beschreibt.

Der veränderte Körper der Schwester, welche sich von einem Mädchen zu einer jungen Frau entwickelt, erscheint nun als primäres Element bei ihrem ersten Auftritt in der Novelle. Dem Protagonisten und jüngeren Bruder wird darüber bewusst, dass sie sich immer mehr zu einer eigenständigen Persönlichkeit entwickelt und nicht mehr der untrennbare und unabdingbare Teil ihrer Bindung bzw. nicht mehr eine Fortsetzung seiner selbst ist. Die Schwester ist nun

[...] immer noch das Inbild der innigen Geschwisterlichkeit unserer Kindheit, aber ihr doch schon auf eine unerbittliche Weise entwachsen: immer noch meine Schwester Tanja, aber doch nicht mehr die selbstverständliche Ergänzung meiner selbst, sondern etwas durchaus Eigenwilliges, mir sogar Entgegengesetztes, ein schlank aufgeschlossenes Mädchen im Übergang vom Kind zur Frau [...].⁹

Die körperlichen Veränderungen der Schwester sind die ersten Signale einer erzwungenen Distanz, sie fungieren zuerst als Grenzen zwischen den

⁸ Jacques Lajarrige, *Von der Zerrissenheit der Kindheit zum Schreiben. Die Episode mit der Hand in Gregor von Rezzoris "Der Schwan"*, in *Irreführung der Dämonen. Acht Essays zu Gregor von Rezzori*, hg. v. Andrei Corbea-Hoisie und Jacques Lajarrige, Kaiserslautern 2014, S. 52.

⁹ G. v. Rezzori, *Der Schwan*, S. 8.

beiden und symbolisieren zudem das Ende einer unschuldigen, jetzt nur noch erträumten Zeit der Gemeinsamkeit. Der heranwachsende Körper, welcher sich von einer geschlechtslosen Gestalt zu einer sinnlichen Frau wandelt, vermittelt dem jüngeren Bruder einen unausgesprochenen Abstand und setzt der grenzenlosen geschwisterlichen Liebe unausweichlich einen Bruch:

Ich liebte meine Schwester Tanja, die «Dame» der Ritterspiele meiner Knabenjahre, geschlechtslos wie ein Engel. Die junge Frau, die sie ungeniert vor meinen Augen wurde, durfte ich nicht lieben, ich mußte mir verbieten, an ihre Brüste zu denken.¹⁰

Nun ist der Junge ein «Ritter ohne Dame» geworden, die Schwester hat ihm ihre Hand entzogen und gehört nicht mehr zu seiner Welt:

Tanja hatte sich mir entzogen, auf eine heimtückisch erzweibliche Weise: indem sie nicht mehr mit mir gemeinsam ins Abenteuer des Lebens eindrang, [...] wie in den glückseligen Stunden ungetrübter Zweisamkeit, sondern indem sie mit einmal wußte und sich mir nicht mehr mitteilte – alles vom Leben wußte, auch das Ungekannte, weil sie es jetzt körperlich als Möglichkeit in sich trug; und ich ahnte, daß die Macht, die sie mit dieser Abtrünnigkeit über mich gewonnen hatte, mich ihr gnadenlos auslieferte – und mit ihr allen Frauen, die ich jemals lieben würde: Sie würde mich zum ewig rebellischen Sklaven und, gelegentlich, zum wenig großmütigen Herrn der Geliebten meiner Zukunft machen.¹¹

Nicht nur kennzeichnet das gewandelte Verhalten der Schwester das Ende der idyllischen Zweisamkeit und der abenteuerlichen, zusammen erlebten Zeit der Kindheit, sondern fungiert gleichzeitig als Prämisse bzw. Vorwegnahme seiner zukünftigen Beziehungen zu Frauen, welche vorwiegend Unterwerfungen und Frustration gegenüber weiblicher Vorherrschaften versprechen. Die Bestätigung dafür zeigt sich in der ersten Annäherung an ein Mädchen vor der Beerdigung des Onkels, welche sich als komplett

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 14.

gescheitertes Initiationsritual ins Leben des Erwachsenen und der Sexualität erweist.

Das Ereignis des Todes und der Rückkehr an den Ort – und in die Zeit – der Kindheit werden zu einer wichtigen Gelegenheit für den jungen Protagonisten, über seine Familiengeschichte und über eine Ordnung nachzudenken, die sich gerade durch den Tod des Onkels endgültig aufzulösen beginnt. So stellt sich die Figur des Onkels für die beiden Geschwister tatsächlich als letzter Anhaltspunkt ihrer Kindheit heraus und sein Tod bzw. sein Selbstmord als «Totenreigen einer für immer hingegangenen Lebenszeit»¹². Die Kindheit erscheint so immer mehr als eine vergangene, nun abstrakte Realität, indem das Elternhaus als Bühnenbild einer stillstehenden Zeit gilt und ihre Charakteren – der Junge, seine Schwester Tanja und selbst Onkel Sergej – nun noch als mythische Figuren einer Legende auftreten. Die Zeit scheint sich im Haus, genauso wie in der Wahrnehmung des Kindes, der natürlichen Vergänglichkeit der Wirklichkeit und der realen Ereignisse entzogen zu haben; die Sonnenstrahlen, die durch das Fenster hineinscheinen, «wanderten mit den Stunden, die hier nicht zählten, die Zeiger einer Zeit, aus der unser Haus herausgenommen war, ein fremd gewordenes Haus, nicht mehr unser Haus»¹³. Diese Dichotomie zwischen einer verstummten Vergangenheit und der Lebendigkeit der Erinnerung spiegelt sich und vereinigt sich in der Realität der Gegenwart wider:

Mir war, als begäbe ich mich auf eine Entdeckungsreise meiner selbst, entwachsen einem Lebenszustand von gestern und noch nicht in voller Sicherheit beheimatet in einem neuen; und dieses Zwischensein spaltete die erlebte Gegenwart von mir ab, brach ihr Licht wie durch ein Prisma: wie als bestünde das sinnlich Wahrnehmbare aus ineinandergelagerten Schichten, von denen die unmittelbar geschehende, sichtbare, greifbare eigentlich diejenige der geringsten Dichte war und mir das Erlebte eher entrückte, als es mir darzubieten; und zugleich wurde mir bewußt, daß eben das Entfremdende dieser Transparenz es mir nur um so schärfer einprägte: Das Aufgenommene trat damit stufen-

¹² Ebd., S. 15.

¹³ Ebd., S. 19.

weise in immer reinerer Konturierung und erweiterter Dimension hervor.¹⁴

Diese neue Wirklichkeit zwingt den jungen Protagonisten dazu, sich darüber bewusst zu werden, dass seine Kindheit mit ihren Helden und ihrer Abenteuerwelt nun nur noch in den eigenen Erinnerungen als Legende weiterleben oder eher überleben kann. Dies verursacht bei ihm aber gleichzeitig eine innere Spaltung zwischen dem natürlichen Wunsch, bei vielen Situationen seine Schwester bei sich zu haben, und die darauffolgende Frustration über das Bewusstsein der schweigenden Gebrochenheit ihrer bisher so starken Zweisamkeit. In dieser Übergangsphase erlebt der junge Protagonist, welcher noch an der abenteuerlichen Ritterwelt der Kindheit hängt, die Enttäuschung des Ritterseins ohne Dame, bzw. die plötzliche Ablehnung durch die Dame und die Ohnmacht gegenüber einer nun verfallenen Harmonie der geschwisterlichen Liebe.

Wie die meisten Erfahrungen seines Lebens erweist sich aus der Sicht des Ich-Erzählers auch die Trennung von der Schwester nicht als natürliche und gesunde Veränderung einer erwachsen werdenden Beziehung, sondern als bedrohliches Ereignis, das er nicht aktiv beeinflussen kann. Er ist aus diesem Prozess ausgeschlossen, er kann nur draußen bleiben und zuschauen, wie dieses Scheitern einer idealisierten Beziehung sich vollzieht; ihm bleibt nichts anderes übrig, als den Übergang von einer liebevollen Zweisamkeit zu einem verklemmten und desorientierenden Einsam-Sein passiv zu akzeptieren.

Das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit reflektiert sich auch im entsprechenden Empfinden gegenüber seinem Heimatland. Das Land erscheint so als untrennbar von der Familie bzw. die Nicht-Zugehörigkeit gegenüber dem Land widerspiegelt sich auch in der Nicht-Zugehörigkeit zu seiner Familie und somit im Wunsch, sich einer matriarchalischen Familienordnung zu entziehen, in welcher nur die Frauen eine aktive Rolle spielen, während die Männer als unterdrückte, untaugliche Marionetten dargestellt werden:

Land einer Kindheit, der ich wie über Nacht entwachsen war; Land

¹⁴ Ebd., S. 28.

einer Verpflichtung, die ich nicht auf mich nehmen wollte; Land meiner Vorfahren, das ich meinte, mir erschlichen zu haben, weil's nicht Land der Väter, sondern der Mütter war – Tanjas Land eher als meines, nicht nur, weil sie Tochter von Müttern war, sondern meines Vaters erklärter Liebling.¹⁵

Den Hinweis des Schicksals auf eine gescheiterte Existenz erlebt und erfährt der Protagonist schon seit frühester Kindheit in einer familiären Konstellation, in welcher die Frauen des Hauses sich als jene erweisen, die Macht ausüben, und die Männer zu untauglichen und nichtsnutzigen Wesen gemacht werden. Seine Kindheit wurde – abgesehen von der idyllischen Beziehung mit der Schwester – von der zerstreuten und abgelenkten Liebe der Mutter ihm gegenüber im Gegensatz zur bedingungslosen Bewunderung mütterlicher- und väterlicherseits für seine Schwester gekennzeichnet. Die männlichen Vorbilder hingegen, die er vor seinen Augen gehabt hat – insbesondere der Vater und der Onkel – waren lediglich da, um die Schwäche seines Geschlechts und die komplette Befolgung der matriarchalischen Gesetze der Familie zu bestätigen. So bezeichnet die Großmutter den Onkel und den Vater folgendermaßen:

Es sind doch beides nur ehemalige Offiziere längst untergegangener Armeen. Nicht einmal Helden. Auch nicht als Invaliden. Wenn sie Helden gewesen wären, lägen sie unter der Erde. Als Tote sind Helden unsterblich, nicht als Verstümmelte. Die Überlebenden sind wandelnde Gespenster.¹⁶

Männer erscheinen so als Figuren des Versagens, gerade weil sie sich der Unterdrückung der Frauen anbieten. Der junge Protagonist erlebt gleich am Anfang seines Lebens ein verfahrenes Verhältnis zwischen Männern und Frauen, welches bei ihm einerseits eine innerliche Abneigung gegenüber seiner familiären Konstellation auslöst, andererseits aber eine Art schon festgeschriebenen Schicksals einer verfallenden Existenz: «es gäbe so etwas wie eine heimliche Verschwörung der Frauen, Männer zu nichtsnutzigem Spielzeug heranzuzüchten, um sie männlicheren Männern höhnisch als

¹⁵ Ebd., S. 25.

¹⁶ Ebd., S. 33.

Zeugen eines letztendlichen Versagens vor die Nase zu setzen»¹⁷. Den einzigen Weg, sich diesem Schicksal zu entziehen, sieht der Protagonist in der Kunst bzw. darin, Künstler zu werden.

Die letzten Spuren dieser einerseits erdrückenden und andererseits idyllischen Kindheit verkörpern sich in dem sowohl symbolischen als auch konkreten Akt des Lachanfalls, welchen der junge Protagonist während der ganzen Erzählung erwartet und anstrebt. Er sehnt sich nach einem Ausbruch des Lachens, als Moment der Wiedervereinigung mit der Schwester und Erinnerung oder Rückkehr einer harmonischen Zeit des unmittelbarsten und natürlichsten Einverständnisses, als Symbol – in sich voller Verzweiflung und Pathos – einer vergangenen Kindheit und einer unschuldigen und nicht mehr wiederkehrenden Zweisamkeit. Die meistens so überraschenden wie unerwarteten Lachanfänge waren für ihn unterhaltsame und charakterisierende Momente ihrer gemeinsamen Kindheit, in denen ein Ereignis oder ein meistens irrelevantes oder zufälliges Detail eine unerklärliche Assoziation in den Vorstellungen beider Kinder auslöste und dann zur heiteren und lustigen Reaktion eines unkontrollierten und unkontrollierbaren, quasi krampfhaften und hysterischen Lachens führte. Dies war ein Augenblick voller Leichtigkeit und Freude, gleichzeitig aber auch ein indirekter Schutz vor der entsetzlichen familiären Situation. Diese Momente enthielten die ganze Empathie und innere Bindung zweier Geschwister, aber auch eine starke und bedrückende Traurigkeit in sich. Wahrscheinlich sehnt sich der Protagonist aus diesem Grund die ganze Zeit nach einem dieser Momente zurück, quasi als letzter Anhaltspunkt einer nun verlorenen Zweisamkeit, einer schon vergangenen Zeit.

So ereignet sich die letzte, lang erwartete krampfartige Szene des Lachanfalls erst am Ende der Geschichte, nach dem Begräbnis des Onkels. Die Rückkehr nach Hause erweist sich gleich als Besiegelung eines letzten Moments der Einheit des Geschwisterpaares, voller Liebe und Verzweiflung:

Tanja spürte meinen Blick, warf den Kopf zu mir herum, daß ihr Haar im Nacken aufflog und gegen ihre Wange schlug, bevor es wieder voll

¹⁷ Ebd.

zu den Schultern niederfiel; unsere Augen begegneten sich – und der Funke sprang über zwischen uns: Wir brachen aus in ein hemmungsloses, wüstes, unsere Leiber aus dem Grund erschütterndes, krampfhaft unzügelbares Lachen, krümmten uns darunter, fielen einander in die Arme, um uns vor dem Torkeln zu bewahren wie der Kutscher und der Lehrer, sanken aneinander nieder, richteten uns tief Atem holend wieder auf, nur um sogleich wieder einzunicken in schmerzhaften Konvulsionen, mehrmals hintereinander, mit tränenüberströmten Wangen und nach Halt tastenden Händen, bis wir erschöpft innehalten mußten. Wir waren leer. Ohne ein Wort zu wechseln, schlossen wir das Haustor.¹⁸

Die Überwindung der Dichotomie und Trennung zwischen Körper und Seele, also zwischen körperlich-sinnlicher und geistig-emotionaler Liebe in der Bruder-Schwester-Beziehung scheitert. Dies führt zu dem Bewusstwerden, dass eine Form der reinen Liebe unmöglich ist.

IV. Bewusstsein und Schicksal: Das Scheitern des Ichs

Während der ganzen Erzählung macht es den Anschein, als ob die Ereignisse, die den Protagonisten betreffen, eine Macht über ihn ausüben, ohne dass er eine aktive Rolle spielt. Er wird von der Wucht des Lebens eher überfahren und bedroht, als dass er aktiv handelnd dargestellt wird. Dies illustrieren die familiären Mechanismen einer matriarchalischen Struktur und genau so auch die plötzliche, nicht von ihm herbeigeführte Trennung von seiner Schwester, welche die einzige ist, die die Fäden ihrer Beziehung zieht. Ihm bleibt nichts übrig, als alles still und regungslos über sich ergehen zu lassen.

Die Weiterführung der «Entdeckungsreise seiner selbst»¹⁹ setzt sich innerhalb der Erzählung fort und zeichnet eine Linie, die sich von der (verstummt) Beziehung mit der Schwester weiter zu seiner ersten erotischen Annäherung – zum ersten Mal an eine andere weibliche Figur – zieht. Es

¹⁸ Ebd., S. 57.

¹⁹ «Mir war, als begäbe ich mich auf eine Entdeckungsreise meiner selbst», G. v. Rezzi, *Der Schwan*, S. 28.

handelt sich hier um ein Bauernmädchen, das ein paar Jahre älter ist als er, für das er immer eine gewisse Sympathie hatte und welches sich in der Schulzeit quasi als seine Beschützerin hervorgetan hatte. Der Junge befindet sich auf dem Hügel am Rand des Dorfes, wo der Onkel am nächsten Tag begraben werden soll. Auf dem Weg dorthin sieht er das Mädchen, aber aus Scheu begrüßt er sie nicht. Nun steht der Protagonist vor der Grube und während ihm verschiedene Assoziationen und Gedanken bewegen und bedrücken, springt er hinein aus dem Impuls, sich diesen Visionen zu entziehen. Kurz danach sieht er das Mädchen, welches mit der Sonne im Rücken wie eine Heilige vor der Grube steht und hinunter schaut. Er lädt sie ein, ebenfalls hinein zu springen und eine Abkühlung zu genießen. Trotz der wiederholten negativen Antwort des Mädchens schafft es der Protagonist, sie zu fangen und sie mit einer noch kindlichen Gewalt zu sich ins Grab herunterzuziehen. Tatsächlich erlebt der Protagonist seine erste Erfahrung der Macht bzw. den ersten Angriff gegenüber einer weiblichen Figur aus einer Mischung von kindlichem Trotz und erster männlicher Gewalt. In dieser so unerwartet entstandenen Situation und desorientiert durch die Gefühlsmischung denkt der Protagonist, dass die einzige Lösung bzw. die einzige Fortsetzung dieser gewaltsamen Nähe darin besteht, das Mädchen zu töten: «Mir schoß sogar der Gedanke durch den Sinn, daß mir nichts anderes übrigbliebe, als sie umzubringen und gleich hier zu verscharren. Es würde nicht unmöglich sein, ich konnte sie erwürgen»²⁰. Die genauso unerwartete körperliche Nähe, als sein noch kindlicher Leib auf ihrem schon aufgeblühten, nicht mehr mädchenhaften Körper liegt, schafft bei ihm eine triebhafte Mischung zwischen Eros und Thanatos bzw. eine Kraft, die sich von einem Liebes- zu einem Todestrieb wandelt. Die Überwindung der Wucht dieses Moments erweist sich im Inneren des Protagonisten gleich als eine Niederlage, als ein Scheitern und als eine Enttäuschung seines Daseins: «Ihre Gelassenheit beschämte mich, ich kam mir bloßgestellt vor und besiegt. Ich mußte tief aufatmen, um mein pochendes Herz zu beruhigen»²¹.

²⁰ Ebd., S. 42.

²¹ Ebd., S. 43.

Das Bild von den beiden jungen Figuren, die sich im Grab gegenüber stehen – sie gelassen und unberührt, er versteinert und konfus –, enthält die ganze Verzweiflung und das Schicksal einer gescheiterten Existenz, die von der Kindheit bis hin zu der ersten Annäherung an das Erwachsenenleben – und vor allem an das erste Verhältnis zum weiblichen Geschlecht – nichts Positives verspricht.

Aus der Mischung von Selbstvorstellungen und Gerüchten über das Verhältnis zwischen Männern und Frauen und dem Druck, der diese Erzählungen auf seine erste Erfahrung als erwachsener Mann ausüben, entscheidet der Protagonist bzw. sucht er einen näheren körperlichen Kontakt zu dem Mädchen, der jedoch bereits mit einem Hauch von Zwang und Gewalt geprägt ist:

[...] der Augenblick, an dem von mir gefordert wurde, daß ich mich einem Mädchen gegenüber daraufgängerisch zeige nach Kavalleristenart und so überlegen, daß Widerstand gar nicht erst aufkam. Obwohl schon der bloße Gedanke an solcherlei Verwegenheit mir ein Gewicht ins Zwerchfell fallen ließ, sagte ich mir, daß das Mädchen nicht wagen würde, sich mir zu widersetzen, wenn ich sie jetzt küssen wollte oder gar mehr von ihr verlangte. Ich entschied mich gleich fürs letztere: Ein Kuß erschien mir zu zärtlich, zu wenig herrisch, beinah demütig. Ich hatte ungezählte Männeraneddoten gehört, wie man mit Bauernmädchen umging. Weh dem, der die Sklaven anders behandelt denn als Sklaven!²²

Dieser Moment der Initiation in das Leben als Mann erfüllt sich nicht ohne Gewalt oder Bedrohung, als ob zur Liebe bzw. zum Eros eine grundsätzliche und untrennbare Komponente des Hasses gehören müsse. Er kennt keine bedingungslose Liebe und auch keine Liebe ohne Unterdrückungen. Obwohl sein Instinkt noch unreif und völlig unvorbereitet gegenüber diesem wichtigen Schritt zum Erwachsensein erscheint, zwingt er sich selbst in einem unbeholfenen und verlegenen erotischen Gestus, welcher die demütigende Komponente eines gescheiterten Schicksals enthält:

Ich hob meine Hände und schob sie unter den Stoff auf ihre Schul-

²² Ebd., S. 45.

tern. Die Wärme und Glätte ihrer Haut durchfuhr mich wie ein elektrischer Schlag. Sie regte sich nicht, und ich zerrte ihren Kittel auf und strich ihn von ihren Schultern. Ihre nackten Brüste sprangen mir prall entgegen, rosig gezipfelt in Warzen, die sich jetzt schrumpelig zusammenzogen.²³

Dieser erotische Moment wird aber gleich von schreienden Kindern unterbrochen, die beide vorher belauscht hatten und jetzt vor beißenden Hunden weglaufen. Der Protagonist reagiert aus Verlegenheit mit einer völligen Unachtsamkeit dem Mädchen und einem zornigen Drang den Kindern gegenüber. Mit der Lust, sich aus der peinlichen Konstellation in der Grube zu entziehen, springt er, ohne zu überlegen, aus dem Grab hinaus und läuft den Kindern und den Hunden hinterher. Aus der Mischung eines noch nicht erwachsenen Jungen und eines noch kindlichen Feiglings wählt er – eher unreflektiert und unbewusst – den Weg der Befreiung, welche aber in sich das schwere Gewicht eines tiefen Versagens trägt:

Noch bevor ich imstande war, die ungeheuerliche Bedeutung dieses Augenblicks für mich wahrzunehmen, scheuchte mich ein vielstimmiges Kinderlachen auf. [...] Zwischen die Kinder, die uns belauscht hatten, waren die Hunde gefahren. [...] Ich pfiß und schrie aus Leibeskräften hinter der Hetze her, während ich mich verzweifelt aus der Grube herausarbeitete. [...] Ums Mädchen kümmerte ich mich gar nicht erst, ich lief hinter den Hunden her und war froh, auf diese Weise meiner entsetzlichen Lage zu entkommen. [...] Ich dachte, die Leute im Dorf könnten mich beobachten, ich wollte sie bestechen. Ich schämte mich dafür. Anstelle der Hunde hätte ich die Kinder prügeln wollen. Ich wagte nicht, daran zu denken, was sie gesehen hatten. Ans Mädchen dachte ich erst recht nicht. Ich traute mich nicht heran ans Gefühl des Versagens, mit dem ich nicht nur mich, sondern meine ganze Gattung bloßgestellt hatte.²⁴

Die Begegnung mit dem Bauernmädchen, welche im ersten Moment die Hoffnung und Erwartung eines Akts der Genugtuung oder Erlösung in sich trägt, erweist sich bald als ein unvollendetes – und dadurch gescheitertes –

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 45-46.

Initiationsritual in das Erwachsensein. Die Tatsache, dass auch diese erste sexuelle Annäherung zum Versagen prädestiniert ist, fällt einerseits mit dem Ende der Kindheit und der Zweisamkeit mit der geliebten Schwester und andererseits mit dem Anfang eines Erwachsenenlebens voller Frustration und Hindernisse zusammen. Gerade dadurch, dass diese Episode als (vielleicht erste) Machtdemonstration des jungen Protagonisten gedacht und umgesetzt wird, dann aber nur zum Scheitern führt, kehrt den Mechanismus um, welcher sein weiteres Erwachsenenleben stark prägen wird: es misslingt ihm nicht nur, seine Macht bzw. seine aktiven Taten im Leben mit Vehemenz und aus eigener Willenskraft umzusetzen und durchzusetzen, sondern er wird vielmehr von der Gewalt und Kraft der Ereignisse überrollt und zerdrückt von einer machtlosen, entwaffnenden Resignation.

V. Mord am Schwan: Besudelung der Reinheit und Prädestination einer gescheiterten Existenz

Die Figur des Schwans bzw. der Vorfall seiner Tötung wird in der Mitte der Erzählung kurz angedeutet, wobei die Argumentation dieser Episode erst fast am Ende der Novelle folgt. Die kurze Andeutung des Protagonisten nimmt aber schon die ganze Bedeutung und Macht dieser Episode vorweg, indem er erklärt, dass die vollzogene Geste der Tötung des Schwans die ganze Geschichte seines Lebens in sich verschlüsselt:

Gibt es nicht etwas wie eine Sehergabe, die das eigene Geschick vorauskennt und dessen Stimmungen vorwegnimmt, um sich ihnen später anzupassen? Ich weiß nur, mit der trügerischen Sicherheit des sich Erinnernden, daß ich damals am Tag vor der Beerdigung Onkel Sergejs und unserem, meiner Schwester Tanja und meinem, Mord an einem Schwan die volle Geschichte meines Lebens in mir trug, Vergangenheit und Zukunft in einem Ich zusammengeschoben, und daß darin schon alle Erfüllung war und aller Verlust und aller Verzicht.²⁵

Der Schwan bzw. die Schwäne erscheinen in der Erzählung zum ersten Mal, als der Junge auf dem Weg zum Hügel ist, wo der Onkel am nächsten Tag begraben wird. Deren erster Anblick enthält schon die gesamte Sym-

²⁵ Ebd., S. 31.

bolik dieser Figur, weil sie wie in einem gemalten Bild an der Grenze zwischen Realität und Vision erscheint: «Mitten in der spiegelblanken Seefläche, die eher eine Luftschicht als Wasser zu sein schien, schwebte eine Gruppe von fünf Schwänen als Fata Morgana einer weißen Krone»²⁶.

Erst nach der Beerdigung des Onkels – also fast am Ende der Novelle – tritt die Geschichte des Schwans in den Vordergrund und schließt somit die ganze Erzählung ab. In Bezug auf die allgemeine Konstellation der erzählten Geschichte erscheint es kein Zufall zu sein, dass die Episode des Schwanes ihren Platz erst am Ende einnimmt. Die Tötung des Schwans erscheint nicht als notwendige Tat oder unverzichtbarer Notfall, im Gegenteil. Er dient dem Protagonisten vielmehr als Vorwand oder einmalige Gelegenheit, die im Heimatdorf und während den vergangenen Tagen angestauten heftigen Spannungen zu entladen. Er nutzt die Gelegenheit, dass ein besonders zorniger Schwan im Bach neben dem Dorf einige Belästigungen verursacht, um sich in einen – selbst ernannten – Experten der Tiertötung zu verwandeln. Der Junge zögert keine Sekunde lang; sobald er die Nachricht vom Schwan hört, holt er sein Luftgewehr und macht sich auf den Weg zur Bachmündung. Die Wut und die Brutalität, mit der er sich gegen den Schwan erbittert, erscheint im ersten Moment als großer Kontrast zu dem Kind der Erzählung, welches noch an seiner Kindheit hängt, unter der Ablehnung der Schwester leidet und von einer besseren, durch die Kunst geretteten Zukunft träumt. Aber wahrscheinlich versteckt sich gerade hinter seiner zornigen und gewalttätigen Geste die gesamte Frustration eines Jungen, der kein Kind mehr ist – oder kein Kind mehr sein darf? – aber auch noch kein Erwachsener, der von den unerwarteten Ereignissen des Lebens überwältigt und überfordert ist und auf sich das bedrohliche Schicksal einer gescheiterten Existenz spürt. Während er bis jetzt so gut wie immer eine passive Haltung einnahm und sein Schicksal aus seiner Sicht fast immer nach dem Willen der anderen entschieden wurde, er also ungewollt Zuschauer seiner eigenen Erfahrungen war, entlädt er nun seine angestaute Wut an dem Schwan als erste, aktive Tat, als kathartischen Moment gegen-

²⁶ Ebd., S. 32.

über seiner bisherigen Geschichte. Diese Interpretation würde auch seine Zähigkeit gegenüber dem Akt des Tötens erklären. Die Ermordung des Schwans erscheint nämlich nicht als spontane und auch nicht einfach zu vollziehende Aktion, ganz im Gegenteil. Der Protagonist muss sich eine bestimmte Taktik ausdenken, um die Jagd auf den Schwan zu veranstalten und ihn währenddessen mehrmals, wiederholt und mit verschiedenen Waffen zu schlagen, um ihn endlich zu töten.

Eben diese Bedeutung und Symbolik, die sich hinter der Schwanen-Jagd versteckt, bestätigt der Protagonist – nun als schreibender Erwachsener – kurz vor dem Ende der Novelle. Diese damals unreflektierte Geste hat danach eine starke Resonanz in seinem Leben gehabt, hat einen symbolischen Schnitt in seinem Inneren verursacht, dessen er sich erst viele Jahre später bewusst geworden ist: der Tod des Schwans hat indirekt seine Kindheit endgültig beendet und damit der Zeit der Reinheit ein Ende gesetzt:

Es bedurfte eines Lebens von vielerlei Erfahrung, um mich begreifen zu lassen [...], warum der unselige Tag mir so schwer im Gemüt liegt, als enthielte er eine Sünde; nicht nur einen Frevel gegen jägerisch tierschützerische Anstandsregeln, sondern eine Besudelung der Reinheit unserer Kindheit, und zwar eine unterbewußt absichtliche.²⁷

In der Erkenntnis der Bedeutung dieser weit zurückliegenden Erfahrung ist gleichzeitig das Bewusstsein eines Schicksals enthalten, dem er sich nicht so einfach hätte entziehen können. Die Atmosphäre des Scheiterns, welche die ganze Erzählung in einer Art grauen Wolke einhüllt, findet nun am Ende der Geschichte, in den Überlegungen des erwachsenen Protagonisten, seine Bestätigung. Es ist eine Existenz, die – trotz den kindlichen hoffnungsvollen Träumen und Erwartungen – von einer hoffnungslosen, zum Scheitern prädestinierten Geschichte für immer geprägt sein wird. Die letzten Bilder, vorwiegend aus seiner Kindheit, wovon der Protagonist, wie in einem Kaleidoskop geteilt, erzählt, geben den Zerfall wieder und schließen in sich die gescheiterte Existenz zusammen:

Denke ich zurück an all das, so kippen zwar die Bilder in ihrer Zwie-

²⁷ Ebd., S. 62, 63.

spältigkeit und Zwielligkeit eins ins andere wie im Kaleidoskop und erklären nicht allein die Zerrissenheit unserer Gemüter, sondern auch deren melancholische Grundstimmung, wie als hätten wir auch in allem, dem wir ungeduldig in Wünschen, Hoffnungen, Absichten und eingeheimsten Versprechungen entgegenlebten, doch nicht das zu erwarten, was uns hätte von einer solchen Schicksalserbschaft erlösen können.²⁸

Schließlich mündet die ganze Verzweiflung ihrer Existenz in dem so lange ersehnten und erwarteten Lachanfall, dem Moment der tiefsten Einigkeit und Zweisamkeit des Geschwisterpaares. Eine dünne Linie hatte ihre beiden Leben noch zusammen gehalten, bis diese mit dem letzten Ausbruch des Lachens nach der Beerdigung des Onkels für immer zerbrochen ist:

Es will mir heute scheinen, als hätten wir gehaut oder geradezu intuitiv gewußt, daß dieses gelegentliche zügellose Lachen aus einer Verzweiflung kam, deren Ursache die Einsicht in die Hinfälligkeit aller Existenz war [...]. Noch war die Wende nicht gekommen – ich meine: das Überschreiten der Schwelle aus der Kindheit heraus –, wonach unser verzweiflungsvolles Lachen bössartig werden sollte. Und so kommt mir die falsche Heiterkeit, mit welcher wir zu unserer grausigen Schwanentötung ansetzten, heute vor wie ein Zerstörungsakt, mit dem wir die Unschuld unserer Kindheit verloren.²⁹

Die Schwanen-Jagd und die ganze Handlung um den Mord am Schwan erscheint so als letzter Moment des Einverständnisses und der Zweisamkeit des Protagonisten mit seiner Schwester. Verbunden durch die abenteuerliche Suche des Vogels und erregt durch die Mischung aus Spannung und Furcht sind die beiden Geschwister für einen letzten Augenblick miteinander verbunden. «Es war wie früher», schreibt der Protagonist, als «unsere Neugier und Abenteuerlust verdoppelt war dadurch, daß alles uns gehörte und *wir* war und wir eine unaufspaltbare Zweisamkeit»³⁰. Mit der Vervoll-

²⁸ Ebd., S. 64.

²⁹ Ebd., S. 64, 65.

³⁰ Ebd., S. 65.

ständigung der Tat, trotz dieser unaufspaltbaren Bindung, war die Zeit der Kindheit und mit ihr die Reinheit und Untrennbarkeit des Bruder-Schwester-Verhältnisses für immer zu Ende.

VI. Schlussfolgerungen

Der Titel der Novelle und vorwiegend die Figur des Schwans verweisen automatisch auf Rezzoris vierzig Jahre davor geschriebenen Roman *Ein Hermelin in Tschernopol*. Dieser unmittelbare und nicht zufällige Verweis baut – neben dem Duo Bruder-Schwester und der ähnlichen räumlichen Konstellation – hauptsächlich auf die emblematischen Figuren des Hermelins einerseits und des Schwans andererseits auf. Beide sind an eine mythologische Sphäre gebunden und verkörpern Symbole der Reinheit, welche laut Rezzori Vorzug der Kindheit ist³¹. Die Tatsache, dass beide Figuren für eine Beschmutzung bzw. für ihre Besudelung prädestiniert sind, spielt eine grundsätzliche Rolle innerhalb beider Erzählungen. Der Hermelin einerseits und der Schwan andererseits übernehmen die symbolische Rolle als Emblem einer vergangenen und nicht mehr wiederholbaren Zeit und damit auch die Magie einer Zweisamkeit zwischen Bruder und Schwester, die Reinheit und Unschuld der Kindheit, die Integrität einer Epoche. Die Figur des Schwans, welche auch in Rezzoris *Blumen im Schnee* in Anlehnung an seine Mutter und mit negativen Merkmalen auftaucht – die Mutter nährt sich an, «wie ein zorniger Schwan»³² –, wird dann in der *Schwan*-Novelle zum Sinnbild eines existentiellen Scheiterns, eines Schicksals, dem gegenüber der Protagonist machtlos dasteht. Die übermächtige Wut und unglaubliche Gewalt, mit denen der junge Protagonist gegen den Schwan handelt, symbolisieren ihrerseits quasi seinen Versuch, sich gegen dieses Schicksal unterbewusst zu wehren.

³¹ Vgl. dazu Andrea Landolfi, *Der Mann von achtzig Jahren. Gregor von Rezzoris Alterstil*, in *Gregor von Rezzori «Tanz mit dem Jahrhundert»*, hg. v. Jacques Lajarrige und Fried Nielsen, Berlin 2018, S. 203.

³² Gregor von Rezzori, *Blumen im Schnee. Portraitstudien zu einer Autobiographie, die ich nie schreiben werde; auch: Versuch der Erzählweise eines gleicherweise nie geschriebenen Bildungsromans*, C. Bertelsmann, München 1989, S. 34.

Nicht nur der intertextuelle Verweis auf seine eigenen Werke, sondern auch auf jene anderer Autoren muss Rezzori nicht unabsichtlich gemacht haben. Ich teile Landolfis These, wonach die Figur des Schwans als eine direkte Anspielung auf die Erzählung Kleists *Die Marquise von O...* interpretiert werden kann³³. Gerade und hauptsächlich innerhalb der allgemeinen Thematik des Scheiterns ist der Verweis auf die Erzählung von Kleist nicht zufällig. Hier taucht die Figur des Schwans als Erscheinung, also als Vision, quasi als Tagtraum des Protagonisten auf. Wegen einer Kriegswunde leidet er an Wahnvorstellungen, während denen ihn die Vision eines Schwanes heimsucht, welcher sich dann mit der einer Frau – und zwar der Marquise – abwechselt:

Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessante, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg.³⁴

In beiden Erzählungen ist zu bemerken, dass das Auftauchen des Schwans mit zwei Sphären eng verbunden und von ihnen abhängig ist: die Dimension der Erinnerung an die Kindheit einerseits und die einer gewaltvollen Tat andererseits. Der Schwan erscheint so einerseits als mythologische Figur der Reinheit der Kindheit, andererseits wird er aber zur perfekten Zielscheibe, die zu treffen als emblematischer Akt der Rebellion er-

³³ Vgl. dazu Andrea Landolfi, *Il cigno e l'ermellino. Il tardo Rezzori e il ripudio della purezza*, in ders. *Rezzoriana. Saggi e note su Gregor von Rezzori*, Roma 2017, S. 168f.

³⁴ Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O... und andere Erzählungen*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main 1990, Bd. 3, S. 156, 157.

scheint. Zwei grundsätzliche Unterschiede tauchen jedoch gerade in Bezug auf diesen Aspekt auf: wie Landolfi schreibt, bleibt der gleiche, jedoch mit Gewalt erfüllte Akt bei Rezzori durchaus nicht folgenlos, während bei Kleist der Angriff auf den Schwan als gewalttätiger Akt bzw. als Selbstzweck ohne bedeutende Folgen beschrieben wird. Nicht nur der Angriff, sondern der wütende Mord am Schwan nimmt hier eine Fülle von symbolischer Tragweite an³⁵. Diese endgültige Geste enthält die kathartische Rolle als Präfiguration eines Schicksals, als ob die Episode das ganze zukünftige Leben des Protagonisten enthalten und vorhersagen würde. In einer Konstellation des ständigen Scheiterns – alles blieb innerhalb der Erfahrung des Protagonisten unvollendet oder erweist sich als Misserfolg – ist die Ermordung des Schwans die erste und einzige vollendete und erfolgreiche Tat, welche, gerade dank oder wegen ihrer Vervollständigung als Ende der Reinheit und so der Zweisamkeit mit der Schwester zugunsten einer ebenso zum Scheitern prädestinierten Existenz fungiert.

Bibliographie

- Kleist, Heinrich von, *Die Marquise von O...*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main 1990.
- Lajarrige, Jacques, *Von der Zerrissenheit der Kindheit zum Schreiben. Die Episode mit der Hand in Gregor von Rezzoris "Der Schwan"*, in *Irreführung der Dämonen. Acht Essays zu Gregor von Rezzori*, hg. v. Andrei Corbea-Hoisie und Jacques Lajarrige, Kaiserslautern 2014.
- Landolfi, Andrea, *Der Mann von achtzig Jahren. Gregor von Rezzoris Alterstil*, in *Gregor von Rezzori «Tanz mit dem Jahrhundert»*, hg. v. Jacques Lajarrige und Fried Nielsen, Berlin 2018.
- Landolfi, Andrea, *Il cigno e l'ermellino. Il tardo Rezzori e il ripudio della purezza*, in *Gregor von Rezzori, Il cigno*, a. c. di Andrea Landolfi, Parma 2014.
- Landolfi, Andrea, *Rezzoriana. Saggi e note su Gregor von Rezzori*, Roma 2017.
- Rezzori, Gregor von, *Blumen im Schnee. Portraitstudien zu einer Autobiographie, die ich nie schreiben werde; auch: Versuch der Erzählweise eines gleichermaßen nie geschriebenen Bildungsromans*, C. Bertelsmann, München 1989.
- Rezzori, Gregor von, *Der Schwan. Über dem Kliff. Affenbauer*, Berlin 2005.

³⁵ Andrea Landolfi, *Il cigno e l'ermellino. Il tardo Rezzori e il ripudio della purezza*, S. 169.

Giovanni Melosi

(Pisa)

*Dal paradigma linguistico al realismo critico
Strategia di scrittura e statuto del personaggio
nella prima produzione in prosa di Peter Handke*

[From linguistic paradigm to critical realism.

Strategies of writing and features of character in Peter Handke's early prose production]

ABSTRACT. Recent studies on German literature have highlighted a trend towards recovering the registers of realism. Previously discredited notions of literary theory have also been reconsidered, primarily that of character. In view of this, this work focuses on the strategies of writing and the features of the character in some selected novels from Peter Handke's early production. It is shown how the experimental tendency of the author weakened in the '70s, especially when Handke came to write about his mother's suicide in *Wunschloses Unglück*. In order to make sense of such a loss, the writer is led to reconsider a tradition he had theoretically criticized and practically liquidated, though without abandoning entirely the aesthetic principles which had shaped his first works.

Studi recenti dedicati alla letteratura di lingua tedesca hanno evidenziato una chiara tendenza della narrativa contemporanea a recuperare registri tipici della tradizione del realismo¹. D'altro canto, non si è mancato di rilevare

¹ Cfr. per es. Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hg.), *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, de Gruyter, Berlin/Boston 2013; Brigitta Krumrey, Ingo Vogler, Katharina Derlin (Hg.), *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2014; Søren R. Fauth, Rolf Parr (Hg.), *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, Wilhelm Fink, Paderborn 2015; Albert Meier, *Postmoderne: Philosophie – Literatur*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel 2017. La tendenza interessa anche la filosofia. È stato infatti proprio un filosofo, Maurizio Ferraris, a proporre la definizione di «Nuovo Realismo», presto diffusasi anche

come questo recupero sia fenomeno generale e diffuso oltre i confini nazionali. Già Mazzoni, in conclusione del saggio *Teoria del romanzo* (2011), aveva tracciato un profilo della letteratura europea caratterizzato da pluralità di stili narrativi, tuttavia sottolineando come alcune fra le opere più significative del XXI secolo riprendessero la grammatica del realismo, all'apparenza così indissolubilmente legata al genere romanzesco da risultarne quasi una prerogativa².

Tale graduale ritorno al realismo è stato parallelo a quella che, secondo la diagnosi di Compagnon (*Le démon de la théorie*, 1998), può essere definita una vera e propria crisi della teoria letteraria, con la quale la scrittura sperimentale secondo-novecentesca aveva invece intrattenuto un rapporto osmotico e proficuo. Che si voglia o meno ravvisare una relazione di reciproca influenza fra i due fenomeni, occorre quantomeno segnalare che questo “realismo di ritorno” si è sviluppato contemporaneamente al progressivo accantonamento, sul piano teorico, di modelli sviluppati soprattutto in Francia negli anni '60 e '70, in favore di un approccio ermeneutico più classico, o comunque maggiormente interessato al contesto storico e culturale della letteratura. Compagnon dimostra come, a dispetto della finezza di molte delle formulazioni teoriche di quegli anni, nozioni come quella di autore, di mondo, di lettore e di valore siano sopravvissute agli attacchi che quelle stesse formulazioni avevano inferto loro, e non siano dunque interpretabili come espressioni della *doxa*; mentre Todorov in *La littérature en péril* (2007) individua nello sclerotizzarsi della teoria, svuotata della sua linfa vitale e ormai divenuta metodo da applicare passivamente, una delle cause principali del diffuso disaffezionamento alla letteratura.

Il recupero di dispositivi narrativi della tradizione realista – unitamente alla dismissione di categorie teoriche spesso sviluppate in sintonia con una prassi letteraria che, in parte, sembrava aver archiviato per sempre quei dispositivi – ha inoltre contribuito al fiorire di analisi che hanno di nuovo posto al centro dell'attenzione nozioni letterarie in precedenza colpite da

in Germania grazie al fondamentale contributo di Markus Gabriel (cfr. Markus Gabriel (Hg.), *Der Neue Realismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014).

² Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 359-364.

anatema, prima fra tutte quella di personaggio³. I personaggi letterari, precedentemente ridotti ad attanti e liquidati come effetti testuali⁴, hanno così rivendicato quello statuto, che già Dostoevskij attribuiva loro, di «tipi che ben di rado s'incontrano bell'e compiuti nella realtà e che nondimeno sono quasi più reali della realtà stessa»⁵.

Alla luce di tutto ciò, e considerata l'importanza strutturale che il personaggio (variamente inteso come effetto testuale oppure come *homo fictus*) comunque riveste in un testo narrativo, in questo studio si propone un'analisi della costruzione del personaggio nella prima produzione in prosa di Peter Handke, un autore che, in modo a un tempo personale ed emblematico, pratica un recupero di modelli narrativi tradizionali, pochi anni dopo aver esordito con opere più sperimentali, se non apertamente antirealistiche. Come è noto, è soprattutto con *Wunschloses Unglück* (1972) che egli compie questo tipo di recupero, in maniera tuttavia critica. Handke si confronta qui con il recente suicidio della madre. L'autore si trova perciò alle prese con un delicato processo di estetizzazione, e segnatamente con la trasformazione della madre da persona a personaggio. Questa operazione risulta ostica per uno scrittore dalla forte vocazione sperimentale, peraltro sostenuta da una corposa produzione teorico-saggistica (confluita nel volume, pubblicato nello stesso '72, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*). Ora infatti il vincolo al dato (auto)biografico lo obbliga, quasi suo malgrado, a riconsiderare quegli stessi procedimenti narrativi che, in linea con le principali tendenze teoriche del periodo, aveva in precedenza screditato.

³ Si pensi, per citare alcuni esempi, a Ricœur (*Temps et récit*, 1983; *Soi-même comme un autre*, 1990), Phelan (*Reading People, Reading Plots*, 1989), Pavel (*Fictional Worlds*, 2003), Woloch (*The One vs. the Many*, 2003), in Italia, Stara (*L'avventura del personaggio*, 2004) e Testa (*Eroi e figuranti*, 2009).

⁴ Nel modello semiotico proposto da Greimas e Courtés nel 1979, l'attante sostituisce la vecchia nozione di personaggio. Considerato alla stregua di puro effetto linguistico, viene paragonato a «un tipo di unità sintattica, di carattere squisitamente formale, priva di ogni investimento semantico e/o ideologico» (Algirdas Julien Greimas – Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 17).

⁵ Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*, Einaudi, Torino 2014, p. 455.

Si sa che il testo fu accolto proprio per questa ragione come segnale definitivo di un tale – per molti: rassicurante – recupero, peraltro auspicato da buona parte della critica. Tuttavia Handke, se è vero che per descrivere la vita della madre si serve di modelli classici, non abbandona i principi che avevano sostanziato la sua prima produzione letteraria⁶. Al contrario: ciò che contraddistingue l’opera è proprio l’utilizzo di strategie rappresentative tradizionali e la contemporanea, paradossale “messa a nudo” (per usare un’espressione cara ai formalisti) di quegli stessi meccanismi, contenuta in quei passi microsaggistici posti a commento della narrazione della biografia della madre. Tale miscela di *storytelling* e parti saggistiche conferisce al racconto quell’ambigua complessità che gli è propria, e ne fa un caso di studio significativo dal punto di vista della costruzione del personaggio, anche grazie alle questioni basilari che l’io-narrante pone e che tenta a suo modo di risolvere; questioni che, nel quadro letterario transnazionale attuale, sembrano ormai abbandonate o forse soltanto dimenticate.

Pur concentrandosi l’analisi in particolare su *Wunschloses Unglück*, nella prima parte del lavoro si delinea brevemente lo statuto, di natura essenzialmente linguistica, dei personaggi principali in testi scelti della seconda metà degli anni ’60. Tale ricostruzione è utile a comprendere la sofisticata operazione attuata in *Wunschloses Unglück*. Nelle pagine dedicate al racconto si analizzano quindi le modalità con cui il narratore costruisce il personaggio della madre, le difficoltà che questa operazione gli pone, e che sono in parte responsabili dello sviluppo del personaggio interno al testo, a fronte di svariati elementi di continuità che garantiscono al racconto un’evidente coerenza epica; essa è favorita non da ultimo dal ricorso a materiale (auto)biografico, che agevola il recupero di forme legate alla tradizione del realismo. Avendo cura di non sciogliere l’ambiguità consustanziale al testo (dovuta essenzialmente a una dialettica fra posizioni estetiche contrastanti), si vedrà come da un lato la figura della madre, a dispetto di ogni riserva, non risulti priva di stilizzazione; dall’altro come l’utilizzo di modelli narrativi tradizio-

⁶ Lo dimostra non da ultimo la produzione successiva di Handke, come anche quella a noi contemporanea.

nali non sia acritico, ma, mediato dalla riflessione metaletteraria dell'io-narrante, trovi modo di compiersi in parziale consonanza con la poetica anti-realistica che aveva improntato le prime opere dello scrittore. Di tale consonanza, la cui risultante è una forma di realismo critico, dà ragione l'ultima parte del contributo, tramite un raffronto tra le modalità di costruzione dei personaggi nei testi presi in analisi.

Il personaggio funzione linguistica: la prima fase sperimentale

Quando nel 1972 pubblica *Wunschloses Unglück*, Handke si è già esposto all'attenzione mediatica. Nel 1966, durante la conferenza del Gruppo 47 a Princeton, alla quale partecipava su invito di Ingeborg Bachmann, si era esibito in un lungo attacco in cui accusava gli autori lì riuniti di «Beschreibungsimpotenz», in tal modo intendendo criticare le forme di realismo largamente praticate dalla gran parte degli scrittori attivi in quegli anni⁷. Nello stesso anno pubblica presso Suhrkamp il romanzo *Die Hornissen*, in cui sono evidenti gli echi del *nouveau roman* francese e l'approccio sperimentale che lo accomuna ai colleghi del Gruppo di Graz, recentemente formatasi nella cittadina austriaca grazie soprattutto all'azione propulsiva di Alfred Kolleritsch⁸.

Accomunato da una particolare attenzione ai fatti di linguaggio, il gruppo di Graz aveva inteso raccogliere l'eredità del Gruppo di Vienna, scioltosi nel 1964 dopo il suicidio di una delle sue voci più importanti, Konrad Bayer⁹. Gli esordi di Handke, in parte per le idiosincrasie dell'autore, in parte grazie anche a questo tipo di mediazione, subiscono dunque l'influenza del pensiero di Wittgenstein, le cui concezioni filosofiche avevano ottenuto una più ampia diffusione proprio grazie agli autori viennesi, a fronte di un tema, quello dello scetticismo linguistico, che in Austria aveva alle spalle una lunga tradizione, non soltanto filosofica¹⁰.

⁷ Gli interventi di Handke e degli altri conferenzieri possono essere ascoltati qui: [LINK](#).

⁸ Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, Residenz Verlag, Salzburg 1995, pp. 195 ss.

⁹ Cfr. Wilfried Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, C. H. Beck, München 2006, p. 627.

¹⁰ Per una veloce ricognizione sul tema v. Rainer Nägele / Renate Voris, *Peter Handke*, C. H. Beck, München 1978, pp. 14-21.

Tenendo fede alle posizioni teoriche espresse nel saggio *Zur Tagung der Gruppe 47 in USA*¹¹ – in cui l'autore, rifacendosi alla metafora utilizzata da Sartre della parola come vetro trasparente, e quindi come filtro invisibile fra la realtà e il soggetto che ne fa esperienza, oblitera ogni forma di scrittura che dia per scontata una tale visione, a suo dire ingenua, del linguaggio – Handke pratica nei suoi primi testi una sistematica decostruzione di generi letterari consolidati: dal poliziesco al *Bildungsroman*, dalla biografia alla *Heimatliteratur*.

Nella produzione alla soglia dei '70 lo scrittore si dedica inoltre alla resa letteraria di forme alternative di appercezione, con evidenti ricadute sulla caratterizzazione dei personaggi principali. In *Die Hornissen* ciò avviene attraverso l'espedito di un personaggio narratore cieco, Gregor Benedikt, costretto a destreggiarsi in una realtà non più percepita sotto forma di immagini, ma esperita attraverso gli altri organi di senso. Non essendo cieco dalla nascita, egli può servirsi delle immagini immagazzinate nella sua memoria, ma il danno alla vista gli impone comunque una loro confusa risemantizzazione: «Ich teilte den Geräuschen, die ich hörte, die Bilder zu. Ich teilte den Bildern die Geräusche zu, die ich nicht hörte. Ich teilte den Geräuschen, die ich nicht hörte, die Bilder zu»¹².

Nondimeno anche il processo mnemonico, come quello percettivo, risulta disturbato dalla sovrapposizione fra due piani esperenziali differenti: quello biografico in senso stretto e un'esperienza di lettura fatta da Gregor tempo addietro. Come chiarisce il penultimo capitolo del romanzo, *Die Entstehung der Geschichte*, il personaggio narratore non rievoca direttamente il proprio trascorso, ma cerca di ricostruire la trama di un romanzo che aveva letto prima di perdere la vista, la cui storia gli ricorda da vicino la propria. La "storia", già di per sé frammentata e priva di un qualsivoglia *plot* tradizionalmente inteso, risulta così ulteriormente complicata a causa della confusione fra livelli narrativi in origine distinti, ma fusi in maniera indistricabile dall'operazione, peraltro lacunosa, di *Vergegenwärtigung* del protagonista. È

¹¹ Peter Handke, *Zur Tagung der Gruppe 47 in USA*, in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016, pp. 29-34.

¹² Peter Handke, *Die Hornissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, p. 74.

così che l'identità del protagonista risulta scissa fra quella del narratore e quella dell'eroe del libro in parte dimenticato, come dimostra la frequente alternanza di prima, seconda e terza persona pronominale, cui va aggiunto un utilizzo straniante e talvolta inconsequente dei tempi verbali. Gregor Benedikt appare anche per il resto scarsamente caratterizzato. Disseminato nelle diverse voci del testo, viene anzi ridotto a una funzione linguistica incorporea:

Wer blind ist, ist auch unsichtbar. In der fremden Mundart wird sowohl für einen, der blind ist, als auch für einen, der den andern nicht sichtbar ist, dasselbe Wort verwendet. Niemand kann ihn von draußen sehen, weil er blind ist. Niemand sieht das Gesicht des Blinden im Spiegel; wenn ein Geblendeter vor dem Spiegel steht, so steht niemand vor dem Spiegel.¹³

Non da ultimo tramite tale scarnificazione del personaggio a mero soggetto linguistico, l'autore pare volere impedire una lettura che sappia anche intrattenere, intendendo piuttosto liquidare il patrimonio ereditario realista che certa letteratura stava riportando in auge¹⁴.

Pari effetto destabilizzante ebbero le prime rappresentazioni teatrali dell'autore, i cosiddetti *Sprechstücke* (fra cui *Publikumsbeschimpfung* e *Kaspar*, rispettivamente del 1966 e 1967), così come il secondo romanzo pubblicato da Handke, *Der Hausierer* (1967). In parte diversa fu invece l'accoglienza riservata a *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, uscito nel 1970 sempre presso Suhrkamp. Se infatti nel romanzo lo scrittore raffina ulteriormente le sue tecniche descrittive mutate dall'*école du regard* di matrice francese, esso limita al contempo le spinte centrifughe presenti in *Die Hornissen*, in direzione di una semplificazione della struttura formale e narrativa del racconto. Tuttavia la vicenda, che si apre con l'assassinio, da parte dell'ex portiere Josef Bloch, di una donna con cui aveva trascorso la notte, non si dipana seguendo lo schema classico del giallo, ma procede piattamente verso una conclusione che è tale soltanto di nome. Il modello del romanzo poliziesco

¹³ *Ivi*, p. 244.

¹⁴ Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, Residenz Verlag, Salzburg 1995, pp. 200 ss.

(di cui Handke aveva già tracciato la morfologia in *Der Hausierer*) funge così da mero pretesto, se non da vero e proprio depistaggio nei confronti del lettore. L'uccisione resta infatti priva di movente¹⁵, frutto di un gesto irrazionale che sconvolge definitivamente il precario equilibrio psichico del protagonista, e niente viene rivelato neppure della sua futura sorte: dopo aver inizialmente tentato di sfuggire alla polizia, Josef, cui ormai tutto è divenuto indifferente, rimane impantanato in un villaggio di campagna vicino al confine.

Grazie anche a una narrazione in terza persona, il personaggio risulta maggiormente caratterizzato rispetto al protagonista del romanzo d'esordio. Se non altro in questo caso si ha la certezza di avere a che fare con un solo individuo: Josef Bloch, al contrario di Gregor Benedikt, non ha *alter ego*, è semplicemente se stesso. Ma il fatto che il narratore assuma spesso il suo punto di vista – e in alcuni casi, con effetti stranianti, persino la sua voce¹⁶ – fa sì che al racconto, privato del *telos* tipico del genere (che si esprime essenzialmente mediante legami di causa ed effetto governanti le azioni dei personaggi¹⁷), si sostituisca la descrizione, quasi in forma di psicogramma, del rapporto compromesso fra il protagonista e la realtà che lo circonda. Essa viene rappresentata attraverso il filtro deformante di una coscienza

¹⁵ Elemento che ha favorito il paragone tra il testo di Handke e *L'étranger* (1942) di Camus, nonché le successive dichiarazioni di Handke in difesa dell'originalità della sua opera (cfr. Russel E. Brown, *Peter Handke's Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, in «Modern Language Studies», Vol. 16, No. 3, Summer 1986, p. 288; Manfred Mixner, *Peter Handke*, Athenäum, Kronberg 1977, pp. 128-129).

¹⁶ Per es. nel seguente passo: «Zurück im Ort; zurück im Gasthof; zurück im Zimmer. Ganze neun Wörter, dachte Bloch erleichtert» (Peter Handke, *Die Angst des Totmanns beim Elfmeter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, p. 70).

¹⁷ O «ipercasualismo», come lo definisce Arrigo Stara nel suo studio dedicato al personaggio letterario (cfr. Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 114-116). Nel *Tormann* sono molte le situazioni in cui tale rapporto viene negato, o quantomeno problematizzato. Un solo brevissimo esempio: «War es möglich, daß sich niemand in dem Raum befand, obwohl das Fenster weit geöffnet war? Warum "obwohl?"» (Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, p. 36).

dissociata, che altera il rapporto fra le cose e il sé che ne fa esperienza¹⁸. Tale alienazione è espressa attraverso una scrittura oggettivante, che per mezzo di una costante rinominalizzazione reifica il personaggio, riducendolo a soggetto grammaticale:

Die Kellnerin ging hinter die Theke. Bloch legte di Hände auf den Tisch. Die Kellnerin bückte sich und öffnete die Flasche. Bloch schob den Aschenbecher weg. Die Kellnerin nahm im Vorbeigehen von einem anderen Tisch einen Bierdeckel. Bloch rückte mit dem Stuhl zurück. Die Kellnerin nahm das Glas von der Flasche, auf die sie es gestülpt hatte, legte den Bierdeckel auf den Tisch, stellte das Glas auf den Deckel, kippte die Flasche in das Glas, stellte die Flasche auf den Tisch und ging weg. Es fing schon wieder an! Bloch wußte nicht mehr, was er tun sollte.¹⁹

Altrove²⁰ la resa del rapporto disturbato fra il personaggio e la realtà che lo circonda trova espressione in forme di prosa concreta, in cui il ricorso apparentemente obbligato al *medium* linguistico, sul quale ormai Bloch non può più fare affidamento, viene aggirato attraverso la sostituzione delle parole – ossia, in termini peirceani, di simboli – con quelle che, utilizzando lo stesso vocabolario, si definiscono icone²¹. Tuttavia alla fine neanche la mag-

¹⁸ In un'intervista del 1968, Handke aveva indicato come lettura preferita di quell'anno *Die beginnende Schizophrenie* del neurologo e psichiatra tedesco Klaus Conrad (cfr. Manfred Mixner, *Peter Handke*, Athenäum, Kronberg 1977, p. 124). L'autore citerà di nuovo questo lavoro come fonte di ispirazione del romanzo pubblicato nel 1970, tenendo però a precisare che la storia di Bloch non rappresenta una resa letteraria della psicosi, bensì la storia di un «eroe normale», cioè di un soggetto non patologico (cit. in Rolf Günter Renner, *Peter Handke*, J.B. Metzler, Stuttgart 1985, p. 14). Per un confronto fra le tesi di Conrad e il romanzo si rimanda alla già citata analisi di Mixner. Sul tema della schizofrenia si concentrano anche le più recenti riflessioni di Sebald (W. G. Sebald, *Unterm Spiegel des Wassers – Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns*, in *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Fischer, Frankfurt am Main 2012, pp. 115-130).

¹⁹ Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, p. 33.

²⁰ *Ivi*, p. 105.

²¹ Peirce definisce simboli tutti quei segni che intrattengono con il proprio referente un

giore immediatezza di queste ultime riesce a risolvere la crisi psichica (nonché linguistica) del protagonista. Come già aveva mostrato in *Kaspar*, Handke suggerisce che il rapporto con il mondo (sia che si tratti della *Außenwelt*, sia che si tratti della *Innenwelt*²²) è sempre e comunque di natura linguistica: «Kaum hatte er die Augen geschlossen, waren ihm Blumen und Teekessel schon unvorstellbar geworden. Er behalf sich, indem er statt Wörtern für diese Sachen Sätze bildete, in der Meinung, eine Geschichte aus solchen Sätzen könnte ihm erleichtern, sich die Sachen vorzustellen. [...] Es nützte nichts: Bloch machte die Augen auf, als es unerträglich wurde»²³.

Di nuovo quindi il personaggio è la risultante di un'istanza narrativa cui non preme tanto raccontare (*telling*) quanto semmai mostrare (*showing*)²⁴, o meglio ancora registrare. Alla «Beschreibungsimpotenz» che aveva imputato agli scrittori realisti del Gruppo 47, l'autore cerca di porre rimedio mediante forme di descrizione che pongono l'accento sui modi e sul mezzo della descrizione, il linguaggio, piuttosto che sul suo oggetto. In tal senso Handke si dimostra di nuovo coerente con le posizioni teoriche che aveva fatto proprie in quegli anni. L'esperienza dei personaggi principali, al pari della loro resa letteraria, mostrano che ogni tentativo finalizzato ad annullare la distanza fra le parole e le cose non fa altro che sancire la totale estraneità delle une rispetto alle altre, rimarcando l'arbitrarietà del legame che le unisce. Lo strumento di tale rappresentazione, il linguaggio, non è quel vetro tanto trasparente da non farsi quasi notare, ma semmai, con una metafora dello stesso autore, una lastra di ghiaccio che non regge il peso di chi vi cammina sopra, facendolo sprofondare nella neve sottostante²⁵. In termini estetici ciò

rapporto di natura convenzionale, dunque arbitrario; nelle icone (per es. fotografie o disegni) si ha invece un rapporto di somiglianza fondato su intrinseche proprietà comuni (cfr. Maurizio De Ioanna, *Elementi di semiotica*, Ellissi, Napoli 2002, pp. 71-72).

²² I termini si riferiscono al titolo della raccolta di poesie *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1965).

²³ Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.

²⁴ Per la distinzione fra *telling* e *showing* v. la pagina online del «*living handbook of narratology*» a cura di Tobias Klauk e Tilmann Köppe ([LINK](#)).

²⁵ Peter Handke, *Die Hornissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 246-247.

si traduce in un rifiuto radicale del realismo e del personaggio tradizionale, una volta ratificata l'impossibilità di qualsiasi forma di *mimesis* tradizionalmente concepita, di quella prassi rappresentativa che tenderebbe a scambiare erroneamente le designazioni degli oggetti con gli oggetti stessi²⁶, le azioni narrate in un testo letterario con azioni reali, i personaggi che le compiono con figure non poi così diverse da quelle chiamate a immedesimarvisi durante la lettura. Talché allo scrittore, per evitare tali automatismi, ossia per fare in modo che la letteratura non si limiti a essere un mero surrogato del cinema o della fotografia²⁷, non resta che sviluppare nuovi metodi per scrivere ciò che il personaggio avverte dentro di sé o ciò che d'esterno percepisce, sempre attraverso lo schermo della propria soggettività²⁸.

È sulla scia di queste considerazioni che Handke si professa, provocatoriamente, «abitante della torre d'avorio», inserendo nella raccolta di scritti così denominata un testo dal titolo parimenti emblematico, *Die Literatur ist romantisch*²⁹. Al tempo, questo *statement* in favore di un'imprescindibile autonomia della letteratura contribuì non poco a renderlo invisibile a coloro che pretendevano dallo scrittore un impegno politico o più genericamente morale. Come testimoniano le schermaglie fra Walser e Handke, e fra quest'ultimo e il critico Marcel Reich-Ranicki³⁰, segnatamente in Handke si videro

²⁶ Peter Handke, *Zur Tagung der Gruppe 47 in USA*, in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016, p. 30. Per una trattazione approfondita della tematica relativa al rapporto tra linguaggio e letteratura si rinvia a Gunther Sergooris, *Peter Handke und die Sprache*, Bouvier, Bonn 1979, pp. 4-18.

²⁷ *Ivi*, p. 32.

²⁸ Sempre in *Die Hornissen* Handke aveva utilizzato, oltre all'immagine del ghiaccio su cui si conclude la narrazione, la già più volte menzionata metafora del vetro, tuttavia per indicare l'impossibilità di osservare la realtà esterna se non guardando attraverso (e oltre) l'immagine del proprio volto debolmente riflesso (cfr. Hans Höller, *Kommentar*, in Peter Handke, *Wunschloses Unglück*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, p. 83).

²⁹ Peter Handke, *Die Literatur ist romantisch*, in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016, pp. 35-50.

³⁰ Su Walser e Handke cfr. Wilfried Barner, *op. cit.*, pp. 584-585; in merito a Reich-Ranicki cfr. Marcel Reich-Ranicki, *Die Angst des Peter Handke beim Erzählen*, in «Die Zeit», 37, 1972; Peter Handke, *Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit*, in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2016, pp. 203-207.

personificate le tendenze giudicate regressive dei primi anni '70, consistenti in un rifiuto della figura del letterato *engagé* e in un relativo ripiegamento verso un io che, questa una delle accuse maggiori a Handke, mostrava preoccupanti segni di narcisismo.

Nondimeno l'autore, almeno a partire dal *Tormann*, aveva già tracciato la via verso il recupero di forme letterarie che, detto con Roland Barthes, non fossero soltanto «scrivibili», bensì anche «leggibili»³¹. Tanto più grande fu quindi la soddisfazione di molti critici quando Handke, con la pubblicazione di *Wunschloses Unglück* e *Der kurze Brief zum langen Abschied*, parve, secondo una percezione diffusa, con ancor più evidenza rinnegare le premesse da cui era partito, attraverso un recupero di modi narrativi maggiormente legati alla tradizione. Le due opere del 1972 furono infatti interpretate come una svolta poetica decisiva che avrebbe indirizzato la produzione dello scrittore verso un tale recupero. Ciò valse soprattutto per *Wunschloses Unglück*: se infatti nel *Brief*, a fronte di un effettivo ricorso a *pattern* letterari tradizionali (derivati dal romanzo di formazione e di viaggio), Handke intende rielaborare la recente rottura con la compagna Libgart Schwarz, inserendo nel romanzo la descrizione di parte del viaggio compiuto negli Stati Uniti assieme all'attrice e all'amico Alfred Kolleritsch, in *Wunschloses Unglück*, seppur da una prospettiva parimenti autobiografica, lo scrittore pone al centro della sua opera la figura della madre, qualcuno cioè che, almeno in apparenza, non sia il puro e semplice «esterno» del suo «mondo interno»³².

Wunschloses Unglück

A un primo livello di lettura, *Wunschloses Unglück* rappresenta il tentativo, da parte dell'io-narrante, di ricostruire la vicenda biografica della madre ap-

³¹ Semplificando, Barthes definisce leggibili quei testi di facile consumo, che si inseriscono in una tradizione già consolidata; scrivibili quelli invece sovversivi, sperimentali, che hanno sul lettore un effetto straniante. La fruibilità dei secondi sarà dunque assai minore rispetto a quella dei primi (cfr. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, pp. 40/232).

³² Cfr. Manfred Durzak, *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen*, Kohlhammer, Stuttgart 1982, p. 118.

pena suicidatasi. L'aggancio è come detto autobiografico. La madre dello scrittore, Maria Handke, si era tolta la vita nella notte fra il 19 e il 20 novembre 1971 dopo avere ingerito una dose eccessiva di sonniferi, come recita il necrologio, che Handke ha leggermente (ma significativamente) riadattato³³, con cui si apre il racconto.

Il testo può essere suddiviso in tre blocchi distinti. A una prima e ultima parte in cui il narratore descrive le sue reazioni dopo la morte della madre, il bisogno di scrivere di lei, da un lato per farne un caso («Fall»; 13), dall'altro per superare lo stato di angoscia e mancanza di parola («Sprachlosigkeit»; 11) in cui versa, si contrappone il blocco centrale, il più ampio, in cui è inserita la biografia della madre. Questo blocco segue la scansione temporale della vita e, diversamente da quanto succede nei romanzi precedenti, la vicenda del personaggio fornisce al racconto una certa compattezza, tanto che può essere ricostruita di seguito a grandi linee.

Nata e cresciuta in un villaggio rurale della Carinzia, sottoposta a un'educazione mirante a reprimere ogni impulso di autoaffermazione, la ragazza tenta di sfuggire a un destino già segnato scappando di casa e imparando il mestiere di cuoca, che le permette di stabilirsi in un hotel distante dal villaggio. Il tentativo d'evasione ha comunque vita breve e la donna è costretta a fare ritorno nella casa paterna.

A seguito dell'*Anschluss* dell'Austria alla Germania nazionalsocialista si apre per la futura madre un'ulteriore prospettiva di cambiamento. La dittatura nazista rappresenta per lei l'occasione paradossale di liberarsi dalle angustie dell'ambiente in cui è cresciuta. Nonostante anche il fascismo abbia infatti come obiettivo l'irregimentazione del singolo a favore della collettività, l'estetizzazione della vita quotidiana messa in atto dal regime le fornisce

³³ Rispetto al necrologio, Handke abbrevia i nomi dei luoghi e cambia quello relativo alla rubrica della «Volkszeitung Kärnten-Osttirol» su cui era apparsa la notizia: non più «Aktuelles kurz gemeldet» ma «Vermischtes» (cfr. Peter Handke, *Wunschloses Unglück*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, p. 109. Tutte le indicazioni di pagina fanno riferimento a questa edizione). Ciò fa parte di una strategia retorica che intende evidenziare il processo di disumanizzazione della madre dopo la morte, di cui il giornale si rende inavvertitamente complice e a cui il narratore contrappone la propria versione della storia.

il grande contesto («ein großer Zusammenhang»; 20) di cui ha bisogno³⁴. Questo periodo le serve per uscire da se stessa e diventare autonoma (22). Nei primi anni di guerra si innamora e resta incinta di un ufficiale tedesco stazionario in Carinzia, ma essendo questi già sposato è costretta a un matrimonio riparatore con il futuro patrigno dello scrittore, anche lui ufficiale della Wehrmacht.

Dopo la separazione dal marito a causa della guerra, ha inizio un periodo particolarmente turbolento per la madre e il bambino appena nato. Dapprima i due si trasferiscono a Berlino, dalla famiglia del marito. Poi, al cadere delle prime bombe, fanno ritorno in Carinzia. Di nuovo immersa in quel contesto cattolico-contadino («in diesem ländlich-katholischen Sinnzusammenhang»; 26), di nuovo costretta a reprimere ogni moto di individualità, trascorre i restanti anni del conflitto nel villaggio natale, per poi, finita la guerra, trasferirsi nuovamente a Berlino. Insieme al marito e al bambino cerca di far fronte alle dilaganti condizioni di miseria del dopoguerra, ma il rapporto di totale incomprensione che la lega al marito da una parte, un figlio ancora troppo piccolo per recarle un po' di conforto dall'altra, fanno sì che sprofondi sempre più in uno stato di totale isolamento. Diventata ormai un essere neutro (29), trasformatasi da comparsa d'anteguerra in comparsa del dopoguerra (30), trascorre gli anni berlinesi fra aborti clandestini e nuove gravidanze portate a termine.

Nel 1948 fugge dalla città insieme alla famiglia e si stabilisce di nuovo in Carinzia, dove inizialmente pare ritagliarsi uno spazio proprio. Tuttavia i principi morali interiorizzati prevalgono, costringendola a un'esistenza di pura facciata. Rinuncia a ogni ulteriore tentativo di fuga e si adopera nel suo compito principale di donna, tenere la famiglia unita almeno esteriormente (43).

Comincia anche a leggere, e la letteratura le fa prendere di nuovo contatto con se stessa. Questo contatto, se da una parte le assicura una sorta di

³⁴ Sul tema cfr. Regina Kreyenberg – Gudrun Lipjes-Türr, *Peter Handke, Wunschloses Unglück*, in Herbert Kaiser – Gerhard Kopf (Hg.), *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*, Diesterweg, Frankfurt am Main 1992, p. 134.

seconda giovinezza, dall'altra la rende ancora più consapevole dell'irrecuperabilità della prima: «Die Literatur brachte ihr nicht bei, von jetzt an an sich selber zu denken, sondern beschrieb ihr, daß es dafür inzwischen zu spät war» (47). La letteratura le fornisce un nuovo linguaggio e un personale modo d'esprimersi finalmente depurato dai *cliché* della lingua ereditata³⁵, ed è ora in grado di raccontare di sé al figlio ormai grande tramite lettere in cui descrive i suoi stati d'animo, i rimpianti e le angosce, «als hätte sie versucht, sich selber dabei in das Papier zu ritzen» (55).

Ma sente che le è ormai preclusa ogni prospettiva futura; cessa di opporre resistenza a quel destino che la voleva «unglücklich» e «wunschlos» e ammutolisce di nuovo, stavolta in maniera definitiva. La minaccia di un cancro, i dolori alla testa, le lunghe passeggiate senza mèta; poi il crollo nervoso, una breve vacanza in Jugoslavia che funziona soltanto da palliativo, infine i primi pensieri suicidi: «Ich möchte wirklich gerne tot sein» (59).

La madre, una volta tanto, riesce a realizzare il proprio desiderio. Dopo aver scritto lettere d'addio ai parenti più stretti, trascorre la sua ultima sera davanti alla tv, in compagnia della figlia; poi va in camera e ingerisce tutti i sonniferi che si era procurata il giorno precedente, non senza essersi prima curata della forma esteriore (43) della sua morte, come d'altronde era stata abituata a fare fin dagli anni della scuola.

Alla meticolosa descrizione del suicidio segue, come anticipato sopra, il terzo e ultimo blocco narrativo, che è però tale soltanto parzialmente. L'io-narrante vi racconta le sue reazioni alla notizia della morte della madre, il viaggio verso l'Austria per assistere al funerale, la veglia funebre, poi il funerale stesso. Afferma di aver fallito almeno uno dei suoi due obiettivi, giacché dallo scrivere non è riuscito a trarre alcun beneficio. Tale fallimento non viene soltanto annunciato, ma espresso formalmente attraverso una frammentazione della materia narrativa in brandelli di testo giustapposti in modo alogico, oppure per associazione di idee. Vi si leggono aneddoti, ulteriori riflessioni sulla scrittura, versi di canzoni, stati d'animo del narratore, ricordi affiorati improvvisamente a una coscienza che non è più in grado (o più

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 136.

non si cura) di ordinarli in un contesto epico. Il testo si chiude con una frase, «später werde ich über das alles Genaueres schreiben» (68), che pare voler ulteriormente rimarcare il fallimento del narratore, conferendo all'opera un carattere provvisorio, aperto.

1. Sul problema del narrare: il piano della riflessione e della critica

Questo genere di considerazioni sulla scrittura sono una costante del racconto e dunque una delle sue caratteristiche principali. Al piano della narrazione propriamente detta si accompagna infatti sempre quello della riflessione sui modi del narrare e della “messa a nudo” dei suoi procedimenti. Il narratore, non senza amore per la simmetria, puntella la storia della madre con tre inserti parentetici a carattere metanarrativo (22, 32-35, 41), dei quali il secondo, quello centrale, occupa alcune pagine ed è il più esteso in assoluto. A essi si aggiungono diverse altre riflessioni dello stesso tenore contenute negli altri due blocchi testuali. Tali considerazioni tuttavia, invece di dare credito alla narrazione biografica, la rendono più fragile, pur essendo al contempo interpretabili come prove di quell'autenticità che pongono costantemente in dubbio³⁶.

Si citano qui soltanto alcuni passi a titolo d'esempio. Prima di cominciare a raccontare la storia della madre, l'io-narrante, con una buona dose di ironia, annota:

“es begann mit...”; wenn man so zu erzählen anfangen würde, wäre alles wie erfunden, man würde den Zuhörer oder den Leser nicht zu einer privaten Teilnahme erpressen, sondern ihm eben nur eine recht phantastische Geschichte vortragen.
Es begann also damit, [...] (14)

³⁶ Il fatto che l'io-narrante parli esplicitamente delle difficoltà che gli impediscono di raccontare ciò che è realmente accaduto non invalida infatti la sua pretesa di autenticità, bensì la ratifica. Sono dunque pienamente condivisibili le osservazioni di Basseler e Birke riguardo l'appropriatezza di utilizzare il concetto di *unreliable narrator*, soprattutto in merito a quei testi che, al pari di *Wunschloses Unglück*, si articolano mettendo in scena una «mimesi del ricordo». Cfr. Michael Basseler – Dorothee Birke, *Mimesis des Erinnerns*, in Astrid Erll – Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 140-141.

Instillando nel lettore il dubbio che ciò che gli viene raccontato sia appunto una storia «assolutamente fantastica», inventata, e non la storia della madre per come essa si è davvero svolta e che, se narrata, toglierebbe libertà al lettore, costringendolo a un coinvolgimento personale.

Un simile dubbio il narratore lo rivolge, poco dopo, verso il *medium* fotografico, cui ricorre tuttavia sistematicamente per descrivere l'aspetto esteriore della madre nelle fasi salienti della sua vita. A proposito delle fotografie scrive:

Die Fiktion, daß Fotos so etwas überhaupt "sagen" können –: aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passierendem mehr oder weniger fiktiv? *Weniger*, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; *mehr*, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? – Deswegen das Bedürfnis nach Poesie? "Atemnot am Flußufer", heißt eine Formulierung bei Thomas Bernhard. (22)

L'incapacità esemplificativa delle fotografie viene qui presa come spunto per una riflessione sui limiti del linguaggio *tout court*, di ogni formulazione che si sforzi vanamente di ridire ciò che è accaduto. Il narratore, problematizzando la scrittura, e facendolo con tali argomenti, crea di fatto una barriera a una lettura troppo empatica, in qualche modo pre-saussuriana della vicenda narrata, una lettura che cioè, ingenuamente, non si curi di operare una distinzione fra il "significato" della storia (ciò che è realmente accaduto) e il suo "significante" (le formulazioni necessarie per raccontarla). Che poi, come si vedrà meglio, è il modo in cui la madre legge i romanzi e i loro personaggi. D'altra parte l'io-narrante è disposto a riconoscere la necessità di ricorrere a tali formulazioni, più o meno falsificanti, per privare la storia della sua contingenza³⁷ e renderla in tal modo «interessante»³⁸, cioè fruibile

³⁷ Birgit Neuman, sulla scorta di Ricoeur, individua una delle principali funzioni delle narrazioni basate sul ricordo nella «Kontingenzreduktion» che esse offrono a chi se ne serve per rielaborare eventi passati (cfr. Birgit Neuman, *Literatur, Erinnerung, Identität*, in Astrid Erll – Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 149-178).

³⁸ La scelta dell'aggettivo non è casuale (l'io-narrante lo utilizza due volte, qui e all'inizio del racconto; 13). Rimanda infatti a quella categoria estetica che, assieme al *pathos* della

anche per coloro che possono farne esperienza soltanto nella dimensione del linguaggio. Tanto più ciò è rilevante se si tiene conto che il racconto della biografia materna è per il narratore figlio un racconto di secondo grado, solo in parte testimoniale. Lunghi spezzoni della vita della madre non stanno quindi al di qua della lingua, ma il narratore la recepisce già in forma di racconto o di lettera.

Il terzo passo su cui è opportuno soffermarsi ha un'importanza cruciale per l'interpretazione delle sezioni del racconto dedicate alla tematica linguistica. Esso coincide con il lungo inserto parentetico menzionato sopra (32-35). Il narratore giustifica di nuovo il ricorso a generalizzazioni che in fondo prescindono dalla madre intesa come «eine möglicherweise einmalige Hauptperson in einer vielleicht einzigartigen Geschichte»; riflette sul pericolo che tali astrazioni finiscano per rendersi autonome e che lui, a lungo andare, possa perdere l'equilibrio fra il puro e semplice riferire e ciò che definisce «das schmerzlose Verschwinden einer Person in poetischen Sätzen»³⁹; infine illustra, alla luce di quanto affermato, la tecnica che sta utilizzando per raccontare la storia della madre: «Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenleben mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit».

L'io-narrante risulta preso in questa contraddizione⁴⁰, che non riesce o non intende risolvere e che determina il fallimento della scrittura annunciato nel finale: da una parte vorrebbe fare di sua madre un «caso», dall'altra afferma di non volersene servire come se si trattasse di un rituale letterario,

vicinanza», secondo Mazzoni ha agevolato lo sviluppo del romanzo moderno (cfr. Guido Mazzoni, *op. cit.*, pp. 169-174).

³⁹ Si potrebbe anche dire, con le parole di Edward Morgan Forster, lo scomparire (evidentemente non del tutto) indolore di *homo sapiens* in *homo fictus*. Cfr. il capitolo *Persone* in Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 2011, pp. 55-73.

⁴⁰ Pare utile far notare che nella medesima contraddizione, prima che l'io-narrante, era caduto lo stesso Handke. Al testo, che in una prima stesura recava il titolo polemicamente anti-kantiano *Interesseloses Entsetzen*, era stato inizialmente imposto come sottotitolo l'indicazione di genere *Erzählung*. Handke poi la modificò in *Eine Biographie*, per tornare infine sui suoi passi e ristabilire la forma originaria.

«in dem ein individuelles Leben nur noch als Anlaß funktioniert» (33). La dialettica fra le concordanze e le discordanze dei due modelli di riferimento principali (la biografia di una donna da un lato, la vita della madre dall'altro) risulta quindi negativa, non dando essa luogo a una sintesi in cui i due modelli possano fondersi armoniosamente, come testimonia il finale frammentario del racconto.

Il «Formelvorrat» cui l'io-narrante afferma di fare ricorso è segnalato, stilisticamente, dall'utilizzo delle maiuscole e dei corsivi. Il narratore se ne serve per ottenere un effetto di straniamento, che rappresenta, per il lettore, l'invito ad assumere una posizione critica nei confronti di quello stesso patrimonio linguistico così abusato. Ciò che l'uso ha reso familiare viene in tal modo defamiliarizzato. Anche in questo caso il pericolo è che tali espressioni linguistiche finiscano per rendersi autonome, cioè che, una volta cristallizzatesi nell'uso, ci si dimentichi della loro origine convenzionale⁴¹.

L'io-narrante in questo modo ottiene, con grande economia di mezzi, il massimo risultato sul piano della critica⁴². Da una parte infatti, soddisfacendo la necessità di dare un senso al suicidio della madre, interpreta la sua vicenda biografica sottolineando l'azione coercitiva che la società, attraverso l'imposizione di determinati modelli di condotta, ha operato su di lei. La madre, pena l'esclusione dalla comunità d'origine, è stata costretta a introiettare valori etici, morali e religiosi che, per quanto anacronistici e per lei, in quanto donna, avvilenti, concorrono a tenere unita la comunità stessa. Così facendo ha dovuto rinunciare alla propria individualità e si è progressivamente annullata fino a diventare un niente (32). Dall'altra parte l'io-narrante

⁴¹ Un esempio di tale procedimento lo si trova in quel passo del racconto (44) in cui il narratore, enumerando diversi utensili dell'ambiente domestico, li definisce per mezzo di un'aggettivazione che nasconde la miseria della situazione reale mediante una raffigurazione falsamente idilliaca. Qui l'io-narrante intende demistificare i toni e il linguaggio, per l'appunto convenzionali, della tradizione degli *Heimatromane*.

⁴² È un merito di Jakob Norberg l'aver dimostrato come il principio dello «Haushalten», oltre a governare le vite del nonno materno del narratore prima, della madre poi, stia alla base della narrazione racconto. Cfr. Jakob Norberg, «Haushalten»: the Economy of the Phrase in Peter Handke's *Wunschloses Unglück*, in «The German Quarterly», Sep. 22, 2008.

assume un simile atteggiamento critico nei confronti dei registri letterari codificati. Per quanto infatti le due sfere di esperienza (quella della madre e quella del fruitore di letteratura) possano sembrare distanti, esse sono pur sempre accomunate dal linguaggio che per un verso le media, per l'altro le determina⁴³.

Come aveva d'altronde già rivelato l'esperienza di Kaspar nell'omonima *pièce* teatrale, Handke dimostra così di avere in comune con il Barthes di quegli stessi anni la convinzione che parlare significhi sempre sottomettere⁴⁴. La madre non è stata in grado di sottrarsi alla violenza perpetuata su di lei attraverso un linguaggio per di più «ideologicamente saturato»⁴⁵. Essa, almeno fino a un certo punto della sua vita, è stata costretta ad ammutolire, ha cioè rinunciato a un linguaggio che fosse soltanto suo e permesso che le espressioni del patrimonio linguistico condiviso finissero per rendersi autonome, che fosse la lingua stessa, per citare un noto verso di Schiller – riportato, non a caso, da Klemperer – a pensare per lei⁴⁶. In alcune occasioni è sì riuscita a sfuggire a tale sistematica repressione attuata per mezzo del linguaggio: la guerra, il trasferimento in una grande città, la breve vacanza in Jugoslavia, sono tutti eventi che hanno rappresentato un temporaneo cambiamento di contesto (inteso dal narratore come «Sinnzusammenhang», uni-

⁴³ Linguaggio inteso, secondo la definizione che ne hanno dato i semiologi russi Jurij Lotman e Boris Uspenskij, come «*sistema modellizzante primario*», ossia come «fondamento e motore della costituzione di tutti gli altri sistemi componenti la struttura sociale e culturale (arti, scienze, politica, norme di convivenza, ecc.), che diventano di conseguenza per gli individui *sistemi modellizzanti secondari*». Cfr. Andrea Bernardelli, *La narrazione*, Laterza, Bari 1999, pp. 42-43.

⁴⁴ Così Barthes nel 1977, in occasione della sua *Lezione inaugurale al Collège de France*: «Il linguaggio è una legislazione, e la lingua ne è il codice. Noi non scorgiamo il potere che è insito nella lingua, perché dimentichiamo che ogni lingua è una sopraffazione e che ogni classificazione è oppressiva. [...] Parlare, e a maggior ragione discorrere, non è, come troppo spesso si ripete, comunicare: è sottomettere» (cit. in Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 133).

⁴⁵ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2015, p. 79.

⁴⁶ Cit. in Victor Klemperer, *LTI. La lingua del terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Giuntina, Firenze 2011, p. 32.

verso di significato), e quindi anche di registro linguistico. Il narratore racconta di lei che, a Berlino, «nicht nur den andern Dialekt, sondern auch die fremden Redensarten nachsprach» (30); ma poi, di nuovo a casa, «sie nahm wieder der heimischen Dialekt an, wenn auch nur spielerisch» (36). La lingua, almeno in un'occasione, salva la vita a lei e all'intera famiglia: soltanto grazie allo sloveno riesce ad attraversare il confine della zona orientale di Berlino (35). Ma l'incontro con la letteratura le presenta una quantità tale di contesti differenti, da renderle ormai insopportabile la limitatezza del proprio⁴⁷.

La madre si presenta a questo incontro del tutto impreparata. Leggendo si identifica nelle vite dei vari personaggi di finzione in cui si imbatte, ciò che desta nuovamente in lei un desiderio mai del tutto sopito («Sie HÄTTE eine Rolle spielen KÖNNEN»; 47), ma che poi, a lettura conclusa, rende l'obligato ritorno a sé ogni volta più frustrante e doloroso. Ella si dimostra priva di mezzi per difendersi dalla malìa di un linguaggio, quello letterario, che la istruisce su se stessa e al contempo la umilia: «Sie las jedes Buch als Beschreibung des eigenen Lebens» (46), «SIE NAHM ALLES WÖRTLICH» (56), «“So bin ich aber doch nicht”, sagte sie manchmal, als hätte der jeweilige Autor *sie* höchstpersönlich beschreiben» (46). Certamente è un merito della letteratura se la madre riprende contatto con se stessa; ma l'aver trovato un personale registro d'espressione le torna utile soltanto per manifestare, nelle lettere indirizzate al figlio, il proprio malessere, per descrivere quella che è, al contempo, lo schema della propria vita e del testo narrativo che la racconta: «Das ist ein unendlicher Teufelskreis» (59).

Lo stesso può essere detto a proposito dei codici letterari tradizionali. Di essi si può e talvolta – lo dimostra l'esperienza del narratore – si è persino costretti a fare uso, senza però scordare che il linguaggio può presto trasformarsi in un mezzo coercitivo, qualora ci si dimentichi della sua natura convenzionale, qualora lo si accetti senza sottoporlo a critica alcuna. Limitan-

⁴⁷ Come fa notare Zorach, non pare essere un caso, in questo senso, che tutti gli autori citati dall'io-narrante siano stranieri (cfr. Cecile Cazort Zorach, *Freedom and Remembrance: The Language of Biography in Peter Handke's Wunschloses Unglück*, in «The German Quarterly», Vol. 52, No. 4, Nov. 1979, pp. 492-493).

dosi all'esperienza della lettura, tale errore può essere evitato nel caso in cui si abbia la capacità di riconoscere i vari registri narrativi per ciò che essi realmente sono: giochi linguistici, basati su regole che risultano valide soltanto nel contesto in cui esse sono tacitamente accettate. Anche il realismo, per lungo tempo considerato il metodo in assoluto più adeguato alla rappresentazione di uno stato di cose, è esso stesso un gioco linguistico fra tanti, un gioco che però, a causa dell'uso e dell'abitudine, può erroneamente sembrare più naturale di altri⁴⁸. Il che a ben vedere non porrebbe particolari problemi all'io-scrivente, se nel suo ragionamento non restasse invischiata la stessa figura della madre, resa inautentica dal linguaggio, tradita nella sua essenza di persona realmente esistita, fatta di parole dalla testa ai piedi.

2. Oltre la critica: autobiografia, biografia, realismo

Handke quindi non si discosta troppo dalla poetica delle opere precedenti. *Wunschloses Unglück* porta avanti la critica al linguaggio e alle convenzioni letterarie tradizionali già presente, in modo più o meno esplicito, nelle prose pubblicate durante la seconda metà degli anni '60, negli *Sprechstücke* e in *Kaspar*.

Tuttavia in questo caso il ricorso a materiale autobiografico e soprattutto biografico costringe l'autore a essere qualcosa di più e qualcosa di diverso rispetto a «eine Erinnerungs- und Formuliermaschine» (13):

Dieses Mal aber, da ich nur der *Beschreibende* bin, nicht aber auch die Rolle des *Beschriebenen* annehmen kann, gelingt mir das Distanznehmen nicht. Nur von mir kann ich mich distanzieren, meine Mutter wird und wird nicht, wie ich sonst mir selber, zu einer beschwingten

⁴⁸ È ciò che Handke sostiene in vari scritti, per es. nel già citato *Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit* (p. 204). A proposito dell'utilizzo dei due termini mutuati rispettivamente dal «primo» e dal «secondo» Wittgenstein (*Sachverhalt* e *Sprachspiele*), esso risulta giustificato qualora si prenda per buona l'ipotesi di Schmidt-Dengler secondo cui l'evoluzione della poetica di Handke corrisponderebbe, in parte, a quella del pensiero filosofico del suo conazionale (cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, «Wittgenstein, komm wieder!». *Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke*, in Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Wittgenstein und. Philosophie-Literatur*, Edition S, Wien 1990, pp. 181-191).

und in sich schwingenden, mehr und mehr heiteren Kunstfigur. Sie läßt sich nicht einkapseln, bleibt unfäßlich, die Sätze stürzen in etwas Dunklem ab und liegen durcheinander auf dem Papier. (34)

A differenza di quanto l'io-narrante afferma, la realtà del testo dimostra che egli riesce, in quanto «descrittore», a porsi a una certa distanza dal «descritto». Pur non raggiungendo quei livelli di automatismo che lo porterebbero a battere alla macchina sempre una stessa lettera (11), il narratore d'altro canto evita, almeno fino a quando lo ritiene necessario, che «die Sätze stürzen in etwas Dunklem ab und liegen durcheinander auf dem Papier». Seppur a fatica (come non si stanca di ripetere), esso trova una soluzione di compromesso che coincide, formalmente, con il recupero paradossale di procedimenti narrativi maggiormente legati alla tradizione letteraria del realismo⁴⁹.

Realistiche sono dunque le modalità con cui la storia della madre viene raccontata, giacché tali modalità sono quelle che più si prestano a narrare la biografia di un individuo. Il testo rispetta in effetti le caratteristiche principali degli scritti di natura autobiografica⁵⁰ e biografica⁵¹, nonostante non sia

⁴⁹ Il narratore li definisce utilizzando un termine che, intendendo descrivere nel modo più stringato possibile le condizioni di arretratezza della regione d'origine della madre, fa al contempo implicitamente riferimento a una fase ben precisa della storia della letteratura occidentale: «19. Jahrhundert» (41). L'espressione assume perciò due significati distinti: se riferita alla biografia della madre, indica come la regione della Carinzia sia stata esclusa da tutte quelle forme di progresso che, a partire dalla fine del secolo, hanno cambiato per sempre il volto dell'Europa; se riferita all'aspetto formale del racconto, indica invece che il narratore, volendo rappresentare una vicenda per lo più ambientata in uno scenario di questo tipo, ha dovuto adottare il registro letterario che a quel secolo ha impresso il suo marchio indelebile.

⁵⁰ Cfr. Ralph Gehrke, *Literarische Spurensuche. Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1992, pp. 44-49. In merito al racconto vedi anche la voce *Autobiography* a cura di Barbara Kosta nella *Encyclopedia of German Literature* (Barbara Kosta, *Autobiography*, in Matthias Konzett (ed.), *Encyclopedia of German Literature*, Routledge, London 2000).

⁵¹ Per uno studio del genere biografico si rimanda a Christian Klein (Hg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, J.B. Metzler, Stuttgart 2002. Cfr. soprattutto l'introduzione, pp. 1-22.

possibile collocarlo definitivamente in uno soltanto dei due generi. *Wunschloses Unglück* è un racconto autobiografico perché, soprattutto nei due blocchi testuali che gli fanno da cornice, il narratore si rappresenta come parte dell'universo diegetico che produce, non soltanto in quanto voce che dice "io", ma come personaggio che agisce. Come tipico di molti testi di questo genere, l'opera nasce in un particolare momento di crisi nella vita dell'autore e si propone come tentativo di superare tale crisi attraverso un'operazione retrospettiva di *Sinnggebung*, di significazione del proprio passato e degli eventi che hanno generato le condizioni presenti. L'atto di scrittura assume quindi un valore terapeutico mirante a rafforzare il concetto riguardante la propria identità, in modo particolare quando essa appare minacciata da esperienze di natura traumatica. L'io che scrive, selezionando determinati eventi del proprio trascorso esistenziale, rielaborandoli esteticamente e disponendoli secondo una certa cronologia, interpreta quegli stessi eventi dalla prospettiva del presente, in base alla concezione che ha di sé o all'immagine che di sé intende rendere pubblica⁵².

Diversi sono quindi stati i critici che, confrontandosi con il testo, lo hanno letto prestando particolare attenzione alla figura del narratore piuttosto che al personaggio della madre, e quindi ai meccanismi proiettivi messi in atto dal primo a discapito del secondo⁵³. In questi studi si nota una tendenza ad annullare la distanza che separa l'io-narrante dall'autore del racconto, cui si unisce il ricorso a un lessico in parte mutuato dalla psicanalisi, utilizzato per illustrare il rapporto diadico madre-figlio e il valore che la

⁵² Sul rapporto fra letteratura, ricordo e identità v. Birgit Neumann, *Literatur, Erinnerung, Identität*, in Astrid Erll – Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 149-178.

⁵³ Si segnalano, in modo particolare, gli studi di Wolfram Mauser (Wolfram Mauser, *Peter Handke: «Wunschloses Unglück» – erwünschtes Unglück?*, in «Der Deutschunterricht», 34, 1982, pp. 73-89) e Giuseppe Dolei (Giuseppe Dolei, *Tra la torre d'avorio e il mondo della pubblicità. Gli esordi della malinconia handkeiana*, in «Studia austriaca», vol. II, 1993, pp. 9-28). Sullo stesso tema vedi anche le brevi considerazioni di Robert Halsall (Robert Halsall, *Place, Autonomy and the Individual: Short Letter, Long Farewell, and A Sorrow Beyond Dreams*, in David N. Coury – Frank Pilipp (ed.), *The Works of Peter Handke: International Perspectives*, Ariadne Press, Riverside 2005, pp. 75-76).

morte della prima assume nella vita del secondo⁵⁴. L'opera viene così recepita non tanto o non solo nella sua dimensione estetica, ma anche come documento che permette di accedere alla personalità dell'autore e ottenere informazioni sul suo passato⁵⁵.

Più evidente ancora è la componente biografica del racconto, dal momento che, seppur in uno spazio ridotto, vi è tracciata l'intera parabola esistenziale di un personaggio che ha realmente vissuto e che non coincide con la figura dell'io-narrante. È specialmente nella sezione centrale del racconto che si assiste alla transizione dalla forma autobiografica a quella biografica. Nonostante vi siano svariati passi in cui l'io-narrante ricompare direttamente come personaggio della storia che racconta, è infatti evidente la volontà di distanziarsi non soltanto rispetto alla figura della madre, ma anche rispetto al proprio sé bambino. All'interno del testo si assiste dunque a uno sdoppiamento del narratore in *Ich-Erzähler* e *Ich-Objekt*⁵⁶, come dimostra il fatto che esso, quando si rappresenta bambino, parla appunto del «figlio» o

⁵⁴ Cfr. Regina Kreyenberg – Gudrun Lipjes-Türr, *op. cit.*, pp. 138-147, dove però viene mantenuta la distinzione fra la figura dell'autore e quella dell'io-narrante. Sul senso e l'appropriatezza di una tale distinzione cfr. Rainer Nägele, *Peter Handkes «Wunschloses Unglück»*, in Paul Michael Lützeler (Hg.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, Athenäum, Königstein 1983, pp. 388-402.

⁵⁵ Così Höller nel suo commento al racconto: «Von der Geschichte des Sohnes ist in *Wunschloses Unglück* tatsächlich kaum die Rede. Und dennoch kann man indirekt an der Geschichte der Mutter ablesen, von wo der Author-Erzähler herkam und wie er wurde, was er ist» (Hans Höller, *op. cit.*, p. 81). Lo stesso Handke, fin dai tempi di *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, ha d'altronde incoraggiato questo tipo di lettura delle sue opere. Famosa è la dichiarazione programmatica, contenuta nel saggio, in cui afferma di non avere alcun tema specifico su cui scrivere a eccezione di se stesso, al fine di conoscersi (cfr. Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016, p. 26). Qualche anno più tardi, in un'intervista rilasciata a Herbert Gamper, a proposito di *Wunschloses Unglück* avrebbe invece affermato che nessuno, fino a quel momento, aveva fatto caso a un particolare del racconto così evidente, che quella narrata nel libro non fosse cioè la storia della madre, ma la propria; che altrimenti non avrebbe potuto scrivere affatto e che di sua madre non sapeva proprio niente, che si era semplicemente servito del suo istinto e delle sue intuizioni (cfr. in Hans Höller, *op. cit.*, p. 83).

⁵⁶ Cfr. Michael Basseler – Dorothee Birke, *op. cit.*, p. 134.

più generalmente dei «bambini», evitando di fare ricorso alla prima persona singolare. Sdoppiamento tuttavia sempre meno vistoso, quanto più ci si avvicina al racconto del suicidio della madre. Quando descrive le ultime fasi della vita di lei, l'io-narrante torna progressivamente a far parte del livello narrativo intradiegetico, come narratore omodiegetico piuttosto che eterodiegetico. Ciò può essere in parte spiegato nel modo più ovvio, tenendo presente che la vicenda biografica della madre viene ricostruita anche sulla base dei ricordi del figlio, ricordi che risulteranno tanto più puntuali e coerenti quanto più sviluppate saranno state le sue capacità psichiche (perceptive, interpretative, mnestiche) nel momento in cui ha potuto prendere parte agli eventi che adesso racconta.

3. La madre: modalità di rappresentazione e sviluppo del personaggio

In tal senso è possibile parlare, in merito alla figura della madre, di un vero e proprio sviluppo che interessa la caratterizzazione del personaggio. A una prima parte in cui predomina una raffigurazione piuttosto impersonale, ne segue una seconda in cui il personaggio assume maggiore concretezza, diventa «fleischlich und lebendig» (53), come afferma il narratore in un passo decisivo su cui ci si soffermerà a breve.

Tale trasformazione risulta perfettamente riassunta in una frase contenuta in quel passo del racconto in cui, per l'appunto, si assiste al passaggio dal primo al secondo tipo di rappresentazione: «Allmählich kein “man” mehr; nur noch “sie”» (49). E difatti, se fino a quel momento il narratore si era servito per lo più di costruzioni impersonali e di uno stile tendenzialmente nominale, entrambi inclini a spersonalizzare la figura della madre per farne il prototipo della donna cresciuta e vissuta in quel determinato contesto sociale, da questo momento in avanti è la madre in quanto «einmalige Hauptperson in einer vielleicht einzigartigen Geschichte» a emergere con prepotenza all'interno del testo. Per usare la celebre definizione di Schiller, cui Handke sembra rifarsi parlando di «heitere Kunstfigur», si potrebbe dire che è la serietà della vita che irrompe nell'arte, turbandone la serenità.

È d'altronde lo stesso narratore a rendere conto di come, poco prima del suicidio, fosse mutata la natura del rapporto che lo legava alla madre. Di

quella occasione in cui, un giorno d'estate, gli era capitato di sorprenderla distesa nel letto, l'io-narrante annota:

Wie in einem Zoo lag da die fleischgewordene animalische Verlassenheit. Es war eine Pein zu sehen, wie schamlos sie sich nach außen gestülpt hatte; alles an ihr war verrenkt, zersplittert, offen, entzündet, eine Gedärmeverschlingung. Und sie schaute von weitem zu mir her, mit einem Blick, als sei ich, wie Karl Rossmann für den sonst von allen erniedrigten Heizer in Kafkas Geschichte, ihr GESCHUNDENES HERZ. [...] Seit dieser Zeit erst nahm ich meine Mutter richtig wahr. Bis dahin hatte ich sie immer wieder vergessen, empfand höchstens manchmal einen Stich bei dem Gedanken an die Idiotie ihres Lebens. Jetzt drängte sie sich mir leibhaftig auf, sie wurde fleischlich und lebendig, und ihr Zustand war so handgreiflich erfahrbar, daß ich in manchen Augenblicken ganz daran teilnahm. (52-53)

L'identificazione finalmente raggiunta corrisponde nel testo a una maggiore introspezione psicologica da parte del narratore nei confronti del personaggio della madre⁵⁷. Così, se nella prima parte del racconto la formulazione delle motivazioni psicologiche alla base della condotta del personaggio aveva spesso assunto un tono dubitativo («Keine Vergleichsmöglichkeiten zu einer anderen Lebensform: auch keine Bedürftigkeit mehr?»; 18), a suicidio avvenuto, nonostante nell'ultima lettera la madre lo avesse assicurato di addormentarsi finalmente in pace, il narratore può perentoriamente affermare: «Aber ich bin sicher, daß das nicht stimmt» (62).

⁵⁷ Anche nel *Tormann*, come si è visto, il narratore assume più volte il punto di vista del protagonista, ma con una partecipazione emotiva, con una sensibilità per l'aspetto creaturale affatto differenti, come dimostra il confronto fra la scena appena riportata e una molto simile nel romanzo precedente, in cui viene narrato un improvviso risveglio di Bloch: «Wehrlos, abwehrunfähig, lag er da; ekelhaft das Innere nach außen gestülpt; nicht fremd, nur widerlich anders. Es war ein Ruck gewesen, und mit einem Ruck war er unnatürlich geworden, war er aus dem Zusammenhang gerissen worden. Er lag da, unmöglich, so wirklich. Sein Bewußtsein von sich selber war so stark, daß er Todesangst hatte. Er schwitzte. Eine Münze fiel zu Boden und rollte unter das Bett; er horchte auf: ein Vergleich? Dann war er eingeschlafen» (Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, p. 70-71).

La madre in effetti, costretta per tutta la vita a coltivare la forma senza badare alla sostanza («Das Fenster ist die Visitenkarte des Bewohners»); 42), alla fine del racconto “si spalanca” (54). Non riesce più a calarsi nel ruolo della casalinga, a ripetere giorno dopo giorno lo schema di vita borghese, a conformarsi all’immagine tipizzata che si pretende da lei: «GROSS, SCHLANK, DUNKELHAARIG» (30). Non riesce neanche più a tenere per sé ciò che prova realmente, e infatti, come si è visto, comincia a scrivere. Anche in questo caso il racconto si presenta come internamente scisso in due metà distinte: mentre nella prima parte della biografia il narratore aveva spesso inserito singole citazioni che però, valendosi del patrimonio linguistico condiviso, risultavano piuttosto anonime, interscambiabili, non così facilmente attribuibili al personaggio della madre, nella seconda parte ella si conquista un maggiore spazio di espressione grazie alle lettere indirizzate al figlio, lettere di cui questi riporta ampi stralci, restando per lo più fedele, com’è stato dimostrato⁵⁸, ai modelli originali.

L’io-narrante perciò utilizza, per esporre la vicenda biografica della madre, tecniche narrative differenti. La prima parte del racconto è caratterizzata da una maggiore distanza del soggetto che scrive rispetto al soggetto descritto e ai fatti che lo coinvolgono più o meno direttamente; l’obiettivo è quello di fare della storia della madre un *exemplum*, non tanto per la sua straordinarietà, quanto per il motivo opposto, per il fatto di rappresentare il tipo di esistenza eterodiretto di molte donne che avevano vissuto nelle sue stesse condizioni, nello stesso periodo storico. Per questa parte del racconto vale dunque quanto Handke, parafrasando Aristotele, aveva scritto all’inizio di *Kaspar*: «Das Stück “Kaspar” zeigt nicht wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem»⁵⁹.

Nella seconda parte il racconto presenta di nuovo quell’impasto di biografia e autobiografia che rende impossibile collocarlo in uno soltanto dei due generi. Non è solo il rapporto fra la madre e il figlio ad acquistare con-

⁵⁸ Cfr. Hans Höller, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁹ Peter Handke, *Kaspar*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2017, p. 7.

cretezza, ma la madre in quanto personaggio maggiormente individuato. Divenuta ormai accessibile al narratore, ella gli si mostra in tutta la sua creaturalità, non più o non esclusivamente come tipo, ma come «scaturigine biologica»⁶⁰, come essere umano che veramente cerca di incidere se stesso nella carta.

Diversi sono i passaggi, oltre a quello sopra citato, in cui a essere centrale è la descrizione del corpo della donna, nella sua sintomatica gestualità, nel suo starsene a letto «schamlos [...] nach außen gestülpt», nei preparativi per il suicidio, infine, come salma, nel rigore cadaverico della morte. Si tratta di un corpo marchiato dai sistemi di potere cui ha dovuto soggiacere. Giustamente qualche critico ha fatto riferimento a Foucault per rendere conto della centralità della rappresentazione del corpo nel racconto di Handke⁶¹. E in effetti, ciò che nella prima parte viene tendenzialmente spiegato (grazie anche a diverse notazioni di carattere storico e sociologico), nella seconda parte viene mostrato direttamente attraverso la raffigurazione del corpo della madre. A informare il testo non è più il sapere del narratore, ma quello che, sempre con le parole di Foucault, può essere definito come un vero e proprio «sapere del corpo»: «Die frühere Lebenslust des ganzen Körpers zeigte sich nur noch manchmal, wenn an der stillen, schweren Hand verstoßen und schamhaft ein Finger zuckte, worauf diese Hand auch sofort von der anderen zugedeckt wurde» (46).

A fronte di tali differenze, la coerenza narrativa del racconto è assicurata

⁶⁰ Giorgio Cusatelli, *Nota*, in Peter Handke, *Infelicità senza desideri*, Garzanti, Milano 2009, pp. 82-83.

⁶¹ Per Foucault il corpo è «direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l'investono, lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, l'obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni» (Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993, p. 29). In merito a *Wunschloses Unglück* cfr. Philipp Weiss, *Die Grenzen des biographischen Körpers – Peter Handkes Wunschloses Unglück*, in Wilhelm Hemecker (Hg.), *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, de Gruyter, Berlin 2009, pp. 317-318. Sul tema del corpo v. anche Chloe E. M. Paver, «Die verkörperte Scham»: *The Body in Handke's Wunschloses Unglück*, in «The Modern Language Review», Vol. 94, No. 2, Apr. 1999, pp. 460-475.

da un certo numero di *Leitmotive* che lo percorrono dal principio alla fine⁶². Essi sembrano peraltro giustificare l'affermazione del narratore, contenuta nelle ultime pagine del racconto, secondo cui «oft habe ich bei der Arbeit an der Geschichte gespürt, daß es den Ereignissen besser entsprechen würde, Musik zu schreiben» (67). Va innanzitutto segnalata la contrapposizione fra moti interiori opposti che caratterizza la psicologia della madre e che la rende, avrebbe detto Forster, un personaggio «tondo»⁶³: da una parte la tendenza ad adeguarsi alle norme sociali correnti, dall'altra il tentativo di infrangerle per affermare la propria individualità. Ciò è espresso formalmente già nel titolo *Wunschloses Unglück*, poi in maniera contrappuntistica dal ricorrere della stessa identica formula all'inizio del testo, una volta riferita al tema dell'adattamento («Es begann also damit, daß meine Mutter vor über fünfzig Jahren im gleichen Ort geboren wurde, in dem sie dann auch gestorben ist»; 14), un'altra a quello relativo al desiderio di ribellione («Es fingt damit an, daß meine Mutter plötzlich Lust zu etwas bekam»; 18). Altre antitesi, del pari riconducibili ai due motivi principali sopra esposti, sono poi da rintracciare nei vari trasferimenti del personaggio fra la Carinzia e Berlino; nella relazione extramatrimoniale col futuro padre del bambino e in quella matrimoniale col patrigno; nella serie di aborti clandestini e gravidanze portate a termine; nella descrizione della vita domestica come opposta a quella pubblica; infine nel suicidio stesso, che si presta a essere letto in parte come paradossale affermazione della propria individualità mediante la soppressione della stessa (il narratore non a caso parla di «FREITOD» piuttosto che di “Selbstmord”), in parte come *débâcle* esistenziale definitiva. Il motivo ricorrente del sorriso, la descrizione dell'aspetto della madre per come essa appare nelle fotografie possedute dal figlio, la sua inclinazione a parlare o ammutolire servono poi da cartine di tornasole dello stato psicofisico del personaggio, che risulta così efficacemente descritto attraverso un numero limitato di tratti essenziali.

⁶² Cfr. G. M. Stoffel, *Antithesen in Peter Handkes Erzählung Wunschloses Unglück*, in «Colloquia Germanica», Vol. 18, No. 1, 1985, pp. 40-54.

⁶³ Cfr. Edward Morgan Forster, *op. cit.*, pp. 76-86.

Infine, pur tenendo conto dell'ambiguità che rende problematica un'interpretazione a senso unico della scena del suicidio, occorre fare menzione della propensione, da parte del narratore, a presentare la storia della madre come ineluttabile e determinata, fin da prima della sua nascita, dal *milieu* sociale e dal contesto storico di provenienza⁶⁴. Il racconto può essere così letto come il rovescio di un *Entwicklungsroman*, da cui riprende la tradizionale suddivisione della vita del protagonista in tappe successive, le quali però non corrispondono ad alcuno sviluppo e non conducono alla agognata, in quanto valutata come auspicabile, «integrazione sociale [dell'individuo] in qualità di semplice *parte di un tutto*»⁶⁵. Vi sono infatti alcune frasi del racconto che corrispondono ad altrettante micro-biografie, all'interno delle quali è contenuta *in nuce* l'intera vicenda biografica della madre, come testimonia quel passo del testo in cui l'io-narrante enumera «die Stationen eines Kinderspiels, das in der Gegend von den Mädchen viel gespielt wurde: Müde/Matt/Krank/Schwerkrank/Tot» (17).

4. «Una storia compiuta con una fine prevedibile, in un modo o nell'altro consolante»

Il racconto biografico risulta in questo modo caratterizzato da una progressione lineare piuttosto definita, piuttosto telica e quindi anche piuttosto classica, progressione che gli conferisce quella compattezza epica di cui le opere precedenti facevano difetto. Essa è in parte garantita anche dalla natura del testo, definibile, con le parole di Willi Huntemann, «Erzählbericht als *memoria mortui*»⁶⁶, per il fatto che esso ha già iscritta nel principio la sua

⁶⁴ L'ipercasualismo del racconto risulta esplicito fin dalle prime considerazioni del narratore sul personaggio della madre: «Als Frau in diese Umstände geboren zu werden, ist von vornherein schon tödlich gewesen» (16). Il fatto stesso che il narratore si sforzi di ricostruire la situazione in cui la donna è nata e ha vissuto, per poi mostrare come essa si riveli per lei nefasta, avvicina ulteriormente il testo alla tradizione del realismo (cfr. Andrea Bernardelli, *op. cit.*, pp. 109 ss.).

⁶⁵ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 18.

⁶⁶ Huntemann se ne serve per descrivere la situazione narrativa di alcune opere di Thomas Bernhard che presentano una struttura simile al testo handkiano. Cfr. Willi Huntemann, *Artistik & Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1990, pp. 65-66.

fine, che la nascita del personaggio, parafrasando Novalis⁶⁷, non è altro che l'inizio della sua morte. L'io-narrante si trova quindi tra le mani una storia i cui estremi sono già stabiliti. Si tratta per lui, in sostanza, di riempire lo spazio fra questi due estremi, il che lo costringe a fare ricorso a dispositivi narrativi tradizionali.

Ciò nonostante il narratore non può del tutto voltare le spalle all'autore che era stato fino a quel momento. Di qui, da una prospettiva teorico-letteraria, la necessità di giustificare la «stilistische Integration»⁶⁸ posta in essere da questo racconto. Di qui dunque anche la necessità di interrompere la narrazione della storia della madre con quegli intermezzi saggistici presenti un po' ovunque all'interno del testo, dal momento che la madre, persona concreta e attore prima ancora che attante, non può fungere da mero portavoce dell'autore, da teoria reificata, al pari di Gregor Benedikt e Josef Bloch nei romanzi degli anni precedenti.

Handke, a seguito di una sperimentazione formale che aveva coinvolto ogni genere letterario da lui praticato, si appropria in questo modo di concezioni estetiche che avevano già caratterizzato il modernismo di inizio secolo, tanto che in un punto del libro il narratore riprende quasi alla lettera uno dei passi più famosi del *Mann ohne Eigenschaften* di Musil: «Deswegen fingiert man die Ordentlichkeit eines üblichen Lebenslaufschemas, indem man schreibt: "Damals – später", "Weil – obwohl", "war – wurde – wurde nichts", und hofft, dadurch der Schreckensseligkeit Herr zu werden. Das ist dann vielleicht das Komische an der Geschichte» (35).

Come risultato si ottiene un testo la cui contraddittorietà coincide con quella che è, secondo Benveniste, la natura di ogni negazione, che per essere

⁶⁷ Si fa riferimento al noto aforisma (14) di Novalis contenuto in *Blutenstaub* (1798): «Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich, Scheidung und nähere Selbstverbindung zugleich. Durch den Tod wird die Reduktion vollendet» (Novalis, *Polline*, in August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel, *Athenaeum 1798-1800*, Bompiani, Milano 2009, p. 51).

⁶⁸ Cfr. William H. Rey, *Provokation durch den Tod. Peter Handkes Erzählung «Wunschloses Unglück» als Modell stilistischer Integration*, in «German Studies Review», Vol.1, 3, Oct. 1978, pp. 285-301.

tale deve in un primo momento affermare ciò che, in seconda istanza, nega⁶⁹. In questo caso a essere negata è la grammatica del racconto tradizionale, la stessa che viene nondimeno utilizzata per narrare la vicenda biografica della madre⁷⁰, sopravvivendo in tal modo alla propria negazione. Ciò dà vita a un realismo critico, che è altra cosa rispetto alla critica del realismo dei romanzi precedenti. Si tratta di un realismo che, passato al vaglio della riflessione metaletteraria, è ormai del tutto consapevole del proprio statuto convenzionale. E cioè a tal punto consapevole, che non spetta più soltanto al teorico darne conto, ma direttamente allo scrittore, che pur vi ricorre. O almeno a quello scrittore imbevuto di teoria che è appunto Peter Handke. In *Wunschloses Unglück* egli può pertanto recuperare la lezione realista in modo mirato e critico, sfruttandone cioè le potenzialità ma attento a non travalicarne i limiti e a non cadere in quella «fallacia referenziale» che Eco andava teorizzando negli stessi anni⁷¹, responsabile della confusione fra realtà e realismo esemplificata, in parte, dalle esperienze di lettura della madre.

Una simile inclinazione a fare della elaborazione teorica un momento della prassi letteraria non costituisce d'altra parte una novità assoluta per l'autore. Già in *Der Hausierer*, come accennato, Handke aveva scomposto il meccanismo della storia gialla per mostrarne il funzionamento. Ogni capitolo del libro si apre infatti con un breve preambolo in cui viene esposta la struttura stereotipica di quella porzione della storia contenuta nel capitolo in questione. Ma è poi evidente come quella struttura, una volta terminata la lettura del capitolo, risulti buona per qualsiasi altro giallo a eccezione di quello scritto dall'autore, che da essa parte, senza tuttavia applicarla alla vicenda che racconta.

⁶⁹ Cfr. Jean-François Lyotard, *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2008, p. 167. Esprime un parere simile David H. Miles nel suo articolo sui vari tipi di realismo che hanno caratterizzato la tradizione letteraria di lingua tedesca. Cfr. David H. Miles, *Reality and the Two Realisms: Mimesis in Auerbach, Lukács, and Handke*, in «Monatshefte», Vol. 71, No. 4, Winter 1979, pp. 371-378.

⁷⁰ Perciò vi è chi ha visto nel testo una critica al genere biografico. Cfr. Petra Perry, *Peter Handke Wunschloses Unglück als Kritik der Biographie: Geschichte und Geschichten*, in «Orbis Litterarum», 39, 1984, pp. 160-168.

⁷¹ Il riferimento è al famoso *Trattato di semiotica generale* del 1975.

Simile e tuttavia differente è l'operazione compiuta da Handke in *Wunschloses Unglück*. Se infatti anche in questo caso l'autore mostra di conoscere bene le regole del gioco, se addirittura assume una posizione critica nei confronti di quelle regole, nondimeno le applica per raccontare la storia della madre. Qui dunque Handke non arriva a scardinare un genere dal suo interno, come in *Der Hausierer*, e pure nel *Tormann*. Il vincolo referenziale glielo impedisce e anzi lo costringe a ricorrere a un registro, quello del realismo (auto)biografico, che aveva fino a quel momento rigettato. Ma lo fa, come si è visto, non oltre lo stretto necessario. E infatti il narratore, dopo aver terminato di raccontare la biografia della madre, dà al racconto quella conclusione che l'autore delle prose precedenti avrebbe maggiormente apprezzato: una conclusione che, per la sua natura frammentaria, può finalmente spezzare gli angusti vincoli imposti dall'unità di azione, dal rispetto che si deve a spazi e tempi non alterabili secondo l'arbitrio della propria fantasia creatrice.

La parte finale significa, per l'autore, l'effettivo fallimento della sua impresa, comunque destinata a fallire per principio, giacché è impossibile rendere a parole la complessità della vita. Come sottolineano Robert Halsall e Philipp Weiss⁷², Handke è in questo senso molto vicino al Derrida teorico della *différance*. La frase con cui si chiude il racconto, «später werde ich über das alles Genaueres schreiben», indica l'impossibilità del linguaggio di aderire alla realtà e il conseguente differimento del senso in una catena di significanti (l'espressione stavolta è di Lacan⁷³) potenzialmente senza fine. Al figlio non resta dunque che approssimarsi alla figura materna, a ciò che è stata e che ha significato per lui attraverso un ricordare che è però nuovamente di natura linguistica⁷⁴, così da superare la «Sprachlosigkeit» che lo colpisce

⁷² Cfr. Robert Halsall, *op. cit.*, pp. 78-79; Philipp Weiss, *op. cit.*, pp. 333-335.

⁷³ Cfr. Alex Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad, Giulianova 2011, pp. 94-95.

⁷⁴ Il legame tra ricordo e linguaggio è materia di una delle ultime annotazioni del narratore: «Das Schreiben war nicht, wie ich am Anfang noch glaubte, eine Erinnerung an eine abgeschlossene Periode meines Lebens, sondern nur ein ständiges Gehabe von Erinnerung in der Form von Sätzen, die ein Abstandnehmen bloß behaupteten» (65). Che si

dopo il suicidio della madre, l'*horror vacui* nella coscienza (68), la «Todesangst, wenn man in der Nacht aufwacht, und das Licht im Flur brennt» (67).

Ma la sconfitta di uno coincide pur sempre con il successo di qualcun altro. Laddove dunque l'autore fallisce, il narratore plasma «eine beschwingte und in sich schwingende, mehr und mehr heitere Kunstfigur». E mentre afferma di voler scrivere «keine runde Geschichte mit einem zu erwartenden, so oder so tröstlichen Ende» (35), in realtà è proprio una storia di questo genere che scrive; al punto che, una volta ricevuta la notizia del suicidio della madre, non può esimersi da pensare: «DAS WAR ES. DAS WAR ES. DAS WAR ES. SEHR GUT. SEHR GUT. SEHR GUT» (62).

Determinato a dare un senso a una vita che considera «idiota», il narratore cala di fatto il proprio personaggio in un *mythos*, ristabilendo quei nessi di causa ed effetto indispensabili alla creazione di un senso, foss'anche uno dei tanti possibili. E se proprio questo è forse – per riprendere la citazione precedente – il lato comico della storia, esso è d'altra parte anche il suo lato più serio. La storia di Gregor Benedikt e Josef Bloch, personaggi di finzione, poteva anche apparire assurda o insensata: nessuno ne avrebbe sofferto, se non forse quel certo lettore particolarmente empatico, particolarmente sensibile e magari anche particolarmente ingenuo, secondo il punto di vista dell'autore. Ma la storia della madre, morta suicida a 51 anni, non può apparire insensata: essa brucia nelle carni dello stesso scrittore, non più così disposto come un tempo a intendere ogni nuova opera alla stregua di un gioco linguistico.

Si tratta di uno scrittore costretto a superare le proprie resistenze, in parte rinunciando al rigore teorico che aveva caratterizzato i primi testi. Ma non ad abbandonarlo. Resta infatti la convinzione che ogni rapporto con il mondo sia inevitabilmente mediato dal linguaggio, e che tale mediazione comporti delle conseguenze che dipendono dalla natura del linguaggio stesso, uno strumento nient'affatto neutro, né tantomeno innocuo. Resta la convinzione che con le parole si possano compiere delle azioni ben precise,

tratti di un legame ambiguo lo dimostra la frase, di poco successiva, ma di significato opposto: «Natürlich ist das Beschreiben ein bloßer Erinnerungsvorgang».

che parlare significhi già agire, e che spesso, parlando, si agisca a danno dell'altro. La possibilità di ritagliarsi uno spazio d'espressione personale, parlando la propria lingua anziché venire parlati dalla lingua dell'altro, non viene di certo negata; come esemplifica l'esperienza della madre, la letteratura, sempre che non la si scopra quando ormai è troppo tardi, può offrire proprio questo tipo di spazio. Ma si tratta di uno spazio che può essere conquistato, soltanto una volta ottenuta la consapevolezza di quale sia la vera natura del linguaggio, dell'effetto che può avere sugli altri, del modo in cui si è soliti servirsi di certe convenzioni per esprimersi, e di come queste convenzioni contrastino, reprimendolo, con il linguaggio privato di cui ciascuno dispone, anche qualora non si chiami Kaspar Hauser.

Con *Wunschloses Unglück* Handke non ha voluto rinunciare a raccontare una storia per i pericoli che il raccontare avrebbe comportato. Ha preferito raccontarla, al contempo riferendo di quei pericoli che lui stesso, o chi per lui, stava correndo. Con ciò ha scritto un racconto particolarmente interessante anche per il valore esemplare che gli può essere attribuito da un'angolatura teorico-letteraria, o più semplicemente storico-letteraria. Da un lato il tipo di personaggio «tondo» che è la madre sembra infatti offrire quella prospettiva di senso che nei testi precedenti veniva sacrificata, allo scopo di palesare la natura linguistica di ogni rappresentazione. Proprio questo diffuso bisogno di senso potrebbe in parte spiegare il fenomeno di "realismo di ritorno" (un realismo spesso e volentieri senza critica) cui si è assistito negli ultimi decenni: come a dire che le finezze della teoria debbono sempre fare i conti con le esigenze affatto diverse della vita.

D'altro canto la particolare resa letteraria del personaggio della madre mostra anche, e magari con forza maggiore, come le esigenze della vita non siano obbligatoriamente incompatibili con le finezze della teoria: come a dire che, in ogni caso, non si può che narrare attraverso il linguaggio e secondo le sue regole. Si tratta di una lezione oggi spesso fraintesa o del tutto ignorata, ma di tale importanza da proiettare il racconto oltre il tempo e le circostanze che lo hanno generato.

Bibliografia

Opere di Peter Handke

- Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.
 Peter Handke, *Die Hornissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.
 Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016.
 Peter Handke, *Kaspar*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2017.
 Peter Handke, *Wunschloses Unglück*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

Opere di altri autori, teoria e critica

- Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2015, pp. 67-230.
 Wilfried Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, C. H. Beck, München 2006.
 Michael Basseler – Dorothee Birke, *Mimesis des Erinnerns*, in Astrid Ertl – Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 123-147.
 Andrea Bernardelli, *La narrazione*, Laterza, Bari 1999.
 Russel E. Brown, *Peter Handke's Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, in "Modern Language Studies", Vol. 16, No. 3, Summer 1986, pp. 288-301.
 Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.
 Giorgio Cusatelli, *Nota*, in Peter Handke, *Infelicità senza desideri*, Garzanti, Milano 2009, pp. 81-84.
 Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*, Einaudi, Torino 2014.
 Maurizio De Ioanna, *Elementi di semiotica*, Ellissi, Napoli 2002.
 Giuseppe Dolei, *Tra la torre d'avorio e il mondo della pubblicità. Gli esordi della malinconia handkeiana*, in "Studia austriaca", vol. II, 1993, pp. 9-28.
 Manfred Durzak, *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen*, Kohlhammer, Stuttgart 1982.
 Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 2011.
 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.
 Ralph Gehrke, *Literarische Spurensuche. Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1992.
 Algirdas Julien Greimas – Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
 Robert Halsall, *Place, Autonomy and the Individual: Short Letter, Long Farewell, and A Sorrow Beyond Dreams*, in David N. Coury – Frank Pilipp (ed.), *The Works of Peter Handke: International Perspectives*, Ariadne Press, Riverside 2005, pp. 46-79.

- Hans Höller, *Kommentar*, in Peter Handke, *Wunschloses Unglück*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 73-131.
- Willi Huntemann, *Artistik & Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1990.
- Christian Klein (Hg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, J.B. Metzler, Stuttgart 2002.
- Victor Klemperer, *LTI. La lingua del terzo Reich. Tacchino di un filologo*, Giuntina, Firenze 2011.
- Barbara Kosta, *Autobiography*, in Matthias Konzett (ed.), *Encyclopedia of German Literature*, Routledge, London 2000.
- Regina Kreyenberg – Gudrun Lipjes-Türr, *Peter Handke, Wunschloses Unglück*, in Herbert Kaiser – Gerhard Kopf (Hg.), *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*, Diesterweg, Frankfurt am Main 1992, pp. 125-148.
- Jean-François Lyotard, *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2008.
- Wolfram Mauser, *Peter Handke: "Wunschloses Unglück" – erwünschtes Unglück?*, in "Der Deutschunterricht", 34, 1982, pp. 73-89.
- Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.
- David H. Miles, *Reality and the Two Realisms: Mimesis in Auerbach, Lukács, and Handke*, in "Monatshefte", Vol. 71, No. 4, Winter 1979, pp. 371-378.
- Manfred Mixner, *Peter Handke*, Athenäum, Kronberg 1977.
- Rainer Nägele, *Peter Handkes "Wunschloses Unglück"*, in Paul Michael Lützeler (Hg.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, Athenäum, Königstein 1983, pp. 388-402.
- Rainer Nägele / Renate Voris, *Peter Handke*, C. H. Beck, München 1978.
- Birgit Neumann, *Literatur, Erinnerung, Identität*, in Astrid Erll – Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin 2005, pp. 149-178.
- Jakob Norberg, "Haushalten": *the Economy of the Phrase in Peter Handke's Wunschloses Unglück*, in *The German Quarterly*, Sep. 22, 2008.
- Novalis, *Polline*, in August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel, *Athenaeum 1798-1800*, Bompiani, Milano 2009, pp. 49-72.
- Alex Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad, Giulianova 2011.
- Chloe E. M. Paver, "Die verkörperte Scham": *The Body in Handke's Wunschloses Unglück*, in "The Modern Language Review", Vol. 94, No. 2, Apr. 1999, pp. 460-475.
- Petra Perry, *Peter Handke Wunschloses Unglück als Kritik der Biographie: Geschichte und Geschichten*, in "Orbis Litterarum", 39, 1984, pp. 160-168.
- Marcel Reich-Ranicki, *Die Angst des Peter Handke beim Erzählen*, in "Die Zeit", 37, 1972.
- Rolf Günter Renner, *Peter Handke*, J.B. Metzler, Stuttgart 1985.

- William H. Rey, *Provokation durch den Tod. Peter Handkes Erzählung "Wunschloses Unglück" als Modell stilistischer Integration*, in "German Studies Review", Vol.1, 3, Oct. 1978, pp. 285-301.
- W. G. Sebald, *Unterm Spiegel des Wassers – Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns*, in *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Fischer, Frankfurt am Main 2012, pp. 115-130.
- Gunther Sergooris, *Peter Handke und die Sprache*, Bouvier, Bonn 1979.
- Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, Residenz Verlag, Salzburg 1995.
- Wendelin Schmidt-Dengler, "Wittgenstein, komm wieder!" *Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke*, in Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Wittgenstein und. Philosophie-Literatur*, Edition S, Wien 1990, pp. 181-191.
- Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004.
- G. M. Stoffel, *Antithesen in Peter Handkes Erzählung Wunschloses Unglück*, in "Colloquia Germanica", Vol. 18, No. 1, 1985, pp. 40-54.
- Philipp Weiss, *Die Grenzen des biographischen Körpers – Peter Handkes Wunschloses Unglück*, in Wilhelm Hemecker (Hg.), *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, de Gruyter, Berlin 2009, pp 311-365.
- Cecile Cazort Zorach, *Freedom and Remembrance: The Language of Biography in Peter Handke's Wunschloses Unglück*, in "The German Quarterly", Vol. 52, No. 4, Nov. 1979, pp. 486-502.

Sitografia

- Intervento di Peter Handke alla seduta del Gruppo 47 a Princeton, aprile 1966: <https://german.princeton.edu/departments/about/resources/gruppe-47-recordings>.
- Tobias Klauk – Tilmann Köppe, *Telling vs. Showing*, in "the living handbook of narratology": <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>.

* * *

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature
Published annually in the spring

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS
ISSN 2385-2925

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Cornelia Blasberg (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)
Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)
Konstanze Fliedl (Universität Wien)
Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)
Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)
David S. Luft (Oregon State University)
Patrizia C. McBride (Cornell University)
Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)
Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!
We consider scholarly essays written in German, English, Italian,
French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 31st March of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and
be accompanied by a short abstract in English (about 500-600
characters, including spaces).

Studia austriaca was founded 1992. For vols. I-XIX, published in
print between 1992 and 2011, see:

[Studia austriaca I-XIX \(1992-2011\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia austriaca”

[Fausto Cercignani](#)

(fausto.cercignani[at]gmail.com)

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 2385-2925

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition