

Studia austriaca XXX

David Schalko • Helmut Zenker
Thomas Bernhard • Elias Canetti
Elfriede Jelinek

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. XXX

Year 2022

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).

Table of Contents

- Maren Lickhardt – *Zeichen über Zeichen und kein Wunder in Braunschlag. David Schalkos Fernsehserie zeigt “Welt-Niederösterreich” in der Kontingenz-Krise* p. 5
[*Signs after signs but wonders have ceased in Braunschlag. David Schalko’s TV series shows “Welt-Niederösterreich” in a contingency crisis*]
- Jakub Gortat – *Dealing with Austria’s dark heritage and contemporary extremism. Peter Patzák’s adaptation of Helmut Zenker’s «Kassbach» (1979)* p. 29
- Ilaria Manenti – *Männliche Macht e Weibliche Ohnmacht? Declinazioni della sottomissione femminile in Thomas Bernhard ed Elias Canetti* p. 61
[*Männliche Macht and Weibliche Ohnmacht? Variations of feminine submission in the works of Thomas Bernhard and Elias Canetti*]
- Raphael Engert – *Einschneidende Figurationen. Zur Dingfigur des Augsburger Messers der Philippine Welser in Thomas Bernhards «Amras»* p. 95
[*Incisive Figurations. On the Augsburg Knife of Philippine Welser in Thomas Bernhard’s «Amras»*]
- Giuliano Lozzi – *Dalle Baccanti all’Ibiza-Gate. «Schwarzwasser» di Elfriede Jelinek* p. 121
[*From the Bacchae to the Ibiza-Gate. Elfriede Jelinek’s «Schwarzwasser»*]
- Call for Papers p. 145

* * *

Maren Lickhardt
(Innsbruck)

Zeichen über Zeichen und kein Wunder in Braunschlag
David Schalkos Fernsehserie zeigt “Welt-Niederösterreich” in der
Kontingenz-Krise

[*Signs after signs but wonders have ceased in Braunschlag*
David Schalko’s TV series shows “Welt-Niederösterreich” in a contingency crisis]

ABSTRACT. This article examines how David Schalko’s series *Braunschlag* (2012) presents a community that is threatened by disintegrative forces and dysfunctional communications. The series is read as a political allegory on postmodernist struggles in Austrian culture – as a laboratory for western European societies in general – between globalisation and provincialism. As this is linked to aspects of popular culture in the series, the article includes theoretical thoughts about popular cultural “common grounds” with their inclusive and exclusive function, as analysed by M. Bauer, U. Eco and M. Tomasello.

I.

Im Jahr 2015 ist Leonard Nimoy verstorben, der besser bekannt ist als Mr. Spock, und seit diesem Jahr gibt es bei Apple den berühmten Vulkaniergruß als Emoji¹. Das Handzeichen, so Nimoy, habe er selbst bei *Star Trek* eingeführt, weil er es als Kind während einer Zeremonie in einer Synagoge gesehen hatte². Ein Versatzstück aus einem jüdischen Ritual wird durch die Verwendung in der Science Fiction-Serie dekontextualisiert. Es wandert aus dem religiösen in einen massenmedial-populärkulturellen

¹ Teil des Forschungsprojekts I 5049-G / SFB 1472 Transformationen des Populären (Gefördert von FWF Der Wissenschaftsfonds I 5049-G / > Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1472 «Transformationen des > Populären – 438577023).

² [LINK](#) (letzter Zugriff: 20.07.2018).

Kontext, und in diesem neuen Kontext wird es mit einer neuen Funktion aufgeladen, sodass das Handzeichen nicht mehr auf das religiöse Ritual verweist, sondern den Gruß einer außerirdischen Spezies in einer Science Fiction-Serie bedeutet. Der Vulkaniergruß kann aber nun wiederum aus dem spezifischen *Star Trek*-Syntagma gelöst werden und überall zirkulieren. Mittlerweile verweist das Handzeichen nicht mehr nur auf Vulkanier/innen, sondern auf das *Star Trek*-Universum im Allgemeinen, darüber hinaus auf die reale Fan-Kultur rund um die Serie und außerdem auf deren wiederum fiktionale Verarbeitung z.B. in der Figur des Sheldon Cooper in der Serie *Big Bang Theory*. Als zwar spezifisch codiertes, aber letztlich selbstständiges Collageelement kann der Vulkaniergruß alle möglichen Verbindungen zwischen Fakt und Fiktion eingehen, u.a. eben mit dem Konzept des Emojis. Verwendet man nun das Vulkaniergruß-Emoji, kommuniziert man mehr als einen Gruß, denn für einen Gruß stünden auch andere Zeichen zur Verfügung. Nicht dass das Vulkaniergruß-Emoji nicht auch noch die Funktion eines Grußes hätte, aber viel mehr verweist es darauf, dass mindestens ein/e Kommunikationspartner/in ein Nerd ist und an einer bestimmten Pop-Kultur partizipiert/en, also an einer Kultur, die Länder und Schichten, Ethnien und Geschlechter überschreitet, oftmals bei vielen bekannt und beliebt ist, die aber bei allen Trans- und Interfiguren formal und ästhetisch distinktiert und distinktuierend funktioniert³. Weil das Vulkaniergruß-Emoji Teil dieser Kultur ist, verweist es außerdem auf sich selbst, und es verweist darauf, dass es auf sich selbst verweist, dass es also um seiner selbst willen verwendet wird. Die appellative oder phatische Funktion des Grußes tritt zurück. Ähnliches hat Jochen Venus in Bezug auf das populäre Bild festgestellt: «Spektakuläre Selbstreferenz konstituiert sich in der Erfahrung einer figurativen Praxis, die unausweichlich anziehend, also spektakulär sein soll, dabei aber nur ihresgleichen darstellt und in diesem Sinne selbstreferenziell ist»⁴. Das

³ Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus (2017): Einleitung. In: Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler, S. 1-14; Hecken, Thomas (2013): Pop-Konzepte der Gegenwart. In: [LINK](#) (letzter Zugriff: 20.07.2018).

⁴ Venus, Jochen (2013): Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie. In: Kleiner, Marcus S. /Wilke, Thomas (Hg.): Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken. Wiesbaden: Springer, S. 53.

basiert auf einer «Inversion der Darstellungslogik», weil ursprüngliche Zwecke zu einem Mittel werden und in den Hintergrund rücken, während als Zweck nun «eine selbstgenügsame spektakuläre Artistik»⁵ im Vordergrund steht. Im vorliegenden Kontext ändern sich die sprachlichen Funktionen auf eine etwas andere Weise, als Venus dargelegt hat, aber wichtig ist, dass sich Zweck und Mittel verkehren, denn das Vulkaniergruß-Emoji zeigt selbstreferentiell auf sich als Medienprodukt und als Element der Pop-Kultur. Es sagt nicht: Ich grüße Dich. Und es sagt auch nicht zwingend: Live long and prosper. Vielmehr sagt es: Ich bin der Vulkaniergruß. Oder: Beachte, dass ich aus allen möglichen Gruß-Emojis den Vulkaniergruß gewählt habe, um Dich zu grüßen, und was das über Dich und/oder mich aussagt und welche Gemeinsamkeit ich dadurch voraussetze, welchen Common Ground.

Das Vulkaniergruß-Emoji beruht auf einer, um dies mit Michael Tomasello zu bezeichnen, «Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit», die gemäß Matthias Bauer den sozialen «Hintergrund aller Bedeutungen, die kommunizierbar sind», bildet⁶. Mit dem Vulkaniergruß-Emoji findet ein Akt der wechselseitigen Bestätigung als Teil einer bestimmten Pop-Kultur statt. Moritz Baßler hat in einem ähnlichen Zusammenhang an Dean MacCannell erinnert⁷, demzufolge Kommunikationspartner/-innen in einem solchen Kontext nicht im üblichen Sinn bzw. im Rahmen traditionell postulierter Kommunikationsfunktionen interagieren. Was stattdessen stattfindet, ist ein «coparticipating in a semiotic production in which they are mutually complicitous in the exaltation of an iconic image»⁸. Auf diese Weise bewegen

⁵ Venus (2013), S. 65.

⁶ Tomasello, Michael (2006): Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Bauer, Matthias (2003): Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit. Medien als Kulturpoetik. Zum Verhältnis von Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie. In: Ernst, Christoph/Gropp, Petra/Sprengard, Karl Anton (Hg.): Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie. Bielefeld: transcript, S. 94.

⁷ Baßler, Moritz (2015): Leitkultur Pop? Populäre Kultur als Kultur der Rückkopplung. In: Kulturpolitische Mitteilungen 148/1, S. 34-39.

⁸ MacCannell, Dean (1986): Sights and Spectacles. In: Bouissac, Paul u.a. (Hg.): Iconicity. Essays on the Nature of Culture. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 425/426.

wir uns tatsächlich auf etwas, das man in einem allgemeinen und weiten Sinn als Common Ground bezeichnen kann. Dieser Common Ground stellt die Möglichkeitsbedingung für gemeinsamen Symbolgebrauch und ästhetische Erfahrungen und auch für geteilte Werte dar, was letztlich eine gruppenkonstituierende Funktion hat. Aber das Wunder des Verstehens im Sinne einer wechselseitig anschlussfähigen Reaktion auf ein Zeichen und somit der Boden einer gemeinsamen (Kommunikations-)Kultur ist höchst voraussetzungsreich.

II.

Der fiktiven niederösterreichischen Gemeinde Braunschlag fehlt der Common Ground, was augenfällig wird an der Konkurrenz zwischen einem Vulkaniergruß und zum Gebet gefalteten Händen oder aber der Frage, wie man ein unbekanntes Flugobjekt bzw. eine eigentlich doch klar als solche erkennbare am Baum hängende, von Discolicht beleuchtete Marienstatue auffassen kann (I, 19:10). Innerfiktiv spielt David Schalkos Serie *Braunschlag* in dieser berühmt gewordenen Szene mögliche Register durch, wie dieses Objekt kognitiv gerahmt, interpretatorisch bewertet und performativ gespiegelt werden kann, und letztlich wirft sie damit einen kulturdiagnostischen Blick auf die – nicht nur – Braunschlager Kontingenz-Krise zwischen Globalität und Lokalität. Zur Sache: Bürgermeister Gerri Tschach hat die Gemeinde durch windige Geschäfte in den Ruin getrieben. Nach einem Radiobericht über Pilgertourismus beschließt Gerri zusammen mit seinem besten Freund, dem Diskothekenbesitzer Pfeisinger, für den erfolglosen UFO-Landeplatzbetreiber Matussek eine Marienerscheinung zu inszenieren, um den Tourismus in Braunschlag anzukurbeln. Sie hängen – das sehen wir Zuschauer/innen – eine Marienstatue im Wald an einen Baum, beleuchten sie mit violetter Discolicht und sprechen den nachts spazierenden Matussek mit einem Mikrophon an. Hat man dies als Zuschauer/in als Witz der Serie betrachtet, muss man verblüfft feststellen, dass es noch skurriler geht. Denn das Wunder von Braunschlag hat es nötig, sich mit den Worten «Ich bin ein Wunder» explizit als solches mitzuteilen. Nur mühsam ist aus Matussek das religiöse Wissen herauszukitzeln, das vorausgesetzt werden

muss bzw. von Gerri und Pfeisinger vorausgesetzt wurde, damit der materielle Zeichenkörper als eine Marienerscheinung decodiert werden kann. Erst nach einer entsprechenden Nachhilfe wählt Matussek eine passende Anschlusshandlung im Sinne der Kommunikatoren aus dem religiösen Register, indem er sich hinkniet und die Hände faltet. Und er kann auf die Frage, ob er wisse, wer Maria sei, in Spuren und formelhaft deren Funktion und die Lehre von der göttlichen Trinität wiedergeben, die zwischen dem ersten Konzil von Nicäa und der Synode von Toledo im Mittelalter nach und nach entwickelt wurde: sie sei die Mutter Gottes, Jesu und des heiligen Geistes. Ganz unmittelbar ist Matussek viel souveräner. Er sieht ein unbekanntes Flugobjekt, macht sofort, also tatsächlich reflexartig, geradezu militärisch, soweit und sobald es sein Handschuh zulässt, einen Vulkaniergruß und fragt, ob eine Entführung oder eine Eroberung erfolgen soll. Das Wissen, das im Wesentlichen zwischen 1966 und 1969, aber auch in den folgenden Jahren in der amerikanischen und globalen Pop-Kultur durch *Star Trek* im Fernsehen hinterlegt wurde, hat Matussek unmittelbar parat. Auf Basis der Idee, dass eine violett angestrahlte Madonna im Wald nichts Anderes als einen Alien verkörpern kann, vermutet er nicht zu Unrecht, dass eine Eroberung oder Entführung könnte. Aber obwohl dies impliziert, die Aliens könnten ihn bedrohen, bekundet er Friedfertigkeit und Sympathie, denn der Gruß kann kaum das Gegenüber adressieren, das sich, wenn es invasiv wäre, nicht von einem Vulkaniergruß angesprochen fühlte, und das, wenn es vulkanisch wäre, weder eine Entführung noch eine Eroberung plante. Vielmehr stellt der Gruß eine emotive Botschaft seitens Matussek dar, der sagen will: Ich kenne mich aus. Ich bin auf Eurer Seite. Er inszeniert sich als williger Mitwisser von – entweder pop-kulturellen Zeichen und/oder der Existenz Außerirdischer? Auf der metafikcionalen Ebene adressiert er natürlich vor allem uns Zuschauer/innen, die wir die intermediale Anspielung und damit den Witz sofort verstehen. Wir bewegen uns auf einem Common Ground mit Matussek, indem wir nicht nur einen Zeichenvorrat teilen, sondern auch das Wissen darum, wie man sich performativ auf diesen bezieht.

Als Matussek nach der Erscheinung als erstes in Pfeisingers Dorfdisco

rennt, um ausgerechnet Gerri und Pfeisinger und den dort anwesenden Polizist/innen von der Erscheinung zu berichten, sagt er beiläufig: «Zuerst, da hat sie ausgeschaut wie so eine billige Statue aus der Kirche. In so einem g'schissenen Gegenlicht wie in deiner Disco da». (I:24:11). Auf die Idee, dass er hereingelegt wurde, kommt er dennoch nicht, und er interpretiert die Erscheinung weiterhin vor dem Hintergrund seines pop-kulturellen Wissenshorizonts: Nachdem ihm klar geworden war – weil es ausdrücklich im Rahmen der Erscheinung so gesagt wurde –, dass ihm die heilige Jungfrau Maria erschienen sei, glaubt er nun eben, diese sei eine Außerirdische, was Gerri und Pfeisinger ihm auszureden versuchen. Wir Zuschauer/innen wissen, dass der Zeichenträger eigentlich nur auf einen Betrug referiert, und könnten annehmen, dass sich Gerri und Pfeisinger – erleichtert darüber, dass wenigsten der Betrug als solcher nicht aufgefliegen ist, obwohl dieser für einen Moment so greifbar war – vielleicht auch mit einer UFO-Sichtung zufrieden geben könnten, um den Tourismus anzukurbeln, aber sie insistieren auf der Marienerscheinung, indem sie u.a. durch einen Vergleich mit *E.T. Matusseks* Referenzrahmen als fiktional abqualifizieren und das religiöse Narrativ als potentiell wahr hinstellen. Gerri und Pfeisinger glauben zwar nicht an die katholische Lehre, aber sie glauben daran, dass diese mehr Tourist/innen anziehen oder aber den geeigneteren Tourismustypus anziehen wird. Nebenbei enthüllt sich auf science-fiktionalem Terrain, dass Matussek mit *Star Trek* einer globalen Völkerverständigungsutopie anhängt, während Gerri und Pfeisinger – natürlich liebenswerten – Hollywood-Kitsch im Blick haben. Es zeigt sich aber vor allem die Konkurrenz textbasierter Mythen: *Star Trek* vs. “Bibel”. Sowohl der pop-kulturelle als auch der religiöse Text haben eine globale, schichtenübergreifende Rezipient/innenschaft. Beide sind populär. Aber während *Star Trek* als pop-kulturelles Artefakt seine Fiktionalität ausstellt, u.a. weil sein Akt der Setzung in den 60er Jahren noch so präsent ist, setzt sich die Bibel absolut und erscheint aufgrund der historischen Dimension faktual, notwendig und selbstverständlich. Und das, obwohl Bibel hier metonymisch für das christliche Wissen verwendet wird, das eben nicht absolut war, sondern in den besagten Synoden und Konzilen ausgehandelt und nach und nach schriftlich fixiert wurde. Zunächst erweist sich die “Bibel” als geeignetes Bezugssystem, wird Gerris

und Pfeisingers Wahl bestätigt; denn während Matusseks UFO-Landeplatz nie zu einer Tourist/innenattraktion geworden war, strömen die Pilger/innen nach Bekanntwerden der Erscheinung nach Braunschlag. Die einzigen, die restlos davon überzeugt sind, es mit Idiot/innen oder Betrüger/innen zu tun zu haben, sind der Dorfpfarrer und der vom Vatikan herbeigerufene Sachverständige für Wunder – korrekter gesagt: apostolische Visitor – Alfred Banyardi.

David Schalko, der Drehbuchschreiber und Produzent der ORF-Serie, präsentiert mit *Braunschlag* «eine Art Welt-Niederösterreich, wenn man Musil dafür strapazieren will. Denn Braunschlag ist, wie Kakanien und Niederösterreich, wie Musils Weltösterreich [...]»⁹. Robert Musils Kakanien fehlt im *Mann ohne Eigenschaften* auch der Common Ground. Weil jede Figur als Repräsentant/in eines bestimmten Systems nur auf ihren eigenen Referenzrahmen fixiert ist und diese so auseinanderstreben, dass Kommunikationen keinen sinnvollen Anschluss mehr finden, konvergiert die Geschichte – im doppelten Sinn des Wortes Geschichte – gen Ersten Weltkrieg. Schalko zeigt einen ähnlich dysfunktionalen Provinzalltag im neuen Jahrtausend¹⁰: Gerri will den Tourismus ankurbeln, um seine krummen Geschäfte zu kompensieren. Pfeisinger will Gerris Sperma, weil er unfruchtbar ist, sich seine Frau aber nichts sehnlicher als ein Kind wünscht. Dabei bemerkt er nicht, dass Gerri und seine Frau ihn betrügen und seine Frau dabei längst schwanger geworden ist, aber glaubt, das Kind sei von Pfeisinger, weil sie wiederum nicht weiß, dass Pfeisinger unfruchtbar ist. Gerris Frau besucht derweil einen Streichelclub für Erwachsene, in dem Sex verboten ist, Menschen aber durch Hasenkostüme anonymisiert Zärtlichkeiten austauschen können. Elfies und Matusseks Vater glaubt, durch das Auflegen von Meerschweinchen von einer unheilbaren Krankheit – in Folge illegaler Atommülllagerungen –

⁹ Schalko, David/Riedl, Joachim (2012): Wunderbarer Onkelstaat. Regisseur David Schalko über seine Heimatfilm-Fernsehserie *Braunschlag*, die im niederösterreichischen Waldviertel spielt und der Republik einen Spiegel vorhält. In: [LINK](#) (letzter Zugriff: 20.07.2018).

¹⁰ Hintermeier, Hannes (2012): Fernsehserie *Braunschlag*. Robinson Crusoe lebt jetzt im Waldviertel. In: [LINK](#) (letzter Zugriff: 20.07.2018).

geheilt worden zu sein, was ihm aber nicht wirklich hilft, denn am Ende wird er von seinem eigenen Hund zerfleischt, dem Hund, den Matussek in jeder bedeutsamen Nacht im Wald gesucht hatte und den er am Ende ausstopfen wird. Aber aller desintegrierenden, widerstrebenden Interessen zum Trotz fungiert die Marienerscheinung kurzzeitig als kollektivierender Katalysator. Nicht alle oder eigentlich nur die wenigsten Figuren sind gläubig. Aber alle unterstellen den anderen, dass Glaubenssätze noch gelten, und setzen somit wechselseitig einen stabilen Erwartungsrahmen sowie eine stabile Erwartungserwartung voraus, die jeweils kalkuliert, um nicht zu sagen manipuliert und instrumentalisiert werden kann. Rituell und ästhetisch können die Figuren zunächst einmal oder auf den ersten Blick stimmig interagieren, weil ihnen der Katholizismus ein Skript zur Verfügung stellt. So hat Braunschlag z.B. keinen Pfarrer mehr aus den eigenen Reihen, und den afrikanischen Pfarrer, den – gewissermaßen – katholischen Re-Import versteht kein Mensch:

Pfarrer: Und oft gebrauchte Wunder Weg zu Maria in Gott. Und ist er viele in Heilige Geist. Maria, Jesu in euch alle um Braunschlag, in uns, durch uns, über uns. Geht es um uns? In Kirche nicht hier. In Kirche überall. Auch wo kein Platz auf klein Stein nix passt. So geht in euch hinaus. Nehmt Kirche mit. Zu Stein und wohin ihr dann seid. *Alle:* Amen. (I, 36:16)

Man bestätigt sich wechselseitig mit «Amen» im katholischen Glauben und zeigt oder gibt vor, dass man weiß, um was es geht, auch wenn es sich bei dem Gesagten um eine unverständliche und in dieser speziellen Form unbekannte Zeichenfolge handelt, weil deren Versatzstücke zuvor in religiösen Texten encodiert wurden. So sagt Elfie an anderer Stelle: «Weiß doch eh jeder, was in der Bibel steht» (I, 25:25). Aber: Wenn man einen Common Ground als implizite Verständnisvoraussetzung auffasst, kann man in der Serie sehen, dass diese implizite Voraussetzung immer wieder implizit oder explizit vorausgesetzt wird, ohne dass sie tatsächlich vorhanden wäre. Zwar können sich in Braunschlag mehr Figuren auf den Katholizismus einigen als auf Pop-Kultur, aber letztlich werden sie nicht durch gemeinsame Werte, ein geteiltes Symbol oder eine geteilte ästhetische Erfahrung, sondern lediglich durch ökonomische Interessen auf gleichförmige Weise motiviert und

aktiviert, und es wird klar ausgewiesen, dass letztere schließlich auch nicht als Common Ground fungieren können¹¹. Zunächst strömen die Pilger/innen in den Ort. Pfeisingers Frau möchte nun T-Shirts verkaufen. Ihr Vater, der alte Matussek möchte einen kostenpflichtigen Meerschweinchen-Streichelzoo aufbauen, Matussek – seines Zeichens nicht nur UFO-Landeplatzbetreiber, sondern außerdem noch Hobbytierpräparator – kann seine Sammlung ausstellen und verkaufen. Andere veräußern Leitungswasser für 30 Euro pro Flasche. Wir haben es für eine gewisse Zeit mit dem Wirtschaftswunder Braunschlag zu tun. Alle, so die pessimistische Botschaft der Serie, lassen sich nicht durch eine spezifische Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit kulturell binden, die eine gemeinsame Textkenntnis bzw. einen gemeinsamen Wissenshorizont, ein geteiltes Symbol bzw. eine geteilte ästhetische Erfahrung impliziert, sondern alle lassen sich nur in einem sehr unspezifischen Sinn durch Geld aneinander koppeln. Zunächst einmal schafft monetärer Tauschhandel Erwartbarkeiten und Verbindlichkeiten. Die einfachste Lesart der Serie ist die, dass der Katholizismus zu einer hohlen Form degeneriert ist, und dass das ebenso global zirkulierende Geld den eigentlich kommensurablen Wert darstellt, aber am Ende erst Recht zur Desintegration der Gemeinde beiträgt, weil die Gier nach Geld das Gebiet unbewohnbar gemacht hat, indem der alte Matussek es gegen Bezahlung als illegales Lager für tschetschenischen Atommüll zur Verfügung gestellt hatte¹². In einem globalen kapitalistischen Netz können eben Gelder, Waren und Substanzen aller Art leicht zirkulieren. Menschen haben es da schon schwerer, denn es geht in Braunschlag die Angst vor dem Bau eines Asylbewerber/innenheims um. Überhaupt sind in Braunschlag zahlreiche, ganz heterogene Effekte der Globalisierung überdeutlich, die der – ebenso globale – Katholizismus nicht mehr richten kann oder seriöser ausgedrückt:

¹¹ Daher kann man Geld im Sinne Luhmanns als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium auffassen (Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 202-205, 316-320, 331/332), das aber letztlich gerade keinen spezifisch in- und exklusiven Common Ground darstellt.

¹² Mit Blick auf die Ibiza-Affäre kann man diesen Handlungsstrang als geradezu prophetisch ausweisen.

deren Komplexität das Problemlösungspotential eines religiösen Glaubens übersteigt. Neben einer "Russen-Mafia" gibt einen afrikanischen Pfarrer, einen Auswanderer auf eine Südseeinsel, einen vatikanischen Sachverständigen, und die Tochter des Bürgermeisters kommt mit ihrem Kokain konsumierenden Freund immerhin aus der großen und weiten Stadt Wien zu Besuch. Gerri sitzt in einer bezeichnenden, metaleptischen Szene vor dem Fernseher und schaut eine Reportage, die weiße Tourist/innen bei einem vermeintlich archaischen Ritual zusammen mit einer schwarzen indigenen Bevölkerung zeigt. Wir schauen derweil auf das archaisch konstruierte Niederösterreich – hier werden Hühner geschlachtet, was nach dem Motto "Ein Huhn ist kein Schwein" als größtmögliche Konzession an Vegetarismus angesehen wird – und sehen, mit welchen – absurden – Abwehrreaktionen, Kompensationsmaßnahmen und Beruhigungsmechanismen es auf komplexe exogene Einflüsse reagiert, die aber natürlich willkommen sind, wenn sie korrupten provinziellen Interessen dienen. Schalko versetzt Globalität und Lokalität in Braunschlag in ein merkwürdiges – repräsentatives – Missverhältnis.

Dabei stellt sich ein existentieller Leerlauf ein. Nur vordergründig geht es um finanzielle Probleme, ebenso wie Geld nur vordergründig eine Lösung darstellt. Nach und nach werden die immer gleichen und doch in ihrer Singularität aneinander vorbei zielenden Lebensträume und Sehnsüchte der Figuren offenbar, die insofern unter Entfremdung leiden, als sie sich nach eben jenem Common Ground, nach gelingender Kommunikation sehnen, die durch Kirche und Geld nicht zu stiften ist. Tatsächlich kann man Common Ground hier auch einmal wörtlich als Platz oder Ort verstehen, als Idylle, also als begrenzter, überschaubarer, behaglicher Raum, in dem persönliche Beziehungen gelingen und Freundlichkeit oder Zärtlichkeit waltet, in dem man vom Vater oder der Mutter geachtet, vom Ehepartner geliebt, vom Freund geschätzt wird, man Kinder bekommt usw. usf. Das Dorf gäbe eine solche Idylle, ein eidyllion, ein Bildchen ikonographisch oder szenographisch durchaus her. Und wir erleben auch ganz selten idyllische Momente mit, die aber jeweils gestört oder verstörend sind. Man denke an Banyardis erotische Momente, die in gleißendes gift-gelblich-grünliches Licht getaucht sind (III, 07:32), oder besser noch daran, dass Gerris und Pfeisingers

Männerfreundschaft über alle Affären hinweg unbeschadet bleibt: Nachdem das Dorf evakuiert wurde und auch die Ehefrauen ausgezogen sind, bleiben sie, springen Trampolin, spielen Fußball, aber: besoffen und verstrahlt (VIII, 39:28). Man könnte versucht sein, ein Zitat aus der Bibel zu bringen, denn «wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind [...]» (Mt. 18,20). Die zynische Botschaft der Serie könnte lauten, dass sich ein Common Ground sehr persönlich zwischenmenschlich einstellen kann, aber eine gesellschaftliche Integration unwahrscheinlich ist, weil die postmoderne globale Gesellschaft zu komplex für solche persönlichen Eskapaden ist bzw. weil sie zu komplex ist, um sie persönlich auf einen Common Ground zu bringen, weil sich jeder Ort als Knotenpunkt in einem transnationalen Netzwerk aufgelöst hat, ohne dabei – und das ist der eigentliche Punkt – seine Provinzialität abzustreifen, wodurch kein Umgang mit der netzförmigen Globalität gefunden wird. Auch wenn das Buddy-Film-Ende rührend und menschlich anmuten mag, würde man Gerri und Pfeisinger doch keinerlei gesellschaftliche Verantwortung zutrauen, versanken sie sofort wieder in Hilflosigkeit und Dysfunktionalität, wenn sich die Gesellschaft im Dorf wieder einstellte. Schalko präsentiert eine politische Allegorie auf männerbündische Korruption – nicht nur – in Österreich, die eine Gesellschaft nicht mehr zusammenhalten kann, und Österreich wird hier einmal mehr zur Experimentalfäche für die gesamte europäische oder gar globale postmoderne Kultur, der es bei aller Globalität nicht gelingt, eine Zivilisation zu sein, und er es bei aller Provinzialität nicht gelingt, eine Gemeinschaft zu sein.

III.

Metafiktional bezogen auf die Serie und damit real oder zumindest fiktionalfaktual oder faktualfiktional bewegen wir Zuschauer/innen uns mit Matussek auf einem Common Ground bzw. die Serie etabliert und setzt gleichzeitig voraus, dass es einen pop-kulturellen Common Ground zwischen Matussek und uns gibt. Zwar verblüfft uns sein Vulkaniergruß, weil wir wissen, dass es sich um das falsche Register im Sinne der Initiatoren der Täuschung handelt, aber wir wissen sofort, was er meint, und wohl kaum jemand wird die Figur in dieser Szene unsympathisch finden können. Während Gerri

und Pfeisinger ihm einreden möchten, Außerirdische seien in jedem Fall nicht real, was man von der Jungfrau Maria wenigstens nicht mit Bestimmtheit sagen könne, adressiert Matussek ein Konzept, das für uns Zuschauer/innen sehr greifbar ist: Pop-Kultur ist real. Die Serie *Star Trek* ist real, wenn deren Inhalt auch fiktiv ist. Unsere Rezeptionssituation war wirklich; unsere Anschlusskommunikationen stellen oder stellten echte Dialoge dar; die entsprechenden Conventions bestehen aus leibhaftigen Menschen usw. usf. Unsere pop-kulturelle Lebenswelt basiert in großem Maß auf Fiktionen, ist aber selbst nicht völlig fiktional. Während sich der Katholizismus innerhalb der Serie als Fiktion erweist und der Kapitalismus sich im Virtuellen verliert, stellt sich intertextuell und metafictional die Faktualität der Pop-Kultur ein. Zumindest verschwimmen die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, was uns mit der Fiktion verbindet und eine gemeinsame Deixis mit Matussek ermöglicht, aber, um es noch einmal zu wiederholen und theoretisch zu untermauern, auch Pop-Kulturen sind voraussetzungsreich und exklusiv.

Pop-Kulturen und Common Grounds setzen sich wechselseitig voraus; Pop-Kulturen basieren auf und erschaffen Common Grounds. In die Linguistik wurde das Konzept des Common Grounds u.a. von Herbert H. Clark und Edward F. Schaefer eingeführt¹³. Sehr grob gesagt, wird mit Common Ground ein – impliziter oder expliziter – gemeinsamer pragmatischer Wissenshintergrund bezeichnet, der – gelingenden – Kommunikationen vorausgesetzt werden muss, sie begleitet und wiederum von ihnen geprägt wird. Dies lässt sich auch – nun in einem allgemein kulturtheoretischen und weniger in einem spezifisch linguistischen Sinn – mit dem auf Marvin Minsky zurückgehenden Begriff des Frames beschreiben.

A frame is a data-structure for representing a stereotyped situation, like being in a certain kind of living room, or going to a child's birthday party. Attached to each frame are several kinds of information. Some of this information is about how to use the frame. Some is about what

¹³ Clark, Herbert H./Schaefer, Edward F. (1989): Contributing to Discourse. In: Cognitive Science 13, S. 259-294.

one can expect to happen next. Some is about what to do if these expectations are not confirmed.¹⁴

Es handelt sich bei einem Frame um eine mentale Datenstruktur, die dazu dient, eine stereotype Situation zu repräsentieren, die angesichts neuer Situationen erinnert und aktualisiert wird¹⁵. Es liegen also prästabilisierte Skripte für Orte, Zeiten, Handlungen, konventionalisierte Standartsituationen etc. vor, die Verständigung erleichtern, Handlungsabläufe vorgeben, Verhaltensweisen regulieren¹⁶. Mediale Präformierung ist dabei von entscheidender Bedeutung, was vor allem Umberto Eco hervorgehoben hat, der sich auf Minsky bezieht, Frames aber als Szenographien bezeichnet. «Kein einziger Text wird unabhängig von den Erfahrungen gelesen, die aus anderen Texten gewonnen wurden». Die intertextuelle Kompetenz

[...] stellt einen besonderen Fall von Übercodierung dar: sie gibt die eigenen Szenographien vor. [...] Die intertextuelle Kompetenz [...] umfaßt alle dem Leser vertrauten Systeme. [...] Tatsächlich könnte der Begriff der intertextuellen Szenographie den Topoi der klassischen Rhetorik oder den Motiven angenähert werden [...].¹⁷

Wichtig ist also eine bestimmte literarische oder massenmediale Sozialisation, aufgrund derer intertextuelle Frames verfügbar sind. Dabei bilden sie eine Beschränkung für den prinzipiell unbegrenzten Semioseprozess, weil sie recht konkrete Vorgaben sind oder machen, unter welchem Gesichtspunkt ein Gegenstand aufgefasst wird, welche Relevanz ihm zugeschrieben wird und welche Interpretation oder Folgehandlung gewählt

¹⁴ Minsky, Marvin (1974): A Framework for Representing Knowledge. MIT-AI Laboratory Memo 306, June 1974. In: web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html (letzter Zugriff: 15.02.2012).

¹⁵ Eco, Umberto (1987): Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München, Wien: dtv, S. 99/100.

¹⁶ Bauer, Matthias (2007): «Berlin ist eine ausführliche Stadt». Einleitende Bemerkungen zur Berliner Stadt-, Kultur- und Mediengeschichte. In: Bauer, Matthias (Hg.): Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert. Tübingen: A. Francke, S. 15/16.

¹⁷ Eco (1987), S. 101.

wird¹⁸. Eco weist darauf hin, dass gerade literarische Texte durchaus einen «Fundus» bemühen können, «über den nicht alle Mitglieder einer bestimmten Kultur verfügen»¹⁹. Außerdem stellt er fest, dass einige Texte eine scharf umrissene Zielgruppe adressieren. Frames bilden also die Voraussetzungen dafür, dass kommunikative Anschlüsse möglich sind, und sie sind ihrerseits voraussetzungsreich, sodass sie auch Ausschlüsse produzieren²⁰. Man könnte sagen, wie eingangs bereits kurz skizziert, dass Frames auf “Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit” im Sinne Tomasellos basieren, die gemäß Bauer den sozial geteilten Kommunikations hintergrund bilden²¹. Damit

¹⁸ Lickhardt (2015).

¹⁹ Eco (1987), S. 104.

²⁰ Es ist bezeichnend, dass Frame-Semantiker/innen oft Beispiele aus kommerziellen und ökonomischen Kontexten wählen, wenn sie gelungene Kommunikation auf Basis geteilter Erfahrungshorizonte als Voraussetzung illustrieren wollen. Minsky spricht von Kindergeburtstagen und zitiert dabei Eugene Charniak: «Charniak’s thesis (1972) studies questions about transactions that seem easy for people to comprehend yet obviously need rich default structures. We find in elementary school reading books such stories as: She wondered if he would like a kite. She went to her room and shook her piggy bank. It made no sound. Most young readers understand that Jane wants money to buy Jack a kite for a present but that there is no money to pay for it in her piggy bank». (Minsky (1974)) Eco führt seine Beispielfigur in einen Supermarkt: «Giovanni sollte eine Party geben und ging zum Supermarkt» (Eco (1987), S. 100). Dass der Begründer der Frame-Semantik, Charles J. Fillmore, Kauf-Ereignisse beschreibt, wenn ein Beispiel braucht, bei dem er von der allgemeinen Kenntnis eines zugrundeliegenden kognitiven Schemas ausgeht (Fillmore, Charles J. (1986): Frame semantics and the nature of Language. In: Harnard, Steven R./Steklis, Horst D./Lancaster, Jane (Hg.): *Origins and Evolution of Language and Speech*. New York: New York Academy of Sciences, S. 20-32; vgl. Busse, Dietrich (2012): *Frame-Semantik. Ein Kompendium*. Berlin: De Gruyter, S. 61, 65), ist allgemein bekannt. Dietrich Busse bezeichnet den “Finanziellen Transaktions-Frame” als «Parade-Beispiel für die gesamte Frame-Theorie» (Busse (2012), S. 61). Und das ist es natürlich deshalb, weil sich Geldwirtschaft durchgesetzt hat, und damit vermeintlich (!) globale und naturgegebene kommensurable Werte und Vorgänge verhandelt werden. Man müsste die Beispiele der Frame-Semantik einmal einer diskurskritischen Meta-Analyse unterziehen. Letztlich zeigt die Serie, dass eine allzu allgemeine und abstrakte Verbindlichkeit eben keine mehr ist.

²¹ Tomasello, Michael (2006): *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Bauer, Matthias (2003): *Szenen*

justieren sie den korrekten Zeichengebrauch in einer Kommunikationsgemeinschaft ein. Es liegt bei Tomasello eine Spracherwerbtheorie zugrunde, die die Relevanz sozialer Partizipation, deiktischer Gesten und gemeinsamer Blickwinkel betont. Indem auf konkrete gemeinsame, geteilte Szenen verwiesen wird, stellt sich ein pragmatischer Rahmen für den Gebrauch von Symbolen und Zeichen ein, der über deren einfache Referentialisierung hinausgeht. «In verschiedenen Kommunikationssituationen kann z.B. ein und dasselbe Objekt als Hund, Tier, Haustier oder als Plage aufgefaßt werden [...], wobei jede solcher Auffassungen von den Kommunikationszielen des Sprechers abhängt»²². Bauer konkretisiert:

Im gesellschaftlichen Zeichenverkehr kommt es darauf an, «die eigenen Handlungen und die der verschiedenen Interaktionspartner einerseits auf die ihnen gemeinsame Umwelt, andererseits aber auch auf die Gedanken und Empfindungen von ego und alter zu beziehen, die diese Handlungen motivieren oder reflektieren»²³.

D.h. Kommunikation ist stets auf eine gemeinsame Umwelt bezogen, und es kommt zu einer wechselseitigen Verständigung nicht nur über dieses Bezugsfeld, sondern auch voneinander anhand dieses Bezugsfeld. Und dieses Bezugsfeld ist in großem Maß nicht das der realen Umwelt, sondern fiktionaler oder allgemein massenmedialer Angebote. In diesem Sinne bietet Schalkos Serie uns Zuschauer/innen den Vulkaniergruß an, um uns daran zu erinnern, dass wir eine globale Rezeptionsgemeinschaft darstellen. Der Vulkaniergruß ist verbindend über die meisten soziodemographischen Schranken hinweg, aber bewirkt auch eine kommunikative Schließung oder Exklusion, weil er nur dann verständlich ist, wenn man den Text/Mythos kennt, was Zugang zu bestimmten Medien voraussetzt. Dass und wie Pop-Kulturen exklusiv und desintegrativ sein können, wird noch zu diskutieren

gemeinsamer Aufmerksamkeit. Medien als Kulturpoetik. Zum Verhältnis von Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie. In: Ernst, Christoph/Gropp, Petra/Sprengard, Karl Anton (Hg.): Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie. Bielefeld: transcript, S. 94.

²² Tomasello (2006), S. 20.

²³ Bauer (2003), S. 96.

sein und zeigt sich ja daran, dass Matussek mit seinem Vulkaniergruß im fiktiven Braunschlag alleine dasteht. Diese Insel der Einsamkeit – das Bild wird gewählt, weil in der Serie nicht umsonst eine – scheiternde – Südsee-Aussteiger-Phantasie gezeigt wird –, kann sich aber auch in eine Idylle verwandeln. Das scheint nun assoziativ hergeleitet oder weit hergeholt zu sein, wird aber an der Gestaltung Matusseks deutlich. Die letzte Einstellung der Serie zeigt Matussek von hinten in starkem Gegenlicht, das uns blendet, wie er seine Hand langsam und lässig, fast erhaben zu einem Vulkaniergruß erhebt. Ikonographisch wird hier – nicht so sehr fiktionsimmanent, sondern metafikional – eine UFO-Erscheinung inszeniert. Wir haben hier ein Bildchen, weil die Szene tatsächlich bildhaft inszeniert wird und in ihr alles am rechten Fleck ist: Matussek auf einem Stuhl neben seinem ausgestopften Hund Bauxi auf seinem UFO-Landeplatz und gleißendes Licht, das ein UFO anzitiert (VIII, 44:55). Indem die Serie hier aus dem fiktiven Szenario springt, inszeniert sie eine Komplizenschaft mit uns Zuschauer/innen, die wir gemeinsam mit Matussek *Star Trek* kennen. Das Wunder stellt sich am Ende ein, weil ein ästhetisches Zeichen eben doch verbindet. Nicht in einem realistischen Gestus wird nun behauptet, die Außerirdischen seien doch real, sondern reflexiv wird an die gemeinsame Kultur mit den realen Zuschauer/innen erinnert, und so endet die Serie versöhnlich. Man freut sich für Matussek, dass er seinen Vulkaniergruß endlich im richtigen Kontext verwenden kann, und zwar in seiner abgezirkelten, kleinen Lichtung im Wald. Oder anders formuliert: Was Matussek mit der ganzen Welt verbindet, was netzartig und transnational funktioniert, nämlich die Pop-Kultur, findet seine örtliche Niederlassung auf Matusseks UFO-Landeplatz, und wir sind die verständigen Zeugen. Hätten Gerri und Pfeisinger doch lieber auf die Außerirdischen gesetzt.

IV.

Insgesamt gestaltet sich die Serie ihrerseits als Element der Pop-Kultur, nicht weil es sich um eine populäre Serie handelt und sie für den ORF, also für ein breites Publikum konzipiert wurde, sondern weil ganz klar darauf gesetzt wird, dass Zusehende populär- und pop-kulturelle Anspielungen

verstehen und sich auf einem Common Ground bewegen müssen, der sich durch geteilte intertextuelle Kompetenz eingestellt hat. Die Serie lebt nicht so sehr vom – wunderbaren – Narrativ, sondern verfährt sehr szenisch und bildlich, spielt permanent reflexiv auf einen Common Ground mit den Rezipient/innen an, indem sie vor Zitaten sprüht. Dabei bietet sie in einem selbstironischen Gestus nicht wenige Klischees über Österreich, etwa wenn sie an den Sexualstraftäter Josef Fritzl erinnert, aber nur so vage, dass man gerade noch in Deutschland, aber wohl kaum darüber hinaus die Anspielung verstehen würde. Und genau dadurch, dass die Serie klar abzirkelt, wer die Zitate erkennt, macht sie sich zu einer kulturell gebundenen, ästhetischen Insider-Szene und trotz beißend satirischem Gestus partiell zu einem Idyll gelingender Kommunikation. Es soll nicht darum gehen, diesen Anspielungsreichtum im Detail zu beschreiben oder Anspielungen zu decodieren, sondern es soll ein Beispiel für scheiternde Anschlusshandlungen und -kommunikationen, also wiederum für das Fehlen des vorausgesetzten Common Grounds auf der metafictionalen Ebene geliefert werden. Eco – um noch einmal theoretisch zu werden – weist Verstehen als zirkulären Prozess aus. Er konstatiert ganz hermeneutisch, dass es keine formalisierbaren Reaktionen – als primäre Rezeption und als wissenschaftliche Betrachtung dieses Prozesses auf einer Metaebene – ohne ein sinnzuweisendes Vorverständnis geben kann. «Formale Strukturen zu isolieren, bedeutet zugleich, ihre *Relevanz* zu erkennen; *relevant* aber sind sie nur im Hinblick auf eine umfassende Hypothese, in welcher der Sinn des Kunstwerks bereits antizipiert wird»²⁴. Dies lässt sich im Sinne Ecos auf jeden Text anwenden und nicht nur auf populärkulturelle Phänomene, aber diese basieren in besonders hohem Maß auf einer Partizipation, die auf Vorwissen durch mediale Präformierung basiert. Und wie exklusiv das unter Umständen sein kann, muss im Folgenden anekdotisch hergeleitet werden. Gegen Ende der Serie sehen wir den frustrierten und betrunkenen Banyardi in der Dorf-Disco (V:17:14). Ein Lied – *Orango* – wird eingespielt. Er reagiert mimisch schlagartig – ebenso unmittelbar und schnell wie Matussek auf die Erscheinung im

²⁴ Eco (1987), S. 13.

Wald –, springt auf die Tanzfläche, tanzt dort wie ein Affe, und die anderen Figuren auf der Tanzfläche imitieren sofort seine Bewegungen. Die Unvermitteltheit, mit der er handelt und alle anderen ihm dabei folgen, indiziert, dass sich der Tanz nicht erst innerhalb der Diegese nach uns nach entwickelt. Banyardi kennt das Lied und den Tanz, den alle anderen aber nicht nur ganz offensichtlich auch kennen, sondern sie wissen auch alle gleichzeitig, dass hier ein Ritual zu erfüllen ist, indem sie den Tanz nicht für sich allein tanzen, sondern auf Banyardi achten und diesen imitieren. Das Zeichen *Orango* aktiviert also wie die Marienstatue eine Person zu einer reflexartigen Handlung, und im Gegensatz zum von Matussek allein ausgeführten Vulkaniergruß findet sich hier eine ganze Gesellschaft von Discobesucher/innen – in einem Dekor, das an das erinnert, was schon in den späten 70ern und 80ern in Dorfdiscos an ein europäisches Lieblingsurlandsland, nämlich an Italien erinnern sollte –, die sich Banyardi anschließen. In einem deutschen Podcast zur Serie interpretiert eine Sprecherin die Szene textimmanent und meint, sie sei besonders passend, weil sich hier alle Figuren wie die Affen verhielten, die sie nun einmal innerhalb der Diegese seien²⁵. Sie deutet die Szene also allegorisch. Wenn man aber über zwei abstrakte formale Frames verfügt, nämlich einen für den Ablauf pop-kultureller Rituale und einen für Markierungen von Intertextualität, ist völlig klar, dass diese Passage textimmanent ein Ritual zeigt, dessen Ablauf alle Figuren kennen, und dass sie metafikcional einen Intertext einbringt, den wir Rezipient/innen kennen sollten. Wir werden hier ganz offenkundig Zeuge einer pop-kulturellen Kollektivhandlung, die auf einer Szene gemeinsamen Aufmerksamkeit beruht. Ich – möglicherweise als Deutsche – habe also verstanden, dass die Szene signifikant ist. Aber ich habe zuerst nicht verstanden, was sie signifiziert. Die Szene wirkte seltsam genug, um beim ORF und der Produktionsfirma Superfilm nachzufragen, was es mit dem Lied auf sich habe. Diese teilten mit, dass es sich bei dem Lied *Orango* um eine Eigenproduktion handelt. Man kann sie weder kennen noch googeln. Sie kann also bei Rezipient/innen kein Wiedererkennen oder eine stimmige Folgehandlung

²⁵ [LINK](#) Minute 15:45 (letzter Zugriff: 14.09.2017).

anstoßen. Die Eigenproduktion wurde aus Rechte-, Lizenz- oder Urheberrechtsgründen für die Netflix-Fassung der Szene verwendet. In der ORF-Original-Fassung läuft allerdings ein anderes Lied: Adriano Celentanos *Uh, Uh*. Und dann ist auch alles klar. Die Szene geht auf den Film *Bingo, Bongo* mit Adriano Celentano zurück. Und wenn man das weiß, glättet sich das Ganze in einem hermeneutischen Sinn. Erstens: Es wird metafiktional auf einen Star, nämlich Adriano Celentano verwiesen, der in Österreich etwas beliebter war als in Deutschland und vielleicht ein wenig stärker im kulturellen Gedächtnis verankert sein dürfte²⁶. Zweitens: Es wird vorgeführt, wie sich pop-kulturelle Rituale verselbstständigen, denn offenbar kennen alle Figuren das Skript aus *Bingo, Bongo* und reagieren dem entsprechend. Drittens: Man kann die Szene nach wie vor auch textimmanent allegorisch deuten. Viertens: Eine solche Deutung würde durch den Film *Bingo, Bongo* gestützt, der kultur- und zivilisationskritisch ist. Ein von Affen sozialisierter unverdorbenener Mensch gelangt in die von Zwängen geprägte Gesellschaft und erlebt dann auch noch seine sexuelle Initiation. Ähnliches ist Banyardi widerfahren. Aber nun steht das Dorf Braunschlag für die verdorbene und korrupte Zivilisation, und die unschuldigsten und unverdorbensten in diesem Szenario sind letztlich der weltfremde Banyardi und der waldschratige Matussek, die aber letztlich doch global aufgestellt sind: Banyardi als Katholik, Matussek als Fernseher. Man sieht an der Serie, und sie exerziert systematisch durch, dass ein Common Ground nicht nur eine inklusive Funktion hat, sondern dass es verschiedene Common Grounds mit jeweils exklusiven Funktionen gibt.

V.

Wenn bzw. da es ästhetische/pop-kulturelle Gemeinschaften gibt oder Vergemeinschaftung auf ästhetischen/pop-kulturellen Erfahrungen basieren kann, wäre es nicht uninteressant, systematischer zu ermitteln, welche konkrete Reichweite bestimmte pop-kulturelle Common Grounds haben und an welche soziodemographischen Variablen sie geknüpft sind. Noch

²⁶ [LINK](#) (letzter Zugriff: 14.09.2017).

interessanter wäre es, pop-kulturelle Common Grounds als eigene soziodemographische Variable zu betrachten, also nicht zu fragen, was Frauen in Österreich zwischen 29 und 39 Jahren über Europa wissen und wie sie darüber urteilen beispielsweise im Vergleich mit Männern, Deutschen und anderen Altersklassen, sondern was die Trekkis im Vergleich zu den Star Wars-Leuten dazu sagen. Wenn es lediglich um Kenntnisstände geht, ähneln solche Methoden der schon existierenden Diffusionsforschung, und in dem Kontext haben u.a. Paul F. Lazarsfeld und Elihu Katz schon vor langem bekannte Arbeiten vorgelegt²⁷. Aber auch Übersetzungspraktiken – ähnlich zu der Transponierung von *Braunschlag* vom ORF zu Netflix – können als Indikatoren für Common Grounds fungieren. Welche Sendung Peggy Bundy in *Eine schrecklich nette Familie* im Amerikanischen gerne sieht, weiß ich nicht. In der deutschen Fassung hat man sich in den frühen 90er Jahren entschieden, die *Schwarzwaldklinik* zu nennen. Dagegen nennt die Haushälterin Berta Alan Harper in *Two and a half Men* auch in der deutschen Version der 00er Jahre Zippy, was auf den amerikanischen Comic *Zippy the Chimp* aus den 50er Jahren zurück geht, den man in Österreich aber eigentlich kaum kennen dürfte, weshalb der Spitzname für österreichische – und auch deutsche – Rezipient/innen befremdlich sein dürfte. Auch in den 00er Jahren essen die *Gilmore Girls* in der deutschen Übersetzung «Toaster Waffeln», während in der Serie *Life in Pieces* in den 10ern auch im Deutschen Pop Tarts gegessen werden. Das Benennen amerikanischer Begriffe, Marken, Titel etc. indiziert, dass im Laufe der Zeit auf der Seite der Rezipient/innen eine immer größere Detailkenntnis der amerikanischen Konsum-, Populär- und Pop-Kultur vermutet wird. Aber so oder so wird sich immer wieder zeigen, dass Pop-Kulturen distinktiv und exklusiv sind. Was sich als Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit Geltung verschaffen kann und einen Aufmerksamkeitserfolg erlangt, kann weder von Akteur/innen noch von Beobachter/innen vorhergesagt werden, aber dass eine Szene gemeinsamer

²⁷ Wenngleich man dies theoretisch ganz anders rahmen müsste. Katz, Elihu/Lazarsfeld, Paul (1955): *Personal Influence*. New York: Transaction Publishers; Katz, Elihu (1973): *The two-step flow of communication. An up-to-date report of an hypothesis*. In: Enis, Ben M./Cox, Keith K. (Hg.): *Marketing Classics*. Boston: Prentice Hall.

Aufmerksamkeit vorgelegen haben muss, wann immer ein pop-kultureller Common Ground existiert, ist zwingend. Man muss einmal die gleiche Blickrichtung gehabt, das gleiche gesehen haben und dabei gelernt haben, wie man sich darauf beziehen und damit umgehen soll. Das hängt vom Zugang zu einem bestimmten Kommunikationsraum ab, und das ist wiederum von Verbreitungsmedien abhängig. Mittlerweile scheiden sich die Geister ja schon zwischen Fernseher/-innen und Netflixnutzer/-innen, den so genannten Linears und Non-Linears, die in einem Detail, dem besagten Lied sogar verschiedene *Braunschlag*-Versionen kennen. Und so entstehen möglicherweise je exklusive pseudo-soziodemographische Gruppen, die an die Variable "Umgang mit ästhetischen Zeichen" geknüpft sind. Pop-Kulturen sind nicht schrankenlos global und schichtenübergreifend zugänglich. Im Gegensatz zu traditionellen oder auch populistischen Grenzziehungen postulieren sie aber keine vermeintlich essentiellen Kategorien, verhüllen sie nicht ihre eigene Kontingenzt, sondern stellen sie aus. *Braunschlag* zeigt, wie Katholizismus, Kapitalismus und diverse Populismen ihre Gültigkeit verlieren, wenn es darum geht, eine gemeinsame Kommunikationskultur zu stiften, und wie diese zu Unrecht zu diesem Zweck bemüht werden, während sich die Serie selbst samt ihrer pop-kulturellen Elemente ganz kontingent zur Disposition stellt und dabei zumindest partiell Anschlüsse findet, was einen Grund für ihren außerordentlichen Erfolg darstellt.

Literatur

- Baßler, Moritz (2015): Leitkultur Pop? Populäre Kultur als Kultur der Rückkoppelung. In: Kulturpolitische Mitteilungen 148/1, S. 34-39.
- Bauer, Matthias (2003): Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit. Medien als Kulturpoetik. Zum Verhältnis von Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie. In: Ernst, Christoph/Gropp, Petra/Sprengard, Karl Anton (Hg.): Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie. Bielefeld: transcript, S. 94-118.
- Bauer, Matthias (2007): «Berlin ist eine ausführliche Stadt». Einleitende Bemerkungen zur Berliner Stadt-, Kultur- und Mediengeschichte. In: Bauer, Matthias Bauer (Hg.): Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert. Tübingen: A. Francke.
- Busse, Dietrich (2012): Frame-Semantik. Ein Kompendium. Berlin: De Gruyter.

- Clark, Herbert H./Schaefer, Edward F. (1989): Contributing to Discourse. In: *Cognitive Science* 13, S. 259-294.
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München, Wien: dtv.
- Fillmore, Charles J. (1986): Frame semantics and the nature of Language. In: Harnard, Steven R./Steklis, Horst D./Lancaster, Jane (Hg.): *Origins and Evolution of Language and Speech.* New York: New York Academy of Sciences, S. 20-32.
- Hecken, Thomas (2013): Pop-Konzepte der Gegenwart. In: <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/03/14/pop-konzepte-der-gegenwartvon-thomas-hecken14-3-2013/>.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus (2017): Einleitung. In: Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus (Hg.): *Handbuch Popkultur.* Stuttgart: Metzler, S. 1-14.
- Hintermeier, Hannes (2012): Fernsehserie *Braunschlag*. Robinson Crusoe lebt jetzt im Waldviertel. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehserie-braunschlag-robinson-crusoe-lebt-jetzt-im-waldviertel-11745654-p2.html>.
- Katz, Elihu/Lazarsfeld, Paul (1955): *Personal Influence.* New York: Transaction Publishers 1955.
- Katz, Elihu (1973): The two-step flow of communication. An up-to-date report of an hypothesis. In: Enis, Ben M./Cox, Keith K. (Hg.): *Marketing Classics.* Boston: Prentice Hall.
- Lickhardt, Maren (2015): *Star Trek.* Popkultur als Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit. In: <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/01/03/star-trepopkultur-als-szene-gemeinsamer-aufmerksamkeitvon-maren-lickhardt3-1-2015/>.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MacCannell, Dean: Sights and Spectacles. In: Bouissac, Paul u.a. (Hg.): *Iconicity. Essays on the Nature of Culture.* Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 421-435.
- Minsky, Marvin (1974): A Framework for Representing Knowledge. MIT-AI Laboratory Memo 306, June 1974. In: web.media.mit.edu/~minsky/papers/frames/frames.html.
- Schalko, David/Riedl, Joachim (2012): Wunderbarer Onkelstaat. Regisseur David Schalko über seine Heimatfilm-Fernsehserie «Braunschlag», die im niederösterreichischen Waldviertel spielt und der Republik einen Spiegel vorhält. In: <http://www.zeit.de/2012/10/Oe-Braunschlag/seite-2>.
- Tomasello, Michael (2006): *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Venus, Jochen (2013): Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie. In: Kleiner, Marcus S. /Wilke, Thomas (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken.* Wiesbaden: Springer, S. 49-73.

<http://fortsetzung.tv/2013/05/30/torrent-podcast-1-warum-sind-wir-nicht-allein-bisschen-orf-braunschlag-vs-deutsche-serien/>.

<http://www.chartsurfer.de/artist/adriano-celentano/vgu.html>.

<https://www.rollingstone.de/video-leonard-nimoy-erklaert-wie-der-vulkaniergruss-entstand-377194/>.

* * *

Jakub Gortat
(Łódź)

*Dealing with Austria's dark heritage and contemporary extremism
Peter Patzak's adaptation of Helmut Zenker's «Kassbach» (1979)*

ABSTRACT. This essay explores one of the films which dealt with the above-mentioned topics and had its cinematic release in the period under discussion – *Kassbach*, an adaptation of Helmut Zenker's novel, which was made by Peter Patzak, a prominent Austrian director who passed away in 2021. In this respect, *Kassbach* would be a work that preceded numerous other Austrian films with a cinematic release in the 1980s and which, even before the Waldheim affair, would touch upon Austria's difficult past. This article focuses on the film's message that the lack of de-Nazification at the time, understood not only as a political and bureaucratic, but also as a psychological and social process, facilitates the establishment of right-wing radicalism.

After the screening of W. G. Pabst's *Der letzte Akt* (The Last Ten Days) in 1955, National Socialism disappeared from Austrian cinemas for an extended length of time. Apart from the television film, *An der schönen blauen Donau*, directed by John Olden, which was produced by two television channels, the Austrian channel ORF and the German regional channel NDR, Austrian cinemagoers were not able to watch any film in the cinema whose plot would be set in the times of National Socialism or would deal with its ramifications. At the same time, however, the problem of Austria's "dark heritage" (to cite Axel Bangert)¹ was continuously touched upon by ORF, which, as recent Austrian television studies have demonstrated, produced numerous teleplays, docudramas and ultimately full-length fictional dramas.

¹ See Axel Bangert, «Facing Dark Heritage: The Legacy of Nazi Perpetrators in German-Language Film», in *Screening European Heritage. Creating and Consuming History on Film*, eds. Paul Cooke and Rob Stone (London: Palgrave Macmillan, 2016), 107-126.

In this essay I concentrate on Peter Patzak's *Kassbach* (1979), which, although almost forgotten today, was in my view, the first cinematic film dealing with Austria's Nazi past to have had a traditional, cinematic distribution in over a decade. As has previously been mentioned, *Kassbach* would be the forerunner of numerous other Austrian films with a cinematic release in the 1980s which would touch upon Austria's dark heritage even before the Waldheim affair. Films such as Franz Antel's *Der Bockerer* (1981), Lukas Stepanik's *Kieselsteine* (1982), Wolfram Paulus's *Heidenlöcher* (1986) and Wolfgang Glück's *38 – Auch das war Wien* (1986) triggered innumerable consequences both for Austrian political culture and the collective memory of the country's Nazi past.

This article will demonstrate how the narrative of *Kassbach* is constructed on the message that the lack of de-Nazification, understood not just as a political and bureaucratic, but rather as a psychological and social process, facilitates the establishment of a right-wing radicalism which jeopardizes the rule of law and democratic order. Thus, the eponymous character in Patzak's film is pictured both as an ex-Nazi who once believed in some of the tenets of the National Socialist ideology, and as a neo-Nazi who supports violence as proposed by extremist activists. To explore these subtleties, the article examines the way the main character is constructed, while also paying attention to the visual style of the film.

An ordinary man

Based on the novel *Kassbach*, written by Helmut Zenker in 1974, *Kassbach – Ein Porträt*, tells the story of the eponymous Karl Kassbach (played by Walter Kohut), a Viennese greengrocer aged fifty-four. Kassbach usually spends his leisure time with friends, playing cards, bowling, and taking part in a newly established association, *Initiative*, uniting right-wing radicals and planning attacks against political enemies – above all Communists and Social Democrats. Kassbach and his clique are full of anti-Semitism and disgust towards immigrants, and delight in venting their emotions against the weaker members of society. They practise shooting at guinea pigs kept in the basement of a summer house that belongs to one of the men; they attack

a waiter verbally, and ultimately physically in a bar because of his Yugoslav extraction. They also take part in actions recommended by *Initiative*, vandalizing properties of their political opponents.

The film reveals that Kassbach's family is dysfunctional. Kassbach can no longer communicate with his wife (Immy Schell) and adolescent son (Konrad Becker). The inability to communicate gradually transforms into open hatred and maltreatment of the boy, while his mother, whose name remains obscure throughout the whole film, does not react to her husband's recurrent paroxysms of rage. In fact, Kassbach's wife resorts to taking a lover (Franz Novotny). Kassbach also has a secret to conceal – he tries to seduce and abuse a 15-year-old girl, Liesi (Monika Schöpfer), who works with him as a sales apprentice. The film does not end with a classic dénouement, but rather leaves the audience with a climax formed from two scenes that unveil Kassbach's ruthlessness. First, Kassbach kills a man who catches him and his group during an act of vandalism. Being aware that the man has recognized him, Kassbach shoots the man without hesitation. Soon afterwards, he again falls out with his son, this time, however, reaching for the gun. The closing scene leaves Kassbach aiming his gun at Georg. We do not learn how this most violent of quarrels ends – will Kassbach shoot his son, thereby eliminating the person he loathes the most, or will he control himself and put the gun away? The closing scene, unlike the script², leaves the ending open. Even though we read in the original script version that Kassbach pulled the trigger, as viewers of the film we still do not know what happens to Georg.

The film does not offer a coherent, linear narrative, addressing particular threads chronologically, but employs elements of a collage composed of scenes shown by an auctorial narrator, interviews with witnesses who speak about Kassbach, as well as reminiscences and Kassbach's own short monologues. Kassbach, when introducing himself, and the witnesses look directly into the camera, their statements sounding like answers to questions

² In the script we read: «Ein Schuß fällt. Das Bild bleibt stehen. Stabliste. Ende». Script, p. 128. Archiv der Zeitgenossen, Vorlass Peter Patzak, file *Drehbuch*.

posed by an off-screen interlocutor. In this respect, Patzak follows the collage aesthetics created by Zenker in his novel and appears to follow the style of the German director, Alexander Kluge, who avails himself of a wide range of materials for his montage. While Kluge composes both fictional and documentary fragments for his collage, such as excerpts from other motion pictures, still photographs or paintings³, Patzak moves mostly within the framework of fictional scenes intertwined with pseudo-documentary interludes – scenes where the characters look directly at or very close to the camera, so as to engage the audience and maintain the suspense. The statements of the witnesses appear as though they were part of a television report or a documentary and were probably produced in the wake of some intriguing or disturbing events revolving around Karl Kassbach. It is likely that the story comes to a sudden, unhappy end, with Kassbach killing or wounding his son. A reporter (an off-screen person, whose presence is perceivable) now tries to find out the motives of the act.

However, the statements of the witnesses paint a rather positive or at least neutral image of Kassbach while other people describe him as nice and courteous. At first glance, Kassbach appears as a quite ordinary man, indistinguishable from other people, who runs a grocery store, leads a normal family life and spends his free time with friends. This impression is conveyed by the self-introduction delivered by the character at the beginning of the plot, where he even describes his culinary preferences. These statements present a portrait of a most ordinary man. Only the last sentence of this description, when he states that he could eat green peas and bacon “until full gassing” (bis zur Vergasung)⁴, sounds disconcerting and could make

³ See Peter C. Lutze, *Alexander Kluge. The Last Modernist* (Detroit: Wayne State University Press, 1998), 100.

⁴ «Also am liebsten hab ich a kalter Bier, a bissel abgestanden, mit net so viel Kohlen-säure. Un in der Früh Kakao. Am Donnerstag da iß i gern Spinat mit Spiegelei, am Freitag gebackenen Seefisch und am Sonntag hab i gern kalte Platten. Sehr gern iß i a Eiernockerl, Lungenbraten, Gulasch. Und für an Bauernschmaus da fahr ich kilometerweit, und Erbsen mit Speck, des könnt i essen bis zur Vergasung. Dialogliste, Archiv der Zeitgenossen, file Drehbuch Dialogliste. In the file there is an English dialogue list, where we can read the

the audience consider whether the expression is the result of using the word in the colloquial sense, common at least since the 19th century, or of a deliberate, obscene linguistic association with the Holocaust.



Figure 1 – Kassbach listening to the leader of “Initiative” – a right-wing extremist group.

Nonetheless, as Sylvia Szely points out in the booklet of the film's DVD edition, this innocuous impression is just «die Oberfläche harmloser wienerischer Normalität, die jedoch alles andere als unschuldig ist». Beneath the veneer of an ordinary representative of the Viennese petite-bourgeoisie, there is a character with whom one can under no circumstances identify, an anti-hero devoid of any positive characteristics. Kassbach is depicted as a negative type, a neo-Nazi skillfully exploiting the anxieties caused by the new sociopolitical conditions of the 1970s: waves of immigration to Europe, a

translation: «What I like best is a cold beer, a little flat, not so aerated. Early in the morning cocoa. On Thursdays I like to have spinach and egg, or beef, on a Friday baked salt-water fish, and on a Sunday, I like cold meat dishes. I'm also fond of egg dumplings, lung and goulash. To be able to have a peasant's feast, I'd drive for miles. I could eat peas and bacon until I was gassed». Archiv der Zeitgenossen, file *Dialoge Engl. Untertitel*, p. 2.

continued sense of losing power and prestige in the political life of the country in the face of the continuing rule of the Social Democrats⁵, and the constant threat of war and terrorism. In the case of *Kassbach*, the last factor appears as a significant motivation behind the character's actions. In the scenes showing Kassbach driving his bus, the actual diegetic sound is that of a news report on the radio describing the actions of left-wing terrorists in West Germany. It is not clear to what extent his world-view is moulded by *Initiative*, however, during the meetings of the group he is depicted as someone in full alignment with the group's leader, Lothar (Walter Davy). In the scene of the second such meeting, Kassbach's profile is depicted in a long take, in unnaturally shallow focus, which blurs the silhouette of Lothar speaking in the background [figure 1]. Kassbach's sober facial expression and nodding head in the foreground imply that he listens carefully to the speech and agrees with the arguments. He accepts not only the objectives outlined in Lothar's speeches, but also the methods of achieving them, which are based to a large degree on violence.

It is the penchant for violence that predominantly defines Kassbach's dark nature, and which is usually directed against those who are weaker or defenceless. There is a slight difference between the novel and the film in the depiction of the character's obnoxious personality. The novel includes numerous scenes where Kassbach revels in his sadism. He conducts a number of pseudo-experiments on guinea pigs – for instance, he isolates one animal from the rest, he starves one of them, he lets a dog hunt for three other animals and then observes their mutilation and agony, or brutally squeezes them. These “experiments” evoke an association with the Nazis' medical crimes in the concentration camps. Furthermore, the novel includes streams of Kassbach's thoughts written in the first person, which reveal his darkest fantasies. In one of them, Kassbach imagines applying the same experiments to other animals and humans:

⁵ Between 1970 and 1983, Austria was ruled by the Social Democratic Party (SPÖ), headed by chancellor Bruno Kreisky. Thus, this period is colloquially called “the Kreisky era”. See e.g. *The Kreisky Era in Austria*, eds. Günter Bischof and Anton Pelinka (New Brunswick: Transaction Publishers, 1994).

Ich werde meine Versuche ausdehnen, auf Menschen erweitern: Experimente, die vorläufig nur in meinen Gedanken stattfinden können. Eventuell kaufe ich mir Kaninchen. Nach Ostern, da ist das allgemeine Interesse an Kaninchen weg und der Preis dementsprechend niedrig.⁶

His sadism is combined with shrewd, pragmatic thinking. Therefore, his sadistic actions are not a result of paroxysms or uncontrolled emotions, but appear rather as well thought-out actions. In the film, the guinea pigs only appear in one scene. Kassbach, instead of tormenting the animals continuously, kills them with his gun. However, it is his son, Georg, who becomes the object of Kassbach's greatest act of violence. The father treats violence as an educational method and conflates it with the demand for respect. Some acts of violence literally resemble the totalitarian practices of depriving a human being of their individuality, intruding ruthlessly into the son's private life, with Kassbach reacting to the slightest signs of objection or disrespect. All these elements appear in one scene when Georg does not respond to his father's knocking on the door of his room. Kassbach flies into a rage, breaks the glass in the door, enters the room and, after noticing some evidence of drugs that Georg probably took, brutally drags his son out of his room and into the bathroom, where he pours cold water onto a fully clothed Georg.

In comparison with the novel, the film places stronger emphasis on the trans-generational relations between father and son. Even though Georg undertakes some attempts to talk to his father, Kassbach instantly begins to yell at his son, claiming that any discussion with him is impossible. In a scene which does not appear in the book, Georg helps his father load the van with goods for his grocery shop. As soon as Kassbach gets angry, he leaves Georg alone in a large parking lot. The depiction of Georg's silhouette standing alone in a full shot against the sun and then his slow walking out of the frame underlines the loneliness of the boy and accentuates his terrible situation – Georg is left on his own and has no-one from whom he might find support. The fact that Georg participates in the left-wing pro-

⁶ Helmut Zenker, *Kassbach* (Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft 1995), 53.

tests organized against the assembly of *Initiative* underlines the trans-generational breakdown in communication. Kassbach participates in the assembly and then, when the clash with the protesters turns into riots, he physically attacks his opponents. However, when he notices that Georg is among them, he refrains from attacking him. A brief exchange of looks between father and son shows the gulf between the men – whereas Kassbach's facial expression displays embarrassment and astonishment, Georg's face does not show any sign of surprise at the fact that his father is a member of a far-right group.

In the novel, Georg's physical appearance is not described. In the film, the physical aspect of this supporting character is essential since filmmakers employ the psychological assumption that matches physical appearance with personality. In the portrait of Georg we can see a young, innocent boy, who is about to become an adult, quite tall but thin. He has an ectomorphic figure which can be associated with sensitivity and solitude⁷. Together with his long hair, delicate earrings and lack of facial hair, Georg looks androgynous. His external appearance, defined by vulnerability, renders him more susceptible to the acts of violence executed by his father.

Karl Kassbach is constructed by means of the contradictory aspects of his personality, which, although they do not arouse the audience's sympathy or any endearment for him, still mean that his actions, to a certain degree, are comprehensible. As Tibor Zenker points out in one of the articles relating to *Kassbach*, «Seine Sichtweise und Taten sind nicht zu entschuldigen, aber zu erklären; sie sind vorstellbar, so sehr man sie auch ablehnt und verurteilt»⁸. His frequent outbursts of aggression express the inner feeling of uncertainty which he cannot overcome. The anti-hero probably becomes

⁷ In the description of the character, I employ the terminology proffered by Jens Eder in his standard book about the analysis of film characters. See Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse* (Marburg: Schüren, 2014), 254-257.

⁸ Tibor Zenker, «Normalität und Widersprüchlichkeit des faschistischen Kleinbürgers. Gedanken zu KASSBACH – EIN PORTRAIT», in Peter Patzak, *Filmmacher, Autor, Maler*, eds. Karin Moser and Andreas Ungerböck (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2009), 140-171; 156.

aware of the imminent crisis in the grocery sector which is being caused by the growth and competition of supermarkets. He is also certainly aware of his clumsiness in his sexual life. Kassbach makes attempts to make love to his wife and when he finally induces her into a sexual act, intercourse lasts only for a few seconds.

An ex-Nazi is a neo-Nazi

His far-right world-view and an inclination to violence define Kassbach as a typical neo-Nazi, a type which could be found not only in Austria, but also in many other developed countries. As the director, Peter Patzak, notes, «dieser Einzelfall zeigt die traditionelle Bagatellisierung neofaschistischer Kräfte und Aktionen. Kein speziell österreichisches Phänomen»⁹. However, *Kassbach* may be interpreted not only as a film about a neo-Nazi, but also about an ex-Nazi. As Annette Insdorf claims in her short note about the film, «this contemporary portrait of a middle-aged, neo-Nazi grocer and the right-wing organization to which he belongs proposes that the dangers of xenophobic racism have not disappeared»¹⁰. Kassbach's anti-Austrian "great German" nationalism, expressed by his conviction that Austria is a part of a German Reich and the desire for a renewed annexation of his country, sets the motif of an authoritarian personality in a particularly Austrian context. Kassbach's world-view in contemporary times (the 1970s) had probably been shaped much earlier. His letters written on the Eastern front and cited by his mother, who appears in documentary-like scenes, are rife with hatred towards Russians. Kassbach comes over as a zealous Nazi when he reads aloud a poem called *A whole Nation* (Ein ganzes Volk) written in 1943. The poem avows in a typically Nazi manner the belief in the German nation's superiority over the life of an individual, commends German militarism, and refers to the distorted image of family as a guarantee of the German nation's persistence. The scene is one of many collage elements

⁹ Cited from the website of Filmarchiv Austria, [LINK](#).

¹⁰ Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* (New York: Cambridge University Press, 2003), 193.

woven into the *synzhet*, to adduce Russian formalists' terminology. In this scene, Kassbach, with his back to the camera and his head lit by a lamp's dim light, reads his poem aloud. His voice is accompanied by the non-diegetic sound of marching soldiers. There is no doubt that German militarism is still very close to the character's heart, as is his hatred of the Russians, which can be seen not only in a letter he wrote to his mother, but also in the present, when Kassbach is playing fruit machines with his friends, saying it would be easier for him to shoot a bear if it was wearing a red star.

One element of the collage that straddles both the Nazi past and the ex-Nazi present is the photograph that appears at the very beginning of the film (00:00:40-00:00:55) depicting three naked women running in a street in front of several fully clothed men. The character of this event suggests the photograph had been taken either in a concentration camp or at an execution site in the German-occupied Eastern territories where the victims were often forced to undress before being shot. The photograph does not depict any act of execution itself. However, it does show an act of humiliation as the victims stood entirely at the mercy of the perpetrators, one of many actions that lead to the "final solution". The archival still photograph, black-and-white and a little grainy when magnified, then dissolves into another grainy, almost monochrome still shot showing Kassbach consuming his meal. The freeze-frame shot initiates the scene where the character speaks about his eating habits. The transition from a medium which preserves the memory of past events into the contemporary times when the plot is set implies that the world-view predicated upon prejudice and an inclination to violence has survived the war, or, more generally, that to a certain extent the country has not come to terms with its difficult past. The element that parallels the past with the present is the impunity of the perpetrators – the Nazis were able to commit their hideous crimes because they had received general consent, resulting in numerous culprits being able to evade responsibility for their atrocities. By analogy, Kassbach, his friends, and members of *Initiative* escape punishment since the responsibility for the current acts of violence is ascribed to the victims of the neo-Nazis or those who demur to them in demonstrations. The transgressions and crimes committed by Kassbach and his friends remain unpunished because *Initiative* functions as

a legal group, and when the clique attacks the Yugoslav waiter (one of the men stabs the victim twice with a knife), the police suspect other immigrants of committing the assault. Thus, the existence of the extreme right is a corollary of two essential factors – firstly, negligence in coming to terms with the difficult past after the war, and secondly, the political climate created by the institutions which either tolerate, downplay, or clandestinely go along with far-right ideology. Neo-Nazism is also entwined with post-Nazism through the age-range of Kassbach's clique. Whereas three of the men, including the main character, are in their fifties, another member of the group is much younger in appearance. The emphasis on the group's wide age range is intentional. In an interview with *Volksstimme* the director explains: «Wichtig war uns bei der Beschreibung dieser Gruppe, daß sie nicht nur aus "Veteranen" besteht, sondern bis in die Altersstufe der 20jährigen reicht»¹¹. Hence the inclusion of both young and old in the group gives the impression that the problem of neo-Nazism is trans-generational, and therefore very serious. The fact that the main role in the film is played by Walter Kohut, who fifteen years earlier had impersonated the young, zealous Nazi participating in a failed coup against Engelbert Dollfuß in the aforementioned docudrama, *An der schönen blauen Donau*, is a very meaningful coincidence.

The novel and its adaptation sometimes take different paths in undermining the apparently orderly lives of Austrians. In his novel, Helmut Zenker does not mince his words when bringing it home to his readers who, apart from the police, is to be blamed for keeping the neo-Nazi sociopolitical climate alive. Numerous pages of the novel contain the names of more or less radical right-wing parties: VDU – (Union of the Independent – Verband der Unabhängigen), a national-liberal political party, FPÖ (Freedom Party of Austria – Freiheitliche Partei Österreichs), a right-wing party that still operates today, and NDP (National Democratic Party – Nationaldemokratische Partei), a far-right political party banned for violating the country's anti-Nazi legislation in 1988. Kassbach has an affinity with all of these

¹¹ Lutz Holzinger, «Absolute Stille und dann der Applaus». Interview with Peter Patzak, *Volksstimme*, March 30, 1979, 13-14; 14.

parties, either by belonging to or voting for them in elections. Furthermore, the collage-novel embraces elements of an Austrian chronicle which includes the dates of establishment of various social groups, such as the veterans' union (Kameradschaftsbund) which acknowledged and supported former soldiers while treating anti-Nazi dissidents as traitors¹², and becoming embroiled in political affairs, such as the controversies that surrounded Taras Borodajkewycz and the death of Ernst Kirchweyer, the first political victim in the Austrian Second Republic. The chronicle of public events intermingles with the political engagement of Kassbach. We learn that he was active in far-right and veteran groups, distributing their leaflets and participating in their marches and assemblies. It was when he, together with his friend, Werner, participated in demonstrations which supported Borodajkewycz, that Kassbach assaults one of the counter-demonstrators¹³. Thus, the character is a construct of the post-war reality that encapsulates his susceptibility to nationalism and political radicalism. We may again note that Kassbach's activism is rather secondary. He does not aspire to be a leader in any of the groups he sympathizes with, but rather remains an ordinary representative of the Austrian petite bourgeoisie.

The film, in contrast, avoids pointing out particular political parties or associations, rendering Kassbach even more ordinary and mundane. Without defining any political background, Karl Kassbach appears to be literally an everyman. On the other hand, as Peter Spiegel argues, Kassbach still proves to have a specifically Viennese character, since he combines the contradictory features of characters typically depicted in Austrian drama and literature:

¹² See Heidemarie Uhl, «Landscapes of Commemoration. Historical Memory and Monument Culture in Austria (1945-2000)», in *Totalitarian and Authoritarian Regimes in Europe. Legacies and Lessons from the Twentieth Century*, eds. Jerzy W. Borejsza, Klaus Ziemer (New York-Oxford: Berghahn Books, 2006), 578; and Peter Pirker, Magnus Koch, Johannes Kramer, «Contested Heroes, Contested Places: Conflicting Visions of War at Heldenplatz/Ballhausplatz in Vienna», in *Views of Violence. Representing the Second World War in German and European Museums and Memorials*, eds. Jörg Echternkamp and Stephan Jäger (New York: Berghahn Books, 2019), 182-183.

¹³ Helmut Zenker, 101.

Insbesondere aber trifft der Filmemacher das Lächerlich-Unheimliche, Komisch-Tragische, Banal-Gefährliche von Kassbach und der ihn umgebenden Typologie Wiener Charaktere. Diese Dialektik – die man aus den vielen Figuren der Wiener Literatur her auch kennt – verpackt Peter Patzak in einen Streifen, der zugleich die formalen Qualitäten eines Psycho-Thrillers ausspielt.¹⁴

So one could sum up that *Kassbach* delivers a story about an everyman, which is, however, told through the means of a Viennese dramatic style.

It is above all the juxtaposition of two contradictions – power and helplessness – which leads us to ponder whether there is a connection between Kassbach's sexual behaviour and his susceptibility to neo-Nazism. Fascism, Nazism or neo-Nazism are the key words that emerge in literature, although there is a dearth of articles connected with *Kassbach*, with one of the hypotheses about the essential factors responsible for the fascist inclinations of an individual to be found in the theories addressing the questions of sexuality, violence, psychology of the masses and fascism. Karl Kassbach is awkward and even bashful with sexual partners who appear equal to him – his wife and a prostitute he invites into his car. This is illustrated by Kassbach only being able to satisfy himself very rapidly during sexual intercourse with his wife. Furthermore, when Kassbach is with a prostitute, he cannot even pluck up the courage to initiate intercourse. From time to time, he resorts to spying on his neighbour – a pregnant woman doing exercises in the evening.

Before meeting Liesi, this voyeurism appears to be his only means of finding an outlet for his unsatisfied sexual needs. Interestingly, Kassbach's relationship with Liesi is preceded by sexual contact with her mother (Erni Mangold), who offers the protagonist sex in exchange for accepting Liesi's apprenticeship in the grocery.

From the outset, the anti-hero puts himself in an unequal position with Liesi. Kassbach persuades the girl to take off her shirt and bra, while he does not remove any part of his clothing. When he stresses that he needs

¹⁴ Peter Spiegel, «Der Faschismus beginnt in der Familie», in *Peter Patzak. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages (Wien: Europa Verlag, 1983), 165-167; 167.

to see her bust, it is clear that he relegates the female to merely her body parts. When Liesi resists Kassbach's growing interest in sexual intercourse, he brutally breaks her resistance and rapes her. In contact with someone who is his inferior, Kassbach turns his clumsiness and helplessness into physical aggression. His deeds reveal a great deal of corruption of human relationships conceived beneath the veneer of a seemingly decent image of the Viennese bourgeoisie. In her analysis embracing several examples of literature when sex is enmeshed with power, Joanne Pettitt states:

If sex is, biologically and socially, a foundation of humanity, its corruption and deviation express a more fundamental severance with normative humanity. This is not to say that sexual deviancy may not form part of normal human experience, more that, in the context of the Holocaust, the politicization of sex and its relationship to power is suggestive of the breakdown of human relationships in a more general sense.¹⁵

In the case of *Kassbach*, Liesi, Kassbach's victim, appears from the outset as the weaker person – she attends a special school (Sonderschule), suggesting she has special educational needs. Giving the impression of an adolescent adrift, who is rather vulnerable, and who cannot articulate her own wishes, she easily falls victim to Kassbach's power, a power seen as the only tool to satisfy the desires of this anti-hero.

There is a temptation to conflate the sexual behaviour of Karl Kassbach with his Nazi world-view, even more so due to the reported affinity of the petit-bourgeois with right-wing extremism and the hypothesis of inclination towards sexual aggression in someone whose sexuality is repressed. This is in accordance with the hypothesis disseminated by the once popular theory of Wilhelm Reich¹⁶. In his complex analysis of the film, however, Tibor Zenker points out that one must be cautious in the psychological judgment of the character:

¹⁵ Joanne Pettitt, *Perpetrators in Holocaust Narratives. Encountering the Nazi Beast* (London: Palgrave Macmillan, 2017), 45.

¹⁶ I refer to the translation based on the third, enlarged edition from August 1942, published in 1946: Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism*, transl. Theodore P. Wolfe (New York: The Orgone Institute Press, 1946).

Hier ist keineswegs ein kausaler, geschweige denn ein monokausaler Zusammenhang zu entdecken. Eine Unfähigkeit zu “normaler, zwischenmenschlicher emotionaler und sexueller Interaktion führt bestimmt nicht zu faschistischer Gesinnung – und ebenso wenig umgekehrt”.¹⁷

However, in his interpretation, Zenker concentrates only on the sexual awkwardness of Kassbach and his inability to have normal sexual relations, while seemingly downplaying the significance of the sexual violence which Kassbach perpetrates. According to Reich, «sexual weakness undermines self-confidence; compensation is affected by rigid character traits or brutal sexual behavior. The necessity for sexual self-control, for maintenance of sexual repression, leads to the development of compulsive, emotionally highly charged ideas of honor, duty, courage and self-control»¹⁸.

In the case of Kassbach, the use of violence compensates for his inner uncertainty and restores his sense of sexual self-control. Moreover, inner weakness and uncertainty are not the only explanations for Kassbach's sexual brutality. The crisis in his life also affects his sexual relations with his wife. From her reaction to Kassbach's sudden wanton lust – a combination of astonishment and dismay – we may infer that the couple stand aloof sexually from one another. The coldness, in turn, engenders the feeling of unsatisfied desires. Once again one might adduce Wilhelm Reich who posits that «the suppression of natural sexual gratification leads to various kinds of substitute gratifications. Natural aggression, for example, becomes brutal sadism which then is an essential mass-psychological factor in imperialistic wars»¹⁹. In this context, Reich exploits and develops the notion of sublimation proposed by Sigmund Freud, which he understood as the transformation of inadmissible impulses or idealizations into socially acceptable actions²⁰.

¹⁷ Tibor Zenker, 152.

¹⁸ Reich, 46.

¹⁹ Reich, 26.

²⁰ Sigmund Freud, «Civilization and Its Discontents» (1930) in *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud – The Future of an Illusion, Civilization and its*

Even if Reich's limited theory relating to the consequences of sexual suppression that appear in the film is too far-fetched, we should bear in mind that Reich's criticism was levelled generally against numerous aspects of an extremely conservative lifestyle – first of all, the values of a traditional family, mysticism and selected tenets of Christian ideology. In this regard, *Kassbach* also deconstructs, in an uncompromising manner, the traditional image of Austria. There is, however, one element of Kassbach's personality that goes against part of Reich's theory – his anti-religiosity. Freud, and especially Reich, perceived religion as an element of oppression that blocked the path to a person's sexual satisfaction. Kassbach, in contrast, does not evince any signs of religiosity. A more profound psychoanalysis of the character is impossible since we have only some excerpts from his background at our disposal. As Harald Leupold-Löwenthal stresses, «Kassbach mit den Kategorien der Psychologie oder Psychoanalyse zu "analysieren" wäre unangemessen und ist glücklicherweise aus der Erzählstruktur und dem angebotenen "Material" heraus gar nicht möglich»²¹.

Nonetheless, one cannot overlook the fact that the hypothesis of the popularity of authoritarian ideas among the middle-class belonged not only to the theory of Reich. In their path-breaking monograph, *The Authoritarian Personality*, Adorno, Frenkel-Brunswik, Levinson and Sanford contend that «It is a well-known hypothesis that susceptibility to fascism is most characteristically a middle-class phenomenon, that it is "in the culture" and, hence, that those who conform the most to this culture will be the most prejudiced»²². Narrow though this focus may be, the authors of the study believed «that the findings they discovered in this focus group would apply more broadly»²³. Regardless of the methodology of the Frankfurt School

Discontents, and Other Works, transl. James Strachey (Hogarth Press; London, 1961), vol. XXI, 79-80.

²¹ Harald Leupold-Löwenthal, «Alltägliche Umgebung», in *Peter Patzak. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages (Wien: Europa Verlag, 1983), 169-172; 170.

²² Theodor Wiesengrund Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel Levinson, Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality* (New York: Harper & Row, 1950), 229.

²³ Christina Gerhardt notices that «the narrow focus merits reconsideration and further

studies, it is “*licentia poetica*” that allows a film to magnify or even exaggerate a social phenomenon which in this case relates to some characteristics of the middle-class. Considering the popularity of the Austrian film motif of a middle-class man who is susceptible to complicity or even perpetration of crimes under a non-democratic regime, Karl Kassbach appears as a “darker” variant of the originally jovial and seemingly innocuous Mr. Karl, a middle-class Austrian everyman. In his comments on the film, the journalist of the *Arbeiter-Zeitung* remarked: «Kassbach ist der Herr Karl, der wieder anfängt, uns fürchterlich zu werden»²⁴. However, while in the case of *Der Herr Karl* it was mainly opportunism that motivated the character in his abhorrent deeds, in *Kassbach* it is rather the penchant for authoritarianism and violence. In this dark vision of the attraction of the middle-class to authoritarianism and violence, Kassbach becomes the epitome of all the evil that consumed Austrian society thirty years after the end of the Second World War. Kassbach's affinity to Mr. Karl consists in the construction of both characters as ordinary people – as one of us, and in the effect on the audience attained by having an insight into their minds. In a letter to Zenker, Patzak alleged: «Dieses Eindringen in die Gedankenwelt des Protagonisten stellt eine interessante Beziehung zum Zuschauer her»²⁵.

Entering into a dark world

In the creation of his anti-hero, Patzak employs the model of anti-stardom, which was not anything unusual for modern cinema. However, the very uncompromising manner of criticism adopted in the film evokes an association with the “art of exaggeration” (*Übertreibungskunst*) characteristic of the oeuvre of the Austrian writer Thomas Bernhard, whose literary

scrutiny». See Christina Gerhardt, «The Authoritarian Personality: Then and Now», in *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, eds. Susanne C. Knittel and Zachary J. Goldberg (New York: Routledge, 2020), 61-73; 65-67.

²⁴ F. Walden, «Neue Filme dieser Woche. Kassbach», *Arbeiter-Zeitung*, March 31, 1979, 11.

²⁵ Peter Patzak, letter to Helmut Zenker, Vienna, January 27, 1978 in Archiv der Zeitgenossen, Nachlass: Peter Patzak, file *Kassbach. Korrespondenz Peter Patzak / Helmut Zenker*.

career began in the 1960s. Throughout his entire life, Bernhard became renowned for his use of hyperbole in describing his characters, replete with repetitions and general overstatements which are suffused with pessimism. However, while Bernhard's principle of exaggeration is applied consistently to grotesque effect²⁶, the exaggeration and radicalism used in Patzak's film stress the highly pessimistic message. While the film elides the political context sketched in the novel, it puts a strong emphasis on decrying several aspects related to the traditional image of Vienna and its petite bourgeoisie. The anti-hero is depicted not only as an anti-Semitic, anti-Slavic, racist, nationalist old Nazi and neo-Nazi, but also as a sadist, a brute, a pathological father, pedophile, rapist, vandal, anti-democrat, and murderer. However, the art of exaggeration manifests itself not only on the level of the film's narrative, but also in the visual style. Vienna, or the 20th city district where the anti-hero lives to be exact, is devoid of any of the artistic or architectural traditional images popular amongst tourists, and looks like the suburbs of any other European city. Patzak links the visually unpleasant Vienna at its least flattering with the motif of the human inability to establish firm and satisfying relations with other people. This motif would later be characteristic of the oeuvre of such Austrian directors as Götz Spielmann, Barbara Albert and Ulrich Seidl, who also avoid the iconic landmarks of Vienna²⁷. As Karin Moser points out, for Patzak this visually new depiction of Vienna is the continuation of the picture and sound composition he introduced in the crime series *Kottan* in 1976: «Wien [...] ist jeder tourismustauglichen,

²⁶ Daniel Bowles, *The Ends of Satire. Legacies of Satire in Postwar German Writing* (Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015), 87-90.

²⁷ See Mary Wauchope, «Place and Space of Contemporary Austria in Barbara Albert's Feature Films», in *New Austrian Film*, ed. Robert Dassanowsky and Oliver C. Speck (New York: Berghahn, 2011), 108-121; 111; Tobias Heinrich, «Too close to home. Heimatkonzepte im österreichischen Migrantentfilm», in *Alpensagas und Modelldörfer. Heimatbesichtigungen in Literatur und Film*, ed. Wolfgang Straub (Innsbruck: StudienVerlag 2020), 203-214; 206; Sara F. Hall, «The Lady in the Lake: Austria's Images in Götz Spielmann's *Antares*», in *New Austrian Film*, ed. Robert Dassanowsky and Oliver C. Speck (New York: Berghahn, 2011), 356-367; 362.

idyllisch-gemütlichen Bild- und Tonkomposition weit entrückt. Kalt, dunkel, trist und unterschwellig bedrohlich mutet die Stadt an»²⁸.

This impression is discerned by the journalist of *Volksstimme*, who stresses the significance of the evening and early morning scenes: «Eine düstere und abgestorben wirkende Großstadt, die schon bald als das Wien der Jetztzeit erkannt werden kann, Morgen- und Abendstimmungen sind mitbestimmend für die atmosphärische Dichte dieses Porträts»²⁹. In this way, in its coming to terms with the Nazi past, contemporary right-wing radicalism and domestic violence in Austria, the film resembles entering into a dark world. The *mise-en-scène* remains gloomy both in scenes shot in the district where Kassbach lives and in the suburb where he meets a prostitute. A number of interiors – the pub, where *Initiative* organizes its meeting, another pub where he and his friends regularly meet, a second flat where Kassbach abuses Liesi – are filmed with a scarcity of light and with the use of cold colours, especially blue, which emerges in the scenes shot in the evening. Cold colours are also predominant in the costumes: Kassbach wears a dark grey coat, a grey shirt, a black tie; Liesi wears a blue coat and a blue skirt; while Georg wears a bluish shirt, dark green pullover, and in the closing scene is dressed completely in blue. The same pertains to the scenes of riots in the street taking place in the evening and in the apartment that the clique vandalizes, which are both recorded with low key lighting. The available light in these scenes is so dim that we cannot recognize the faces of the characters. The semi-darkness impinges on the bluish and greyish tones of the frames in the scene when the Yugoslav waiter runs into the ambush of the clique. In the winter night's glow, even the snow has a bluish shade. Furthermore, Kassbach's Volkswagen bus, used to transport goods, is always dirty, shabby, and grey, the symbol of his gradual downfall.

²⁸ Karin Moser, «Offene Wunden – Generationen auf dem Prüfstand», in Peter Patzak. *Filmmacher, Autor, Maler*, ed. Karin Moser and Andreas Ungerböck (Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2009), 126-139; 127.

²⁹ Anonym, «Begegnung mit einem wichtigen österreichischen Film: Was Kassbach zu Kassbach macht», *Volksstimme*, March 31, 1979, 9.

The gloomy, pessimistic atmosphere of the film is accentuated by the accompanying music. The soundtrack, generally restrained in its musical expression, comprises two themes, one played on a harpsichord (sometimes accompanied by the variable sound of wind instruments), the other on a violin, both striking a sad and wistful tone. Whereas the first theme usually illustrates acts of violence – for instance in the scene of the assault on the waiter or in the scene when Kassbach abandons his son in a parking lot – the second theme surfaces in the scenes showing Kassbach acting alone – driving his bus, walking at night, and spying on a neighbour. This music accordingly corresponds with the specific frame arrangement³⁰ – the view of Kassbach alone – and accentuates the alienation of the anti-hero.

Two places where Kassbach fulfils his dark fantasies appear particularly gloomy and repulsive. The secret flat where Kassbach abuses Liesi is sparsely furnished with only a bed, a chair, and a small heater. A harsh, white light emanates from a ceiling light whose lampshade comprises a couple of wires coated with the remains of some material. The shabby look is emphasized by numerous stains on the bland wallpaper. The second location, where he satisfies his fantasies by killing guinea pigs, is the basement of the summer house that is owned by Walter, one member of the clique. The basement is in a dilapidated condition – squalid, with the walls badly plastered and decorated with faded posters of roosters. Large cobwebs are hanging from the staircase, and in one of the corners lies a pile of coal. When Kassbach and one of the other men shoot at the animals, the room becomes suffused with bluish-grey smoke emanating from their guns.

Therefore, in *Kassbach* we find one of the first contributions to the popular motif of an Austrian basement in literature and film, depicted as a place of obscene and shocking activities and the fulfilment of dark fantasies. The motif probably existed much earlier in literature than in reality (the most appalling case was the imprisonment of Elisabeth Fritzl in 2008, followed

³⁰ I employ the typology of film music proposed by Pauli, who distinguishes its three categories: paraphrase, counterpoint and polarization. See Hansjörg Pauli, «Filmmusik: Bin historisch-kritischer Abriss», in *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, ed. Hans-Christian Schmidt (Mainz: Schott, 1976), 91-119; 104.

by that of Natascha Kampusch in 2010). Novels which feature child incarceration in the basement of a family home are, for instance, Adalbert Stifter's *Turmalin* (1852) and Franz Nabl's *Das Grab des Lebendigen* (1917). Furthermore, the basement as a place of terror and perversion would often appear in later New Austrian Film: in Ruth Mader's *Struggle* (2003), Markus Schleiner's *Michael* (2011), Uli Seidl's *Im Keller* (2014) and Andreas Gruber's *Hannas schlafende Hunde* (2016). In *Kassbach*, however, the basement is a place to give vent to the dark needs not of a single individual, but of a group of men.

The *mise-en-scène* and sophisticated framing considerably contribute to the questioning or even mocking of some Austrian traditions and are key formal elements in rendering the film an example of the “art of exaggeration”. This is best displayed by the bar where the meetings of *Initiative* are held.



Figure 2 – The place where the meeting of right-wing extremists takes place.

The building does not distinguish itself from any other location shown in the film. On the facade one can notice a sign stating that the club serves Viennese cuisine. However, none of the guests inside consumes anything in the bar, the guests are rather concentrated on the purpose of their meeting. The space inside appears reduced since the bar is replete with people and a

little bit blurred due to the fact that the air is suffused with cigarette smoke (again conferring a bluish tone to the frame).

All the guests gathered in the bar, including the hosts of the meeting, are men. As if that were not enough to underline the very masculine tone of the scene, the set design of the room is dominated by a number of conspicuous antlers decorating a wall, in front of which Lothar, the *Initiative* leader, speaks. In one full shot depicting the interior of the bar, the antlers fill the width of the frame. Shown in the background, they tower over the guests located in the foreground and middle ground. Another large single antler is hanging on the opposite wall [figure 2]. The large number of antlers in the bar evinces a difference between the film's script and the novel, in which the narrator mentioned only one set of antlers hanging on the wall. The decoration attracted the attention of the critic from the weekly news magazine *Falter*, who ironically stated: «In der Gaststätte, wo sich die Faschisten treffen, hängen nicht zehn, sondern hundert Hirschgeweihe»³¹. Antlers, which are the most visible remnants or tokens of hunting, symbolize virtues traditionally ascribed to men, such as power and dominance. In *Kassbach*, bearing in mind the aforementioned reflection on the question of sexuality and fascism, it is worth mentioning that the ritual of hunting, expressed by the symbolism of the antlers, is predicated on the ambivalence of the connection between the love towards an animal often declared by the hunter and the will to kill the animal. This ambivalence can be explained by the semi-erotic aspect in the act of hunting and killing, or, in other words, with hunters' relation to hunting in terms of sex and affection³². Approaching the prey, killing it and celebrating the hunt by taking pictures with the dead body of the animal resembles an act of sexual conquest, while the «power of life and death is central to the seductive, exciting romance of hunting»³³. Taking pride in a successful hunt and flaunting the prey echoes the efforts of a heterosexual man to dominate a woman. The location of the symbol

³¹ Hans Hurch and Armin Thurnher, «Kassbach», *Falter*, no. 44, 1979, 9.

³² Brian Luke, «Violent Love: Hunting, Heterosexuality, and the Erotics of Men's Predation», *Feminist Studies*, no. 3 (1998): 627-65; 628.

³³ Luke, 630.

of power in a bar that is hosting a fledgling neo-fascist movement emphasizes very strongly (in the manner of the aforementioned art of exaggeration) the connection between a patriarchal culture and the propensity for (neo-)fascism.

However, one may question Horkheimer and Adorno about whether the act of domination does not serve as a veneer which hides the true character of the hunter. In their notes and sketches about the human contradistinction to an animal, the authors of critical theory point out: «Yet behind man's admiration for beauty lurks always the ringing laughter, the boundless scorn, the barbaric obscenity vented by potency on impotence, with which it numbs the secret fear that it is itself enslaved to impotence, to death, to nature»³⁴. Here we again may refer to the origins of the right-wing radical movements which are to be sought in the feeling of an inner crisis and premonition of external danger. Thus, the manifestation of a sign of power is aimed at effacing the feeling of inner insecurity.

The combination of a murky *mise-en-scène* with a specific, extensive *mise-en-cadre* is also used in the scene in the summer house belonging to Walter, where the clique meets. Four men playing cards, although set in the foreground, are only one element of the wide shot. Thanks to the deep staging combined with deep focus and the use of a long take (the camera stands still for approximately 27 seconds), we can discern many other telling details that reflect the nature of the neo-Nazi characters. In the background we may notice Nazi symbols – Hitler's portrait hanging in the upper left-hand corner of the frame and numerous small swastikas employed as a pattern for the grey-blue wallpaper [picture 3]. Other obtrusive items located on the walls are three tiny antlers, which can symbolize, as already mentioned, power and dominance. Another symbol of a human being's superiority over an animal is a large bear hide lying on the floor, close to an adjacent room which is the source of natural light. The few elements of interior decoration – a wooden clock, a small statue, a lamp, and the furniture – imply that the

³⁴ Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, transl. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 2002), 207.

characters are representatives of the petite bourgeoisie. The last meaningful item embraced in the frame is the blow-up doll lying on the bed. As an object of mocking remarks and laughter, the doll serves as an allegory of sexual impotence, expresses the semblance of male power, and in particular that of Kassbach, whose inability to sexually satisfy a woman goes together with his treating of women as objects. Hence in one single frame the director of photography embraces all the elements characterizing an average middle-class neo-Nazi and male misogynist.



Figure 3 – Accumulation of symbols of male Nazi power

Reception and resonance

For Patzak, *Kassbach* is another work which contributes to the establishment of a critical position that some of the viewers cannot align themselves with. Patzak shot the film before getting to work on the fifth episode of the series *Kottan*³⁵. In this series, he depicted an Austrian police officer in a manner that was perceived as a denigration of the police. After the transmission of the controversial episode in 1976, the television channel received a deluge of complaints in which viewers expressed their outrage and dismay³⁶. One

³⁵ Anonym, «Milieuetreu und präzise», *Profil*, no. 8 (1979), 58-60; 59.

³⁶ Moser, 128-129.

year earlier, ORF did not approve Zenker's proposition to produce *Kassbach* as a television film. Instead, a television manager tried to talk the writer into other material which should be lighter and "less polarizing in the field of politics"³⁷. As already mentioned, the film which eventually had its cinematic release in 1979 does indeed circumvent the novel's unambiguous allusions to contemporary right-wing political parties and organizations. Nonetheless, in 1978 Patzak still claimed that the production of *Kassbach* would not have been possible fifteen years earlier as he thought that only at this time was there an audience capable of calmly absorbing the film's message³⁸. The film was eventually produced by the Viennese SATEL film production company and received a subsidy from the Federal Ministry of Education and Arts (Bundesministerium für Unterricht und Kunst), which covered approximately one third of the production costs³⁹. Support was possible due to the positive decision of the film advisory council (Filmbeirat), a body established by the ministry in 1973 to decide on the funding of "artistically and socially relevant films"⁴⁰. However, Patzak had to personally cover approximately one third of the production costs. The possibility of shooting the film in the late 1970s, and particularly the fact that the production was financially supported from a public source, would indicate that the development of a critical, modernist cinema was an ongoing process. In an interview Patzak acknowledges that the sponsors had no objections to the script⁴¹.

The film was very successful both abroad and among Austrian cinema-goers. It was shown at the Berlin Film Festival in February 1979, where it

³⁷ Tibor Zenker, 141-142.

³⁸ Tibor Zenker, 143-144.

³⁹ Anonym, «Gespräch mit Peter Patzak», in *Peter Patzak. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages (Wien: Europa Verlag, 1983), 153-156; 153.

⁴⁰ The establishment of Filmbeirat was a step of public funding from the federal budget which preceded the passing of film funding law in 1980. See Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich* (Wien: Christian Brandstätter, 1996), 273.

⁴¹ Anonym, «Gespräch mit Peter Patzak», in *Peter Patzak. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages (Wien: Europa Verlag, 1983), 153-156; 153.

received the award of the UNESCO International Committee for the Diffusion of Arts and Literature through the Cinema (CIDALC). The verdict stated that the film presents «a courageous depiction of a problem of our times»⁴². According to the study that I conducted on the basis of cinema programs, printed in the Viennese daily *Wiener Zeitung*, we can see that the film was screened for eight weeks (from March 30 to May 24, 1979) in the Viennese traditional cinema *Urania*. According to the news magazine, *Profil*, *Kassbach* was a domestic box-office success. In the spring of 1979, 32,000 Austrian cinemagoers watched the film, meaning it was one of the most successful new Austrian films. In the opinion of the journalist, *Kassbach*, along with Valie Export's *Unsichtbare Gegner*, are examples of works that revived an Austrian film industry that had been regarded as dead and unviable⁴³.

Readiness for a critical approach to a highly negative image of an ordinary Viennese person manifests itself in Austrian press reviews. The adjective “critical” is the key word of the review published in the film industry magazine, *Multimedia*. The critic finds the art of exaggeration in *Kassbach* problematic. In her view, the definitely negative picture of a milieu which stands for the whole of society and the absence of any alternatives or ways out of this general corruption requires a critically distanced audience, especially as the performance of Walter Kohut was exceptionally convincing. The review ends with a very specific recommendation: «Nur für kritische Erwachsene»⁴⁴. Whereas *Multimedia* expresses doubt about the existence of such critical awareness among the audience, the daily *Die Presse* criticizes the film precisely for its penchant for exaggeration. The reviewer argued that someone – either Patzak or Zenker – was overzealous during the film's production: «Der österreichische Kinofilm gleicht momentan einem zarten Pflänzchen, dessen Gärtner aus lauter Sorge um sein Überleben möglicherweise da und dort zuviel oder falsch gießen möge»⁴⁵. In the journalist's view, the exaggeration

⁴² Cited after the synopsis in *Filmkunst*, no. 84 (September-October) 1979, 4.

⁴³ Anonym, «Neues Selbstbewußtsein», *Profil*, no. 33 (1979), 52.

⁴⁴ Christl Stadler, «Kassbach», *Multimedia*, no. 8 (1979), record no. 12432, 2.

⁴⁵ Franz Manola, «Polit-Thiller vom großdeutschen Nirvana», *Die Presse*, March 31/April 1, 1979, 6.

actually begins with the selection of topics since the problems that the film raises barely exist in Austria. On the other hand, we can read that *Kassbach* proves that technically immaculate films can be made in Austria. *Die Presse* returned to review *Kassbach* in April 1979, repeating that the plot has little credibility⁴⁶.

In the case of *Kassbach*, the reception parallels the political orientation of the Austrian press. The conservative *Die Presse* is the only newspaper to formulate a negative judgment about the film, while the press that represented a neutral or more liberal political world-view had a quite different opinion of *Kassbach*. The critic of the *Wiener Zeitung* does not argue that the problems depicted in the film do not exist. The journalist hopes rather that people like Kassbach belong to a minority in society and notes that the image of Vienna is strikingly dark and unattractive, and even gloomier than in Carol Reed's *The Third Man* (1949), the famous British noir drama set in early post-war Vienna. Furthermore, the critic claims that, thanks to the exaggerated way of depicting the city and its inhabitants, Patzak achieves a much stronger effect⁴⁷. The newspaper that paid a great deal of attention to *Kassbach* was the communist *Volksstimme*. Firstly, in a short note published on the day of the film's Viennese premiere, the newspaper called the film "more than necessary"⁴⁸. Here *Kassbach* was set against the backdrop of recurrent neo-Nazi incidents in West Germany and Austria as well as the premiere of the mini-series *Holocaust*, which, according to the newspaper, was very much needed in the face of increasing neo-Nazi aggression⁴⁹. In fact, *Volksstimme* printed a long interview with Patzak in the same issue⁵⁰. Finally, *Volksstimme* published a long review completely commending the film in its next issue⁵¹. Out of all of Austria's major daily newspapers the

⁴⁶ Otto Schulmeister, «Ein Wahlkampf sondergleichen», *Die Presse*, April 21, 1979.

⁴⁷ Anonym (L. Ch.), «Allerlei Menschen und Phantastik. Neu in Wiener Kinos: Österreichischer Berlinale-Film und Auslandsware», *Wiener Zeitung*, March 3, 1979, 4.

⁴⁸ Anonym, *Kassbach* und der Faschismus, *Volksstimme*, March 30, 1979, 9.

⁴⁹ Anonym (HKS), «Neonazi – nicht nur in der BRD», *Volksstimme*, March 30, 1979, 13.

⁵⁰ Holzinger.

⁵¹ Anonym, «Begegnung».

tabloid newspaper, *Kronen-Zeitung*, was the only publication to refrain from reviewing the film. In a short overview, the author of the column *Filme dieser Woche* only briefly mentions *Kassbach* stating: «Erfreulich, daß Peter Patzaks “Kassbach” sich trotz des politischen Themas so erfolgreich in der Urania hält»⁵².

The liberal news magazine, *Profil*, reviewed the film in a text entitled *Die Mörder sind unter uns*, implying that Austrians still have not come to terms with their difficult past⁵³. The magazine praises the film particularly for its credibility: «Alles, was die Neonazis in “Kassbach” sagen, ist authentisch und wird so auch immer wieder auf unzähligen rechten Flugblättern verteilt. Alles, was der verschreckte Kleinbürger Karl Kassbach sagt und treibt, ist zumindest glaubwürdig»⁵⁴. Judging by the political world-view of *Profil* and its contribution to the development of politically independent, critical journalism in Austria, this evaluation of the film should not be a surprise.

Closing remarks

Kassbach was released at a watershed moment for Austrian memory culture – at the end of March 1979, four weeks after the broadcast of the American mini-series *Holocaust* on Austrian television, which irreversibly changed the culture of remembrance in Germany and Austria. Just as in Germany, the transmission of *Holocaust* triggered spontaneous reactions from the audience and generated a wide response in the press. The mini-series was announced many weeks before the broadcast and was accompanied by documentaries and public affairs television programs addressing the Holocaust and anti-Semitism in Austria. Although the first harbingers of a shift in the culture of remembrance had already occurred one year earlier with the 40th anniversary of the annexation, it was this mini-series and the mostly positive reactions to its narrative that contributed to the development of the new,

⁵² Gino Wimmer, «Filme dieser Woche», *Kronen-Zeitung*, April 21, 1979.

⁵³ *Die Mörder sind unter uns* was the title of the first German post-war film made by Wolfgang Staudte. It is very likely that the journalist adduces this title on purpose, to place emphasis on the questions of de-Nazification and post-war reality.

⁵⁴ Karl Khely, «Die Mörder sind unter uns», *Profil*, no. 13 (1979), 52.

critical culture of remembrance in the late 1970s⁵⁵. Heidemarie Uhl advances the hypothesis that its first effects became noticeable in 1983, when Friedrich Peter, chairman of the populist FPÖ, withdrew his candidature for the president of the Austrian parliament after a public outcry. The “new sensibility”, as Uhl calls it, would not let a former SS member hold this prominent office for the third time. This event would foreshadow a general change in Austrian memory brought about by the Waldheim affair⁵⁶.

Kassbach was screened precisely at a time of a “new sensibility” being formed. The conformity of narrative and style contributes to the film being a particularly remarkable example of the emerging New Austrian Film which questions the established authorities, the traditional images of Vienna and Austria, and employs a different visual language in order to emphasize a critical message. In terms of the narrative, it is the indisputable merit of *Kassbach* to link the problem of Austria coming to terms with its Nazi past with the more contemporary problems of xenophobia, extremism, and violence. The new approach to the difficult past and problematic present the film offers found considerable interest among the audience and the acclaim of the more liberal press, indicating that this new sensibility in memory and politics was not only a cultural process, but a social one as well.

References

Primary sources

Anonym (HKS), «Neonazi – nicht nur in der BRD», *Volksstimme*, March 30, 1979, p. 13.

⁵⁵ In her analysis of the response on the miniseries, Heidemarie Uhl names a few examples of positive press comments, such as the article *Hoffen, dass der Schock kommt* (To hope that the shock will come) published in the daily *Kurier* by Peter Rabl, representative of the new, critical generation in Austrian journalism. See Heidemarie Uhl, «Von “Endlösung” zu “Holocaust”. Die TV-Ausstrahlung von “Holocaust” und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses», in *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts* (Innsbruck: StudienVerlag, 2003), 153-179; 165.

⁵⁶ Uhl, 173.

- Anonym (L. Ch.), «Allerlei Menschen und Phantastik. Neu in Wiener Kinos: Österreichischer Berlinale-Film und Auslandsware», *Wiener Zeitung*, March 3, 1979, p. 4.
- Anonym, «Begegnung mit einem wichtigen österreichischen Film: Was *Kassbach* zu *Kassbach* macht», *Volksstimme*, March 31, 1979, p. 9.
- Anonym, «Gespräch mit Peter Patzak», in *Peter Patzak. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages (Wien: Europa Verlag, 1983), 153-156; 153.
- Anonym, «Gespräch mit Peter Patzak», in *Peter Patzak. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages (Wien: Europa Verlag, 1983), 153-156; 153.
- Anonym, «Kassbach und der Faschismus», *Volksstimme*, March 30, 1979, p. 9.
- Anonym, «Milieugetreu und präzise», *Profil*, no. 8 (1979), 58-60; 59.
- Anonym, «Neues Selbstbewußtsein», *Profil*, no. 33 (1979), p. 52.
- Anonym, *Kassbach – film synopsis*, *Filmkunst*, no. 84 (September-October) 1979, p. 4.
- Hurch Hans, Thurnher, Armin. «Kassbach», *Falter*, no. 44, 1979, 9.
- Khely, Karl. «Die Mörder sind unter uns», *Profil*, no. 13 (1979), 52.
- Manola, Franz. «Polit-Thriller vom großdeutschen Nirvana», *Die Presse*, March 31/April 1, 1979, p. 6.
- Patzak, Peter. Letter to Helmut Zenker, Vienna, January 27, 1978 in Archiv der Zeitgenossen, Nachlass: Peter Patzak, file *Kassbach*. Korrespondenz Peter Patzak / Helmut Zenker.
- Schulmeister, Otto. «Ein Wahlkampf sondergleichen», *Die Presse*, April 21, 1979.
- Stadler, Christl. «Kassbach», *Multimedia*, no. 8 (1979), record no. 12432, p. 2.
- Walden, F. «Neue Filme dieser Woche. *Kassbach*», *Arbeiter-Zeitung*, March 31, 1979, p. 11.
- Wimmer, Gino. «Filme dieser Woche», *Kronen-Zeitung*, April 21, 1979.

Secondary sources

- Adorno, Theodor, Frenkel-Brunswik, Else; Levinson, Daniel and Sanford, Nevitt. *The Authoritarian Personality*, New York: Harper & Row, 1950.
- Bangert, Axel. «Facing Dark Heritage: The Legacy of Nazi Perpetrators in German-Language Film», in *Screening European Heritage. Creating and Consuming History on Film*, ed. Paul Cooke and Rob Stone, London: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 107-126.
- Bischof Günter and Anton Pelinka (eds.), *The Kreisky Era in Austria*, New Brunswick: Transaction Publishers, 1994.
- Bowles, Daniel. *The Ends of Satire. Legacies of Satire in Postwar German Writing*, Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2014.

- Filmarchiv Austria, <https://www.filmarchiv.at/program/film/kassbach-ein-por-traet>, access: February 22, 2022.
- Freud, Sigmund. «Civilization and Its Discontents» (1930) in The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud – *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, transl. James Strachey, Hogarth Press; London, 1961, vol. XXI, pp. 64-145.
- Fritz, Walter. *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien: Christian Brandstätter, 1996.
- Gerhardt, Christina. «The Authoritarian Personality: Then and Now», in *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, eds. Susanne C. Knittel and Zachary J. Goldberg, New York: Routledge, 2020, pp. 61-73.
- Hall, Sara F. «The Lady in the Lake: Austria's Images in Götz Spielmann's *Antares*», in *New Austrian Film*, eds. Robert Dassanowsky and Oliver C. Speck, New York: Berghahn, 2011, pp. 356-367.
- Heinrich, Tobias. «Too close to home. Heimatkonzepte im österreichischen Migrantenfilm», in *Alpensagas und Modelldörfer. Heimatbesichtigungen in Literatur und Film*, ed. Wolfgang Straub, Innsbruck: StudienVerlag, 2020, pp. 203-214.
- Holzinger, Lutz. «Absolute Stille und dann der Applaus», Interview with Peter Patzak, *Volksstimme*, March 30, 1979, pp. 13-14.
- Horkheimer, Max and Adorno, Theodor. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, transl. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 2002).
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, New York: Cambridge University Press, 2003.
- Leupold-Löwenthal, Harald. «Alltägliche Umgebung», in *Peter Patzak. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages, Wien: Europa Verlag, 1983, pp. 169-172.
- Luke, Brian. «Violent Love: Hunting, Heterosexuality, and the Erotics of Men's Predation», *Feminist Studies*, no. 3 (1998): 627-65; 628.
- Lutze, Peter C. *Alexander Kluge. The Last Modernist*, Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- Moser, Karin. «Offene Wunden – Generationen auf dem Prüfstand», in *Peter Patzak. Filmemacher, Autor, Maler*, eds. Karin Moser and Andreas Ungerböck, Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2009, pp. 126-139.
- Pauli, Hansjörg. «Filmmusik: Bin historisch-kritischer Abriß», in *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, ed. Hans-Christian Schmidt, Mainz: Schott, 1976, pp. 91-119.
- Pettitt, Joanne. *Perpetrators in Holocaust Narratives. Encountering the Nazi Beast*, London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Pirker, Peter; Koch Magnus and Kramer, Johannes. «Contested Heroes, Contested Places: Conflicting Visions of War at Heldenplatz/Ballhausplatz in Vienna», in *Views of Violence. Representing the Second World War in German and*

- European Museums and Memorials*, ed. Jörg Echternkamp and Stephan Jäger, New York: Berghahn, 2019), pp. 174-214.
- Reich, Wilhelm. *The Mass Psychology of Fascism*, transl. Theodore P. Wolfe, New York: The Orgone Institute Press, 1946.
- Spiegel, Peter, «Der Faschismus beginnt in der Familie», in *Peter Patzák. Filme*, ed. Arbeitsgemeinschaft Film des Europaverlages, Wien: Europa Verlag, 1983, pp. 165-167.
- Uhl, Heidemarie. «Landscapes of Commemoration. Historical Memory and Monument Culture in Austria (1945-2000)», in *Totalitarian and Authoritarian Regimes in Europe. Legacies and Lessons from the Twentieth Century*, ed. Jerzy W. Borejsza, Klaus Ziemer, New York-Oxford: Berghahn, 2006.
- Uhl, Heidemarie. «Von “Endlösung” zu “Holocaust”. Die TV-Ausstrahlung von “Holocaust” und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses», in *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*, Innsbruck: StudienVerlag, 2003, pp. 153-179.
- Wauchope, Mary. «Place and Space of Contemporary Austria in Barbara Albert’s Feature Films», in *New Austrian Film*, eds. Robert Dassanowsky and Oliver C. Speck, New York: Berghahn, 2011, pp. 108-121.
- Zenker, Helmut. *Kassbach*, Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft, 1995.
- Zenker, Tibor. «Normalität und Widersprüchlichkeit des faschistischen Kleinbürgers. Gedanken zu KASSBACH – EIN PORTRAIT», in *Peter Patzák. Filmemacher, Autor, Maler*, eds. Karin Moser and Andreas Ungerböck, Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2009.

Ilaria Manenti

(Milano)

*Männliche Macht e Weibliche Ohnmacht?
Declinazioni della sottomissione femminile in
Thomas Bernhard ed Elias Canetti*

[*Männliche Macht and Weibliche Ohnmacht?*

Variations of feminine submission in the works of Thomas Bernhard and Elias Canetti]

ABSTRACT. Women play a specific and analogous role in the narrative of Elias Canetti and Thomas Bernhard. Such characters never appear as the only protagonists, but provide a counterpart to male figures, by whom they are often subjugated and marginalized. It is therefore the aim of this article to examine and compare the different ways in which the male characters of Canetti's *Die Blendung* and Bernhard's *Das Kalkwerk* and *Ja* dominate and exploit female figures, in an attempt to emphasize similarities and differences in the works of the two authors.

Numerosi studi su Thomas Bernhard si concentrano sull'analisi della tradizione filosofica e letteraria in cui le sue opere sono inscrivibili¹. Nel panorama degli scrittori e pensatori a cui egli fa riferimento e da cui trae ispirazione, si annovera anche Elias Canetti. Nei romanzi di entrambi, l'ignoranza, l'ipocrisia e l'egoismo permeano i diversi strati sociali; i personaggi che li caratterizzano sono creazioni iperboliche ed esagerate, le cui azioni e ragionamenti risultano spesso talmente grotteschi da far ritenere che Canetti

¹ Si citano i seguenti esempi: Timothy B. Malchow, *Thomas Bernhard's «Frost» and Adalbert Stifter: Literature, Legacy, and National Identity in the Early Austrian Second Republic*, in: «German Studies Review» (febbraio 2005), Vol. 28, No. 1, pp. 65-84 e Ștefan Bolea, *Antihumanism in the works of E. M. Cioran and Thomas Bernhard*, in: «Philobiblon. Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities» (2019), Vol. 24 (1), pp. 79-90.

e Bernhard si siano presi gioco della tradizionale distinzione tra comico e tragico per smascherare gli atteggiamenti, le finzioni e le false certezze che hanno caratterizzato la società austriaca del Novecento.

Comparando la produzione narrativa bernhardiana con l'unico romanzo di Canetti, *Die Blendung*, è evidente che i punti di contatto individuabili sono molteplici. La rappresentazione dell'intellettuale antisociale, emarginato e unicamente dedito allo studio, una radicata misantropia – che si declina in un'evidente misoginia – e la difficoltà di comunicazione tra l'uomo di pensiero e il microcosmo dei personaggi della narrazione sono solo alcune delle caratteristiche che accomunano l'autore di Rustschuk e quello di Ohlsdorf. Tale somiglianza è riconosciuta da Canetti stesso, il quale vede nel collega un possibile successore letterario – un cosiddetto *geistiger Sohn* – opinione che esplicita ponendosi il seguente quesito: «Hat er mich so gut gelesen, dass er zu mir geworden ist? War er immer schon wie ich? Bin ich sein wahrer Vater, nämlich der, der ihn *anerkannt*, der ihm zu seinem Werk und seinem Ruhm verholfen hat an Stelle jenes anderen, der ihn verleugnete?»².

La rappresentazione della problematicità dei rapporti tra l'intellettuale e gli altri membri della società rappresenta la tematica che maggiormente accomuna la narrativa dei due autori, i cui protagonisti risultano talmente alienati dalla realtà e dediti alle proprie velleità spirituali da apparire incapaci di instaurare alcuna relazione positiva. Nonostante ciò, l'azione narrativa di numerose loro opere ha inizio dall'interazione o dal conflitto tra i protagonisti maschili e una figura femminile.

Le donne ricoprono infatti un ruolo peculiare e analogo nei romanzi dei due autori: mai protagoniste, esse fungono da controparte ai personaggi principali della narrazione. Per questo motivo, la trattazione critica di tali personaggi appare limitata, spesso datata e/o difficilmente reperibile.

Le donne descritte dai due autori sono in realtà sfaccettate, a volte ambigue e mai banali. La rappresentazione di tali personaggi mostra una chiara strutturazione dicotomica: essi si configurano tendenzialmente o come

² Elias Canetti, appunto del 22/06/1970 conservato nella Zentralbibliothek Zürich, cit. in: Sven Hanschek, *Elias Canetti. Biographie*, München, Hanser Verlag, 2015, p. 585.

figure minacciose e spregiudicate seduttrici – basti pensare alla lasciva Therese del romanzo canettiano o alla locandiera odiata dal pittore Strauch nel bernhardiano *Frost* –, o come modelli femminili sottomessi e marginalizzati. Interessante è dunque esaminare e paragonare le diverse modalità con cui, nelle opere dei due autori, i personaggi maschili cercano di dominare e sfruttare le figure femminili, tentando di far affiorare eventuali somiglianze e differenze. Per fare ciò, è stata presa in considerazione una selezione di scritti dei due autori. In particolare, sono state scelte un'opera paradigmatica di Canetti – *Die Blendung*, suo testo più celebre nonché unico romanzo della sua traiettoria letteraria – e due opere di Bernhard – *Das Kalkwerk* e *Ja* – considerate significative dato il taglio critico dell'analisi.

Le immagini femminili predilette dai due autori racchiudono *cliché* culturali per cui la donna è considerata in modo stereotipato come madre, moglie, serva, prostituta o martire, la cui esistenza è sovente improntata a sostenere e soddisfare le fantasie, le carriere e i piaceri maschili. Spesso, inoltre, tali figure sono prive di evidenti qualità intellettuali – o, pur possedendole, esse non emergono nella narrazione poiché assoggettate all'ego maschile. A tal proposito, è interessante sottolineare che numerosi studiosi – tra cui Pankau, Pöder, Gößling, e Mittermayer³ – considerano

³ Johannes G. Pankau, *Images of Male and Female in Canetti's Fictional, Autobiographical, and Theoretical Work*, in: Dagmar G. C. Lorenz, (a cura di), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester, Camden House, 2004, pp. 217-238. – Elfriede Pöder, *Spurensicherung: Otto Weininger in der "Blendung"*, in: Friedbert Aspetsberger, Gerald Stieg (a cura di), *Elias Canetti: Blendung als Lebensform*, Königstein/Ts, Athenäum, 1985, pp. 57-72. – Si noti che Gößling, oltre a riconoscere l'influsso weiningeriano nelle opere di Bernhard, sottolinea alcune ulteriori affinità tematiche tra lo scrittore di Ohlsdorf e lo scrittore di Rustschuk: «Zu Recht hat man dabei auf das misogynie Weltbild von Bernhards Männerfiguren verwiesen, das zum Teil, dem Großvater Johannes Freumbichler folgend, auf den Wiener Philosophen Otto Weininger zurückgehen dürfte. Darüber hinaus lassen sich angesichts der vom Maler Strauch entworfenen obsessiven Ängste und Bedrohungsszenarien Anklänge an Elias Canettis Studie *Masse und Macht* und dessen Roman *Die Blendung* feststellen; auch Canetti selbst hat auf diese Verwandtschaft hingewiesen». Andreas Gößling, *Frost*, in: Martin Huber, Manfred Mittermayer, (a cura di), *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*,

le rappresentazioni di genere proprie di Canetti e Bernhard fortemente condizionate dalle teorie di Otto Weininger⁴. Nel saggio *Geschlecht und Charakter*, il filosofo identifica infatti nell'uomo e nella donna i poli da cui si innerva una scala gerarchica naturale, la quale non ha unicamente base sociale, bensì anche ontologica: all'uomo corrisponde la spiritualità, l'essere, l'attività e la moralità, mentre alla donna la sensualità, il non-essere, la passività, il peccato e, soprattutto, la sessualità⁵.

A tal proposito, Pankau⁶ analizza le categorie rilevabili nell'opera di Weininger, sostenendo che esse abbiano chiaramente influenzato la caratterizzazione dei personaggi principali del romanzo canettiano. Interessanti sono inoltre le considerazioni di Tabah in merito alla trattazione delle figure femminili nelle opere di Bernhard, le quali, secondo la studiosa, affermano il binarismo codificato attraverso il genere teorizzato dal filosofo viennese:

Im Denksystem der Bernhardschen Protagonisten gilt der Geist «naturgemäß» als männlich und zentral, alles ihm Entgegengesetzte als weiblich, marginal, vernunftwidrig und daher gefährlich.⁷

Tale polarità è ulteriormente specificata da Tabah, che la declina in ulteriori categorie binarie quali *Kultur/Natur*, *Subjekt/Objekt*, *Geist/Körper*,

Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2018, pp. 37-46, qui: p. 42. – Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler Verlag, 1995.

⁴ L'intellettuale austriaco di origine ebraica è una figura nota nella storia della filosofia: nonostante la sua precoce dipartita – si suicidò poco dopo la pubblicazione del suo trattato, pubblicato all'età di ventitré anni – il suo pensiero ha esercitato un influsso significativo nel panorama filosofico del Novecento. Benché fondata su radicata misoginia e dichiarato antisemitismo, la sua opera influenzò molteplici discipline, generi letterari e autori, rivelando tensioni e contraddizioni nella cultura viennese ed europea.

⁵ Cfr.: Fabio Ciraci, *Il pessimismo mitteleuropeo: Otto Weininger*, in: *Revista Voluntas: estudos sobre Schopenhauer* (1° semestre 2011), Vol. 2, pp. 95-107. qui: p. 102.

⁶ Johannes G. Pankau, *Körper und Geist: Das Geschlechterverhältnis in Elias Canettis Roman «Die Blendung»*, in: «Colloquia Germanica» (1990), Vol. 23, No. 2, pp. 146-170.

⁷ Mireille Tabah, *Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse*, in: Martin Huber, Manfred Mittermayer, (a cura di), *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, pp. 433-436, qui: p. 433.

Bewusstsein/Unbewusstes, Macht/Ohnmacht – il cui primo termine è sempre associato ai personaggi maschili, il secondo alle figure femminili⁸.

Prendendo come cornice interpretativa di riferimento la prospettiva weiningeriana, la superiorità maschile sembrerebbe motivata e sottolineata dalle evidenti carenze intellettuali e morali della donna e funge da contrappunto positivo all' inferiorità femminile. Weininger sostiene, infatti: «Fehlt einem Wesen, wie dem echten Weibe, die begriffliche, so mangelt ihm deshalb notgedrungen gleichzeitig die urteilende Tätigkeit [...]»⁹. Per il filosofo viennese, inoltre, le donne non sono fornite di una personalità chiaramente delineata e sono manchevoli di un' identità definita. A causa di ciò, sono incapaci di mettere in relazione i contenuti intellettuali e, dunque, non sono in grado di formulare giudizi e ragionamenti logici autonomi. Conseguentemente, le figure femminili non possono esercitare il proprio libero arbitrio in quanto costantemente determinate in modo eteronomo dal personaggio maschile a cui sono accostate¹⁰. Tale deduzione si avvicina all' interpretazione proposta da Bovenschen in merito alle teorie di genere di inizio Novecento:

Die Frau erscheint als das Undifferenzierte, Molluskenhafte, Vorindividuelle, durch Natur- und Gattungsgesetze Bestimmte, mit Maßstäben des bürgerlichen Alltagslebens gar nicht zu Erfassende. [...] So wird die Frau mit dem metaphysisch verklärten Prinzip Natur in eins gesetzt; sie wird zugleich erhoben und erniedrigt, und zwar so hoch und so tief, daß sie in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet. [...] Die weibliche «Natur» wird so einerseits zur Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchte stilisiert, andererseits schließt ihre Definition das Gebot der Unterwerfung und des Stillhaltens ein.¹¹

⁸ Mireille Tabah, *Phallogozentrische Zirkelschlüsse und Geschlechtermaskerade in Thomas Bernhards Werk*, 29 marzo 2011, versione online: [LINK](#), consultato il 05/03/2021.

⁹ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter – eine prinzipielle Untersuchung*, Wien, Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1920, p. 249.

¹⁰ Christine Achinger, *Allegories of Destruction: «Woman» and «the Jew» in Otto Weininger's Sex and Character*, in: «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory» (2013), pp. 121-149, qui: p. 130.

¹¹ Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979, pp. 31-32.

La latente misoginia che sembrerebbe caratterizzare le opere di Bernhard e Canetti, però, non deve essere considerata necessariamente come una retrograda critica di genere. Secondo William Collins Donahue, *Die Blendung* è in realtà un'opera progressista che, anche attraverso l'utilizzo consapevole e pervasivo di descrizioni misogine, sottolinea criticamente i già citati *cliché* novecenteschi¹². Similmente, Tabah evidenzia come le rappresentazioni negative delle donne nelle opere di Bernhard non mirino a screditare il genere femminile, ma anzi servano per esplicitare l'instabilità e la fragilità dei *Geistesmenschen* con cui si rapportano¹³. I tentativi dei protagonisti di proteggere la propria apparente superiorità possono infatti essere smascherati e decostruiti grazie all'analisi degli atteggiamenti – a tratti ridicoli e caricaturali – che essi manifestano nei confronti dei personaggi femminili, oggetto d'approfondimento, questo, del presente studio.

La strumentalizzazione femminile come mezzo di realizzazione della potenzialità maschile

L'azione narrativa di *Die Blendung*, *Ja* e *Das Kalkwerk* ha inizio dall'interazione o dal conflitto tra i *Geistesmenschen* e una donna. Considerando che gli intellettuali descritti dai due autori sono tipicamente solitari, schivi e infastiditi dal contatto con altre persone, è interessante cercare di capire la natura di queste relazioni eccezionali. Partendo dal presupposto che la misantropia di Peter Kien è palese e dichiarata sin dal principio della narrazione, quali sono le motivazioni che lo spingono a sposare Therese? A che pro il personaggio principale del racconto *Ja* cerca di avvicinarsi all'affascinante persiana appena giunta nel piccolo paese di montagna in cui risiede? Quali elementi si devono tenere in considerazione per interpretare l'abominevole relazione tra Benedikt Pfaff e la propria figlia? Come analizzare il rapporto che intercorre tra i coniugi Konrad, protagonisti di *Das Kalkwerk*?

Un primo passo per rispondere a tali quesiti è riconoscere che in tutte le opere citate avviene un processo di strumentalizzazione dei personaggi

¹² William Collins Donahue, *The End of Modernism: Elias Canetti's Auto-da-fé*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 2001, p. 46.

¹³ Mireille Tabah, *Phallogozentrische Zirkelschlüsse und Geschlechtermaskerade in Thomas Bernhards Werk*, 29 marzo 2011, versione online: [LINK](#), consultato il 05/03/2021.

femminili. In *Die Blendung*, ancor prima che emerga il carattere violento e l'irrecuperabile ottusità di Therese, la donna risiede per otto anni presso la Ehrlichstraße 24 senza che Kien la consideri altro che una cameriera, inferiore perché non istruita e per questo non degna di attenzioni. Con il passar del tempo, però, il coinvolgimento del sinologo nei suoi confronti muta al punto che i due convolano a nozze. Dato che le relazioni tra la maggior parte dei personaggi del romanzo si fondano sostanzialmente sulla volontà di dominio e sulla logica del profitto¹⁴, non sorprende che il matrimonio tra i due non si basi su un sincero affetto, ma su un iniziale tentativo da parte del sinologo di assoggettare la governante sfruttandola come guardiana della sua biblioteca, tentando di educarla e avvicinandola alla lettura di uno dei suoi volumi¹⁵.

Sebbene i comportamenti e le riflessioni di Therese ne svelino la limitatezza umana e cognitiva, Kien estrapola dalle parole e dagli atteggiamenti della donna solo ciò che è disposto a sentire e accettare, rendendola così mera proiezione dei propri interessi e desideri¹⁶. Esempio di ciò è l'episodio

¹⁴ Si ricordi che Magris ritiene che il microcosmo creato da Canetti nella *Blendung* descriva «mit absoluter Konsequenz ein totales Fehlen der Liebe, eine wahnsinnig ausgetrocknete und von jedem Verlangen sterilisierte Welt». Claudio Magris, *Der Schriftsteller, der sich versteckt*, in: «Modern Austrian Literature» (1983), Vol. 16, No. 3/4, Special Elias Canetti Issue, pp. 177-195, qui: p. 178.

¹⁵ Si noti che il volume che Kien presta a Therese – *Die Hosen des Herrn von Bredow* di Willibald Alexis – è un romanzo considerato dal sinologo di bassa qualità, quindi adatto a una donna dall'intelletto limitato.

¹⁶ È interessante evidenziare che anche Weininger riflette su come l'idealizzazione femminile non sia altro che una fallace proiezione maschile, un *medium* per poter sfruttare la figura femminile a propria discrezione così da raggiungere determinati scopi personali: «Liebe zu einem Weibe ist nur möglich, wenn sich diese Liebe um die wirklichen Eigenschaften, die eigenen Wünsche und Interessen der Geliebten [...] nicht bekümmert, sondern in schrankenloser Willkür an die Stelle der psychischen Realität des geliebten Menschen eine ganz andere Realität setzt. [...] Man schwört auf die weibliche «Schamhaftigkeit», entzückt sich am weiblichen «Mitleid», interpretiert das Senken des Blickes beim Backfisch als ein eminent sittliches Phänomen, als daß man mit dieser Lüge die Möglichkeit preisgäbe, das Weib als Mittel zum Zweck der eigenen höheren Wallungen zu benützen». Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter – eine prinzipielle Untersuchung*, p. 337.

in cui la governante scaccia malamente il piccolo Franz Metzger, reo di aver disturbato l'intellettuale. Nel capitolo iniziale del romanzo, l'incontro casuale di Kien con il bambino risveglia nello studioso degli «erzieherische Gefühle»¹⁷, a cui egli però non può dare seguito; cercare di educare una giovane mente non solo sarebbe in contraddizione con la sua convinzione che l'insegnamento sia un compito da affidare a persone mediocri, ma minaccerebbe anche la sua tranquillità e la sua biblioteca. Per porre rimedio alla momentanea debolezza di Kien – che aveva invitato il giovane a fargli visita – interviene proprio Therese, a cui il sinologo ordina di scacciarlo. Subito dopo, la donna intavola un discorso incoerente e stizzito attraverso cui esprime il proprio odio verso i bambini e la loro lacunosa istruzione. Kien interpreta erroneamente tale atteggiamento come sintomatico di una radicata sete di sapere personale, arrivando a pensare:

Diese ungebildete Person legte so viel Wert aufs Lernen. Sie hatte einen guten Kern in sich. [...] Auf andre ihres Standes hatten die Bücher nicht abgefärbt. Sie war empfänglicher, vielleicht sehnte sie sich nach Bildung (DB 90).

L'errata interpretazione delle parole della donna è seguita da una serie di equivoci e malintesi (in parte inscenati da lei stessa), che fanno sì che il sinologo la percepisca come perfetta proiezione delle proprie velleità intellettuali. Conseguentemente, egli decide di premiarla sposandola, azione che, secondo Kristie Foell, rappresenta «a parody of the classic fairy-tale ending for women who serve their male masters well»¹⁸.

Nel momento stesso in cui prende tale decisione, tuttavia, Kien rivela al lettore le proprie reali motivazioni:

Ich werde sie heiraten! Sie ist das beste Mittel, um meine Bibliothek in Ordnung zu halten. Bei einem Brand kann ich mich auf sie verlassen. Hätte ich eine Person nach meinen Plänen konstruiert, sie wäre nicht so zweckmäßig ausgefallen (DB 104).

¹⁷ Elias Canetti, *Die Blendung*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2012, p. 60. Da qui in poi abbreviato nel testo: DB.

¹⁸ Kristie A. Foell, *Blind Reflections: Gender in Elias Canetti's Die Blendung*, Hamburg, Ariadne Verlag, 1994, p. 35.

La reale base del rinnovato rapporto tra i due risulta dunque evidente: il bisogno pratico dell'intellettuale di trovare una custode ancor più affidabile per i propri libri, ruolo che viene affidato a Therese in quanto, a causa del radicale distacco dalla realtà vissuto da Kien dovuto ad anni di volontario isolamento e degli inganni orchestrati dalla donna, essa appare al sinologo come la figura adatta a soddisfare le proprie esigenze.

La chiave interpretativa che identifica nel contatto tra intellettuale e figura femminile un principio di strumentalizzazione e proiezione personale può essere applicata anche al racconto *Ja*, che secondo Von Hofe e Pfaff inaugura una nuova fase della narrativa bernhardiana: «Erstmals in Bernhards Panoptikum ichbesessener Figuren entdeckt sich die Dimension des Anderen als eines notwendigen Mittlers»¹⁹.

Il narratore in prima persona del racconto, uno studioso di scienze naturali che si occupa di anticorpi²⁰, sostiene di essere rinchiuso in una prigione lavorativa ed esistenziale e che l'apatia che lo accompagna da tempo lo getti costantemente in uno stato di terribile autocritica. Preso dalla disperazione dovuta a mesi di solitudine, cerca conforto nell'agente immobiliare Moritz, grazie al quale incontra una donna persiana e il suo compagno, un ingegnere svizzero. Grazie all'evolversi delle interazioni con essa, il narratore viene salvato dai suoi pensieri suicidi e dal progressivo isolamento che lo tormenta.

È indubbio che il testo presenti numerose affermazioni inizialmente positive del narratore riguardo alla protagonista femminile, che arriva persino

¹⁹ Gerhard Hofe, Peter Pfaff, *Das Elend des Polyphem: Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, W. Koeppen und Botho Strauß*, Königstein im Taunus, Athenäum Verlag, 1980, p. 56.

²⁰ Secondo Gregor Hens la tematica del saggio non è casuale e rimanderebbe sin da subito alla velata misoginia del testo. Hens sostiene: «Der Erzähler [...] begibt sich nach einer langen Phase von Isolation und Depression und nach vergeblichem Ringen um seine Studie über die "Antikörper in der Natur" was im Kontext der eindeutig männlichen Perspektive leicht als das Weibliche an sich zu entschlüsseln ist». Gregor Hens, *Poetologie einer Dreiecksbeziehung Zu Thomas Bernhards Erzählung «Ja»*, in: «Colloquia Germanica» (2000), Vol. 33, n. 3, pp. 255-273, qui: pp. 263-264.

a definire una sua pari a livello intellettuale – posizione che in seguito però ritratterà. Come quella tra Kien e Therese, anche la relazione tra i due protagonisti bernhardiani non è inizialmente improntata allo scontro e alla mortificazione. Il narratore si identifica anzi con la donna persiana e utilizza la sua immagine come base per ricostruire la propria personalità; grazie alle loro somiglianze e agli interessi comuni – la musica e la filosofia su tutti – la persiana ha un effetto rigenerante sullo scienziato, incredulo di aver trovato in una figura femminile la propria apparente salvezza:

[...] ich selbst hatte [...] auf einmal in der Lebensgefährtin des Schweizers, wie sich sehr bald herausgestellt hatte, einer aus Shiraz gebürtigen Perserin, einen mich durch und durch regenerierenden Menschen und also durch und durch regenerierenden Geh- und Denk- und also Gesprächs- und Philosophierpartner, wie ich ihn schon jahrelang nicht mehr gehabt hatte und wie ich ihn am allerwenigsten in einer Frau vermutet hätte.²¹

La natura della relazione tra i due diventa particolarmente esplicita nel corso della narrazione. Quasi impazzito a causa della mancanza di contatti umani, il protagonista ricerca la donna per ritrovare stabilità emotiva e tornare a lavorare in modo produttivo. Pur sopportando i monologhi del narratore, Moritz sembra infatti indifferente e poco partecipe, mentre nella *Perserin* egli trova un'ascoltatrice paziente e desiderosa di calore e condivisione dopo anni di indifferenza del marito nei suoi confronti.

A causa del profondo ed evidente disagio emotivo della donna, tuttavia, il monologante è chiamato a diventare ascoltatore. Dal momento in cui la persiana cerca nel narratore un sostegno, diventa evidente che essa non può fungere da mera superficie riflettente per l'ego e le necessità maschili, in quanto rappresenta un soggetto in cerca di attenzioni e cure – che, evidentemente, il suo interlocutore non è disposto a elargire. Una volta soddisfatti i propri bisogni narcisistici attraverso lo sfruttamento della disponibilità e della comprensione femminile, infatti, il narratore ritrova la volontà di

²¹ Thomas Bernhard, *Ja*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, p. 12. Da qui in poi abbreviato nel testo: J.

dedicarsi alla scrittura e volge le spalle alla relazione appena sbocciata, provando addirittura fastidio per la presenza della donna²².

Il ribaltamento della visione che Kien ha di Therese può essere confrontato con il peggioramento della considerazione del *Geistesmensch* bernhardiano nei confronti della *Perserin*. Così come questa viene ritenuta dapprima la salvatrice tanto attesa e successivamente una limitazione per la propria attività intellettuale, allo stesso modo la visione idealizzata che Kien ha di Therese muta drasticamente: riprendendo la terminologia weingeriana, le due donne vengono considerate al tempo stesso figure salvifiche – addirittura materne – e *Megäre*. Si consideri che, per Weininger, questi *Frauentypen* corrispondono ai due estremi dello spettro dell'esistenza femminile; mentre la madre ha il dovere di prendersi cura dell'uomo e soddisfarne ogni bisogno vitale, la *Megäre* rappresenta una donna che è considerata (quasi) alla pari di un uomo e che condivide gli interessi intellettuali maschili – seppur per Kien ciò rappresenti solamente l'ennesima autoillusione.

Per quanto riguarda Therese, il richiamo alla maternità deriva evidentemente dal compito di proteggere e accudire la collezione di libri dello studioso, che viene indicata come «ihr Pflegekind» (DB 46)²³. La figura femminile viene idealizzata come angelo del focolare, creatura salvifica, fedele, affidabile, pronta a sacrificarsi per difendere la prole. Come sostiene Kien, «Sie ist die geborene Pflegerin» (DB 47). La matrice quasi religiosa di un matrimonio contratto principalmente per la cura dei figli, i comportamenti attuati da Therese verso i libri, la sua prontezza nel proteggere l'intellettuale

²² Egli dichiara: «Jetzt war mir ihr Vorhandensein hinderlich, ich hatte das Gefühl, wieder arbeiten zu können, mich mit den Antikörpern beschäftigen zu können, wenn sie nicht da wäre» (J 56).

²³ Il narratore onnisciente paragona inoltre le attenzioni che Therese dedica al libro affidatole da Kien ad atteggiamenti materni: «Sie zog unterm Arm einen dicken Stoß von Papieren hervor, Packpapiere, er bemerkte sie erst jetzt. Umständlich suchte sie ein passendes aus und legte es dem Buche um, wie einem Kind ein Kleid». (DB 97). Il paragone tra il volume e un bambino risulta quantomai appropriato, poiché Kien la immagina esattamente come curatrice e madre della propria biblioteca.

indifeso – atteggiamenti che Foell paragona ironicamente alla *caritas* cristiana²⁴ –, ispirano sentimenti religiosi in Kien:

Sie hatte Erbarmen, nicht mit Menschen, da war es keine Kunst, sondern mit Büchern. Sie ließ die Schwachen und Bedrückten zu sich kommen. Des letzten, verlassenen, verlorenen Wesens auf Gottes Erdboden nahm sie sich an (DB 101).

La nobilitazione di Therese e la proiezione della personalità maschile sul personaggio femminile persiste durante la prima notte di nozze dei due. Basandosi sia sugli stereotipi che vedono nella novella sposa una figura innocente, timorosa e bisognosa di guida, sia sulla propria errata interpretazione dei desideri della moglie, Kien riempie il divano del proprio appartamento di libri al fine di creare un ambiente adatto e confortevole per la speciale occasione. Quando la consorte entra nella stanza in lingerie e sposta i libri con foga per liberare rapidamente spazio per giacere, le certezze del sinologo non solo sul virginale candore della donna, ma anche sul suo rispetto verso gli amati libri vengono meno. La visione che Kien ha delle donne viene completamente rivoluzionata, lasciandolo sbigottito e destabilizzato.

Va evidenziato come, anche nel caso di *Ja*, sono proprio gli elementi considerati marcatamente femminili che sottolineano ed esplicitano l'impossibilità di un'affinità tra il *Geistesmensch* e la donna e che espongono il carattere illusorio del rapporto tra i personaggi. Come per Kien Therese, i suoi pizzi e soprattutto la sua gonna blu inamidata rappresentano un'entità inscindibile e fungono da metonimia per indicare la governante stessa, allo stesso modo gli abiti della *Perserin* non solo rendono la sua figura materica e palpabile – pur nascondendola quasi completamente – ma divengono anche segno caratteristico del personaggio:

Vom Augenblick meiner Begegnung mit ihr hatte ich das Gefühl, [...] dass es dieser Frau niemals mehr möglich sein würde, ohne diesen Mantel, ohne diesen Pelzmantel, der sie einerseits bis an die Knöchel

²⁴ Kristie A. Foell, *Blind Reflections: Gender in Elias Canetti's Die Blendung*, p. 34.

hinunter, andererseits bis über die obersten Kopfhaare zudecken und also schützen mußte, existieren zu können [...] (J 12).

Risulta utile sottolineare, però, che mentre le descrizioni degli abiti indossati da Therese rimarkano la sessualità della donna, gli indumenti della persiana ne sottolineano e contemporaneamente ne limitano la femminilità. A tal proposito, è doveroso citare le considerazioni di Ronge riguardo al significato degli abiti della protagonista del racconto. Secondo la studiosa, l'avvicinamento della donna alla sfera maschile dello spirito e dell'intelletto esige e comporta la negazione del corpo femminile²⁵. Non solo, infatti, l'ampio cappotto di pelliccia lungo fino alle caviglie nasconde forme ed elementi che tradizionalmente sottolineano l'appartenenza di genere, ma si consideri anche che la donna intraprende la prima passeggiata con il *Geistesmensch* indossando un cappello preso in prestito dall'oste nonché stivali da uomo, abbigliamento che lascia intendere un latente mascheramento della femminilità tramite la sostituzione di elementi femminili con indumenti maschili.

Nonostante il mutato aspetto esteriore, ciò che Alfred Pfabigan definisce *soziale Weiblichkeit*²⁶ viene comunque espressa e criticata dal narratore: presentandosi in ritardo all'appuntamento e facendo attendere l'uomo, la persiana si conforma allo stereotipo della donna eternamente in ritardo, il quale viene subito commentato dal protagonista:

Als ich die Lebensgefährtin des Schweizers [...] im Gasthaus abholen wollte [...] war sie natürlich noch nicht fertig gewesen, daß Frauen, gleich welche, niemals zu einer angegebenen vereinbarten Zeit fertig sind, ist mir mein ganzes Leben bekannt und auch mit der Perserin verhielt es sich so (J 44).

Sia in *Die Blendung* che in *Ja*, inoltre, riecheggiano i familiari stereotipi misogini che dipingono la donna come inevitabilmente logorroica, fonte di disturbo per l'uomo. Così come Kien fa firmare alla moglie un contratto per limitare la sua insopportabile parlantina a momenti definiti, il narratore

²⁵ Verena Ronge, *Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards*, Wien, Böhlau Verlag, 2009, p. 71.

²⁶ Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard: ein österreichisches Weltexperiment*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 1999, p. 269.

dell'opera bernhardiana afferma: «ich kann ihre Stimme nicht mehr vertragen» (J 139). Allo stesso modo, così come Kien è terrorizzato dall'azzurro ondeggiare della gonna di Therese, il protagonista di *Ja* non sopporta la vista della pelliccia d'agnello nera, unico indumento prettamente femminile indossato dalla persiana durante le passeggiate nel bosco. Giunto a tale considerazione, egli sostiene – in puro stile bernhardiano – che la persiana sia la causa della propria paralisi intellettuale:

Jetzt war mir ihr Vorhandensein hinderlich, ich hatte das Gefühl, wieder arbeiten zu können, mich mit den Antikörpern beschäftigen zu können, wenn sie nicht da wäre. So lähmte sie mich auf einmal und ich wehrte mich gegen einen Kontakt mit ihr (J 140).

L'ordine patriarcale e la subalternità femminile vengono in questo modo ripristinati: la donna ha svolto il proprio dovere, una relazione spirituale appare nuovamente impossibile e dunque la donna non è più in alcun modo funzionale al benessere maschile:

Schließlich hatte sich nach und nach [...] auch unser Gesprächsstoff abgenützt, schließlich erschöpft gehabt. [...] Plötzlich war mir dieser Mensch fremd geworden, hatte sich in allem und jedem von meinem Geist und von meinen Gefühlen entfernt gehabt (J 138).

Attraverso la descrizione degli inizi del rapporto tra Kien e Therese, Canetti sottolinea come la figura femminile possa essere idealizzata e distorta così da fungere da strumento per soddisfare bisogni maschili. Secondo Claudia Liebrand, Kien – così come Therese nel prosieguo del romanzo – è incapsulato in un mondo di desideri egocentrici e asociali, all'interno del quale l'alterità appare ridotta a oggetto strumentalizzabile²⁷. «Was Kien an Therese liebt» prosegue Liebrand «ist tatsächlich sein eigenes Ich-Ideal als "Büchermensch": daß sie – seiner Wahrnehmung nach – die Bücher mit größtmöglicher Sorgfalt und Fürsorge behandelt»²⁸. Similmente, la persiana in *Ja* serve al narratore per soddisfare i propri bisogni narcisistici e viene

²⁷ Claudia Liebrand, *Jahrhundertproblem im Jahrhundertroman. Die "Frauenfrage" in Canettis «Die Blendung»*, in: «Thomas Mann Jahrbuch» (2001), Vol. 14, pp. 27-48, qui: p. 35.

²⁸ *Ibidem*.

sfruttata come «regenerierenden Menschen» (J 498), nonché strumentalizzata come distrazione sia dalla propria solitudine, sia dall'impossibilità di proseguire con la stesura del proprio saggio scientifico. Nel momento in cui la fiducia e la consapevolezza del protagonista sono ripristinate, la donna non ha più alcuna funzione e viene gradualmente despiritualizzata.

Bernhard, Canetti e la violenza di genere: Analogie tra il capitolo "Der gute Vater" e "Das Kalkwerk"

Dagli anni Ottanta il dibattito letterario relativo al mondo femminile si arricchisce di alcune riflessioni che aprono la strada ai settori disciplinari dei *Women's Studies* e dei *Gender Studies*. Essi, oltre a considerare le dinamiche discriminatorie tra i sessi, iniziano a mettere in luce la costruzione sociale dei generi quale risultato non di dati biologici, ma di intersezioni di potere, identificando e facendo emergere così la base culturale e sociale delle disparità. Nella fattispecie, l'antropologa statunitense Gayle Rubin ha dimostrato sia che la supremazia maschile – non essendo geneticamente definita – si basa sulla volontà di orientare comportamenti, predisposizioni e rappresentazioni femminili, sia che la contrapposizione biologica e sessuale uomo-donna mira a rimarcare e irrigidire i ruoli e le rispettive sfere di competenza dei generi²⁹.

Nelle opere di Bernhard e Canetti, la volontà di condizionare e dirigere il femminile è riscontrabile soprattutto nei personaggi di Konrad, protagonista di *Das Kalkwerk*, e di Benedikt Pfaff, temibile portinaio di *Die Blendung*. In entrambi i romanzi, il desiderio di assoluto dominio determina la relazione tra i personaggi citati e le figure femminili a cui sono accostati, ossia la moglie dello stesso Konrad e la figlia di Pfaff, Anna.

La volontà di potenza su cui si basa il matrimonio tra i Konrad viene esplicitata dal protagonista stesso, che afferma deliberatamente di aver desiderato una partner fisicamente inferiore al fine di utilizzarla come oggetto

²⁹ Gayle Rubin, *The Traffic in women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, in: Rayna Reiter, (a cura di), *Towards an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210, qui: p. 179-180.

di ricerca per il proprio studio sull'udito. Grazie a questa superiorità fisica, egli crea un rapporto di totale dipendenza che gli assicura la possibilità di sfruttare la moglie a proprio vantaggio:

Gerade weil sie krank und verkrüppelt [...] gewesen war, habe er sie geheiratet, eine Frau, die vollkommen auf mich angewiesen ist, heirate ich, habe er, Konrad, damals überlegt gehabt, und: die mich einerseits braucht, haben muß, ohne mich nicht existieren kann [...], die mir andererseits aber bedingungslos für meine Zwecke, und das heißt, für meine Wissenschaft, zur Verfügung steht, die ich, [...] wenn es die wissenschaftlichen Umstände erfordern, mißbrauchen kann.³⁰

Konrad dimostra di possedere una *forma mentis* fortemente gerarchizante e impone le proprie priorità alla moglie, costringendola ad adattarsi al suo tenore di vita, a desiderare ciò che lui desidera, a sforzarsi per raggiungere obiettivi da lui solo prefigurati.

Similmente, Canetti attira l'attenzione del lettore su figure femminili che sono poco più che riflesso e appendice di trame maschili. Nella fattispecie, Anna ha il compito di servire il padre, subirne e soddisfarne gli eccessi sessuali e violenti e, al contempo, è tenuta a rafforzarne l'immagine di *guter Vater*. Attraverso tale figura, l'autore mette in evidenza le caratteristiche distintive della donna martire e vittima – vale a dire la sua totale sacrificabilità di fronte all'adempimento delle volontà del personaggio maschile.

La ragazza viene continuamente abusata e sottomessa da Pfaff, il quale – come si evince da frasi come «[...] An der Tochter rieb er seine rothaarigen Fäuste mit wirklicher Liebe» (DB 524) – prova evidente piacere nel provocare dolore fisico. La combinazione di «Fäuste» e «Liebe» suggerisce la perversa sessualità del portinaio, sottolineata ulteriormente dal fatto che, dopo la morte della madre, la relazione tra padre e figlia viene definita come un matrimonio³¹. Esempio dei continui maltrattamenti fisici e psicologici

³⁰ Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, p. 228. Da qui in poi abbreviato nel testo: K.

³¹ «Am Tage nach der Beerdigung begann sein Wonnemond. Ungestörter als bisher verfuhr er mit der Tochter nach Belieben». (DB 525) – si noti, tra l'altro, che il carattere equivoco di tale rapporto rispecchia la parentela che intercorre tra i Konrad, contemporaneamente coniugi e *Halbgeschwister*: «[...] nach Toblach zurückgehen hätte für ihn [...] und

subiti dalla ragazza è l'esercizio verbale che il padre sottopone ad Anna – ovviamente sotto minaccia di percosse – definito da Donahue «a debased version of that type of polite Viennese conversation espoused by Altenwyl (of Hofmannsthal's *Der Schwierige*), the purpose of which is “to provide your partner the key conversational prompt” (*dem andern das Stichwort [zu] bringen*)»³². Esso rappresenta una forma di estorsione verbale che serve a sottolineare il ruolo forzato della figura femminile come riflettore e amplificatore dell'ego paterno/maschile:

«Der Vater hat einen Anspruch ...» «auf die Liebe seines Kindes».
 Laut und gleichmäßig wie in der Schule ratschte sie seinen Satz zu Ende, doch war ihr sehr leise zumute.
 «Zum Heiraten hat die Tochter ...» – er streckte den Arm aus – «keine Zeit».
 «Das Futter gibt ihr ...» «der gute Vater».
 «Die Männer wollen sie ...» «gar nicht haben».
 «Was tut ein Mann mit dem ...» «dummen Kind?»
 [...]
 «Wenn die Tochter nicht brav ist, bekommt sie ...» «Schläge».
 «Der Vater weiß, warum er sie ...» «schlägt».
 «Es tut der Tochter gar nicht ...» «weh».
 «Dafür lernt sie, was sich beim ...» «Vater gehört». (DB 528).

Tale trattamento, nonché l'obbligo di svolgere compiti come la preparazione dei pasti e il recarsi quotidianamente a fare la spesa al negozio di generi alimentari, richiama il processo di reificazione subito dalla Konrad. Come sostenuto da Mittermayer:

Im Kalkwerk fungiert sie nämlich vor allem als Objekt für Konrads wissenschaftliche Experimente. Mit der sadistischen Praxis seiner Urbantschitschen Methode pervertiert er den therapeutischen Sinn der Hörübungen des Wiener Professors für Ohrenheilkunde, Victor

in der Folge auch für seine Frau, in Wahrheit Konrads Halbschwester, nichts anderes als die totale mutwillige Existenzvernichtung noch dazu im Ausland bedeutet» (K 16).

³² William Collins Donahue, *The End of Modernism: Elias Canetti's Auto-da-fé*, p. 54.

Urbantschitsch, die das Ziel hatten, den in die Isolation geratenen Schwerhörigen wieder in die Gesellschaft zu integrieren.³³

Per completare – o meglio, iniziare – la stesura del proprio saggio, Konrad tiranneggia la moglie con frasi incomprensibili, il cui effetto «auf ihr Gehör wie auf ihr Gehirn» (K 79) doveva poi essere descritto immediatamente dalla consorte. Tale sperimentazione non si ferma né di fronte alle evidenti difficoltà psichiche della moglie, né con il peggiorare della sua otalgia – provocata peraltro dagli estenuanti esercizi quotidiani previsti dal metodo Urbancic; la sperimentazione, in fondo, rappresenta l'essenza stessa della loro relazione: «Sein ganzer Umgang mit ihr wäre nur ein einziges Experimentieren gewesen [...] auf der urbantschitschen Methode beruhend, experimentiere ich sie (seine Frau) zu Tode» (K 99). Attraverso la regolazione metodica dell'interazione con la moglie, il *Geistesmensch* stabilisce un sistema di dominio che presuppone lo sfruttamento della controparte femminile.

Così come la Konrad non può ribellarsi né negare il proprio contributo allo studio del marito in quanto totalmente dipendente da lui, il fatto che Anna non sfugga dalle grinfie del padre non può essere visto come indice della cooperazione tra i due. La figlia è stata infatti abituata ai modi violenti del genitore sin dalla prima infanzia, senza considerare che il rigido controllo paterno sia sul potere economico, sia sui contatti sociali che intrattiene la priva delle risorse mentali e materiali per tentare la fuga. La ragazza può solo sperare di essere salvata da un agente esterno, che identifica nel commesso del negozio di alimentari dove è solita recarsi. Quando però anche questa possibile fonte di salvezza svanisce, Anna si ribella prima attraverso un tentativo di suicidio – che Pfaff riesce a sventare – e successivamente affrontando e accusando il padre, nonché reclamando la propria identità:

Plötzlich schnellte sie hoch, gab ihm einen Stoß, der jeden andern Vater umgeworfen hätte, [...] sprang, um größer zu werden als er, mit den Schuhen aufs Bett und schrie: «Dich kostet es den Kopf! Poli kommt von Polizei! Die Mutter kriegt deinen Kopf!» Er verstand.

³³ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006, p. 99.

Sie bedrohte ihn mit einer Anzeige. Seine Leibesfrucht wollte ihn verleumden. [...] Das ist nicht seine Tochter! [...] Sechzehn Jahre hat er sein Geld für eine falsche Tochter hinausgeworfen. [...] Wohl nahm er seine Stieftochter vom Bett herunter und prügelte sie blutig (DB 536).

Così facendo, dimostra di non essere più sottomessa alla simbolica trinità patriarcale che suo padre rappresenta – «er, der Polizeibeamte, er, der Ehemann, er, der Vater [...]» (DB 524) – e su cui egli fonda la propria immagine di sé; di tutta risposta, il padre sfrutta la propria prestanta fisica e picchia a sangue la figlia per rimarcare il predominio e ricostituire la gerarchia di potere su cui si basa la loro relazione.

Un processo analogo, seppur privo della ripetuta violenza corporea che contraddistingue la relazione appena descritta, avviene in *Das Kalkwerk*, in cui il protagonista dimostra di sentirsi poco rispettato e spesso vessato dalla consorte pur essendone dichiaratamente detentore e carnefice. Mentre Freud legittima e giustifica la differenza di genere e la superiorità degli uomini sulle donne sulla base del possesso o meno dei genitali maschili, nell'opera di Bernhard un altro elemento – anch'esso naturalmente attribuito all'uomo – assume questa funzione di differenziazione ed elevazione: la spiritualità. Essa traccia la linea di demarcazione tra l'uomo, che aspira alla creazione di un'opera, e la donna, costituzionalmente inferiore poiché sprovvista di *Geist* stesso. Il saggio sul quale i *Geistesmenschen* di Bernhard lavorano da decenni fungerebbe dunque da simbolo di tale spiritualità in quanto prodotto del potere creativo maschile. Nel completamento dello studio risiede, per i protagonisti, la possibilità di creare nuovamente se stessi e di dare inizio a una seconda nascita intellettuale. Un simile desiderio creativo è descritto anche da Walter Benjamin:

Oft hat man sich die Entstehung der großen Werke im Bild der Geburt gedacht. [...] Die Schöpfung [...] gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, in der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. Beseligt überholt er die Natur: denn dieses Dasein, das er zum ersten Mal aus der Tiefe des Mutterschoßes empfing, wird er nun einem helleren Reiche zu danken haben.³⁴

³⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band IV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, p. 438.

Paragonare lo studio scientifico di Konrad a un simbolo fallico spiegherebbe la paura del protagonista nei confronti della moglie, da cui si sente minacciato. Freud teorizza infatti che l'angoscia maschile nei confronti delle donne derivi dalla paura di una possibile castrazione³⁵; nel caso della narrativa bernhardiana, tale paura si trasformerebbe nel terrore di una "castrazione spirituale". Nel romanzo, Konrad si confronta ripetutamente con l'influenza demolitrice di sua moglie, la quale tenta svariate volte di minare la stesura del saggio attraverso continue richieste, spesso insensate, che hanno come obiettivo far perdere al protagonista la concentrazione. La convinzione che la donna stia sabotando la sua opera è talmente radicata da rivelarsi persino attraverso la dimensione onirica. Il culmine della minaccia femminile è rappresentato infatti dal sogno in cui Konrad immagina di riuscire a ultimare la propria opera. Stremato e immobile per l'immensa fatica, nonché ormai privo di forze, è però soddisfatto del trattato finalmente compiuto. Improvvisamente entra nella stanza la moglie, non più paralizzata, la quale prende il saggio fra le mani, accusa il marito di aver agito «in aller Heimlichkeit» (K 164) e infine getta le pagine nella stufa deridendo il proprio interlocutore, del tutto incapace di muoversi. Al risveglio, Konrad è talmente turbato da non riuscire a uscire dalla propria camera per alcuni giorni.

Dall'inconscio del protagonista irrompono immagini che mostrano la donna come distruttrice dell'opera spirituale e dunque, se si considera la connessione tra sforzo intellettuale e autorealizzazione descritta in precedenza, come demolitrice dell'identità maschile. L'attività annientatrice della moglie può essere interpretata come un'azione diretta contro il saggio, correlativo oggettivo dello spirito – quindi della supremazia – maschile:

³⁵ «Wo der Primitive ein Tabu hingesetzt hat, da fürchtet er eine Gefahr, und es ist nicht abzuweisen, daß sich in all diesen Vermeidungsvorschriften eine prinzipielle Scheu vor dem Weibe äußert. Vielleicht ist diese Scheu darin begründet, daß das Weib anders ist als der Mann, ewig unverstündlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig erscheint. Der Mann fürchtet, vom Weibe geschwächt, mit dessen Weiblichkeit angesteckt zu werden und sich dann untüchtig zu zeigen». Sigmund Freud, *Studienausgabe: Sexualeben*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1969, p. 219.

Ich kann mich nicht rühren und ich kann nicht verhindern, daß sie die Studie, die ganze, komplette Studie ins Feuer wirft. Etwas Gespenstisches hat diese Szene gehabt, soll Konrad zu Fro gesagt haben, einerseits meine Ohnmacht, andererseits ihre ungeheuerlichen Kräfte, einerseits meine Bewegungslosigkeit, andererseits ihre raschen Bewegungen, einerseits meine vollkommene Ohnmacht und Beobachtungsfähigkeit, andererseits ihre Entschlußkraft, ihre ungeheuerliche Entschlußkraft, denken Sie, Fro, ihre Rücksichtslosigkeit (K 165).

Nonostante il trattamento che Anna e la Konrad subiscono sia comparabile, il significato che le loro vicende assumono nelle due opere risulta differente. Secondo Donahue «Canetti's portrayal of the absurdity of the female type is an assault on the cultural institutions that continue to purvey gendered straitjackets in the form of outmoded, sentimental female figures»³⁶. La rinuncia di Anna alla trinità patriarcale mostra effettivamente una figura femminile che intraprende un processo di emancipazione, di cui Weininger considerava capaci solo gli uomini. Il ritratto che l'autore offre della ragazza sembrerebbe costituire dunque una replica alle sterili teorie weiningeriane, la quale mira a esporre i limiti della società patriarcale mostrando una figura femminile atipica e non conforme agli standard a lei imposti. Inoltre, la figura di Anna viene utilizzata da Canetti per sottolineare ulteriormente le qualità grottesche di Pfaff, rese ancor più evidenti dall'umanità della figlia.

Mentre Anna tenta di ribellarsi a ciò che la opprime, la Konrad è uno dei personaggi in assoluto più passivi delle opere di Bernhard. Anche a causa dell'immobilità dovuta alla paralisi fisica di cui è affetta, non riesce a opporre una valida resistenza al marito, che può così soggiogarla per i propri esperimenti, trascinarla nel fallimento e, infine, ucciderla. Messo di fronte ai troppi debiti da saldare e all'irrealizzabilità del proprio progetto intellettuale, il protagonista si rende conto della drammaticità della propria situazione; ciò che gli rimane è, dunque, soltanto l'avvilente constatazione del declino psicofisico della coppia e la consapevolezza della propria miseria e fragilità. Se nel corso della narrazione la donna viene individuata come uno dei numerosi

³⁶ William Collins Donahue, *The End of Modernism: Elias Canetti's Auto-da-fé*, p. 48.

capri espiatori sfruttati dal *Geistesmensch* per disconoscere le proprie debolezze, al termine del romanzo egli afferma espressamente di averle rovinato la vita. Pur rendendosi conto di avere ormai definitivamente compromesso sia la propria esistenza, sia quella dell'unica persona a lui vicino, egli decide di uccidere tale figura in quanto personificazione della propria rovina. Il personaggio femminile assurge dunque a simbolo dell'inadeguatezza del *Geistesmensch* bernhardiano, ne testimonia l'impossibilità intellettuale ed è vittima della frustrazione rabbiosa e potenzialmente letale che ne deriva.

Risulta evidente, dunque, che la presentazione di Anna e della Konrad adempie ciò che Northrop Frye ritiene che una critica sociale di matrice satirica dovrebbe fare, ossia porre «ideas and generalizations and theories and dogmas [...] against the life they are supposed to explain»³⁷. Attraverso le peripezie di due figure femminili evidentemente sottomesse, infatti, i due autori riescono a esplicitare ed evidenziare sia l'assurdità di una società patriarcale portata all'estremo, sia l'effettiva debolezza delle figure maschili su cui tale società si fonda.

La Konrad e la Fischerin, riflessi di identità (rin)negate

Una specularità analoga a quella che intercorre tra i coniugi Konrad è riscontrabile, nell'opera di Canetti, nel rapporto tra il nano Fischerle e la sua controparte femminile, la Fischerin, una giornalista sentimentalmente ossessionata da lui con cui condivide tratti fisici incredibilmente simili³⁸.

Si può ipotizzare che le differenze che contraddistinguono e allontanano i coniugi Konrad celino in realtà una loro sostanziale identità. Se si consi-

³⁷ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 230.

³⁸ La Fischerin viene introdotta nella narrazione attraverso queste parole: «Vor dem "Idealen Himmel" angelangt, gönnte er [Fischerle] seinem schwitzenden, prustenden, schlotternden Körper erst einige Ruhe und trat dann ein. [...] Anwesend waren: der lange Kellner; [...] ein blinder Invalide [...]; eine alte Zeitungsverkäuferin, die man "die Fischerin" nannte, weil sie Fischerle ähnlich sah und ihn, was jeder wußte, ebenso heimlich wie unglücklich liebte» (DB 336).

dera la paralisi fisica della figura femminile, elemento centrale della sua caratterizzazione, si può notare come tale handicap si contrapponga al continuo vagare del marito, bisognoso di ampi spazi chiusi in cui poter contemporaneamente passeggiare e riflettere. Tale moto consiste però in un inconcludente vagabondare senza meta all'interno della propria abitazione. Mentre l'immobilità della moglie è un fatto meramente fisico, la paralisi di Konrad appare duplice e articolata: al limite imposto dalle mura della fornace si aggiunge infatti il suo blocco mentale, condizione che lo tormenta e che non gli permette di elaborare il tanto agognato saggio. Dal momento che la Konrad rappresenta il simbolo della paralisi, il disprezzo che sovente contraddistingue il trattamento che il marito le riserva non è altro che il riflesso dell'odio che egli prova nei confronti di se stesso: in lei, il *Geistesmensch* scorge l'incarnazione della propria inettitudine.

Ulteriore supporto a tale interpretazione è rappresentato dalla vicenda delle *Fäustlinge*. Vi è infatti una palese somiglianza tra lo sferruzzare interminabile della Konrad – che, novella Penelope, cuce e scuce le muffole senza mai portarle a termine – e il lavoro intellettuale del marito, il quale tenta incessantemente di formulare una frase iniziale per il saggio per poi scartarla e selezionarne una nuova, rimanendo bloccato in un circolo vizioso senza soluzione. Konrad stesso sottolinea come l'interesse della moglie verso il confezionamento dei guanti rispecchi la propria ossessione per il metodo Urbancić:

Während ich also ganz und gar auf die Studie und auf das Vorwärtskommen in der urbantschischen Methode und in der Studie interessiert bin, hat meine Frau nur die Fäustlinge im Kopf, die sie mir strickt, obwohl ich die Fäustlinge hasse [...] (K 154).

Considerando i due protagonisti l'uno *alter ego* dell'altro, anche in questo passatempo della figura femminile si possono cogliere tracce del fallimento del marito poiché, così come la stesura del saggio sembra una chimera, allo stesso modo il confezionamento delle muffole è reso sterile e inutile in quanto interminabile e mai soddisfacente:

[...] an einem einzigen Paar Fäustlinge soll die Konrad ein halbes Jahr gestrickt haben, indem sie jeden der beiden Fäustlinge, kurz bevor sie

sie fertig gehabt habe, wieder aufgetrennt habe, und wäre einmal einer der Fäustlinge fertig und das heißt tatsächlich auch zur Gänze zusammengeknäht gewesen, habe sie, die Konrad, ihrem Mann plötzlich wieder eine andere Wollfarbe als die des fast fertigen Fäustlings eingeredet und sie habe mit seiner Einwilligung den Fäustling wieder aufgetrennt und habe von Neuem begonnen, einen Fäustling zu stricken, wieder in einer anderen Farbe und so fort [...] (K 153).

La Konrad rappresenta un'allegoria del marito, vera e propria concretizzazione delle sue mancanze e dei suoi difetti. Non riuscendo a sfuggire a se stesso, ma intuendo la somiglianza con la moglie, egli affronta e annienta la consorte in quanto riflesso di sé – ugualmente fragile, fallimentare e inconcludente. Il rapporto tra i protagonisti di *Das Kalkwerk* è interpretabile dunque attraverso il riconoscimento della loro identità nella diversità, la specularità che li accomuna e che li divide.

Come anticipato, la Konrad potrebbe essere accostata a un'altra figura appartenente al microcosmo di *Die Blendung*, la Fischerin. La loro identità – e subalternità – nei confronti dei due amati, così come la proiezione dei limiti maschili su di loro risulta evidente in entrambi i personaggi. In primo luogo, il lettore non viene mai a conoscenza del loro vero nome in quanto l'appellativo con cui vengono indicate si rifà al personaggio maschile a cui sono accostate. Inoltre, è necessario considerare che le vicende di cui sono protagoniste sono indissolubilmente legate alle azioni dei personaggi maschili; così come per spiegare il ruolo della Fischerin si deve necessariamente raccontare la storia di Fischerle, per contestualizzare il personaggio della Konrad è necessario tratteggiare la monomania del marito.

Fischerle rappresenta infatti una puntuale caricatura dell'ebreo che odia se stesso e le caratteristiche fisiche che lo identificano come tale; proprio per questo rifiuto di sé, egli non può certamente accettare la propria immagine speculare come compagna – basti considerare che, idealmente, sogna di essere legato a una donna americana alta e bionda, appartenente a un ceto sociale elevato, che funge da trampolino per l'ascesa dell'uomo nell'alta borghesia. Tale modello femminile, dalle fattezze quasi ariane, si contrappone nettamente alla figura di una nana ingobbata dai tratti marcatamente ebrei.

Alla pari di quelle della Konrad, le vicende della Fischerin possono essere

paragonate a un martirio subito in nome di un personaggio maschile a cui è sentimentalmente legata. Così come la morte della Konrad potrebbe essere collegata – come precedentemente evidenziato – alla sua affinità psicofisica con il marito, il tragico decesso della Fischerin deriverebbe dall'assoluta somiglianza tra lei e il suo amato: dopo che la polizia scorta Kien, Pfaff e Therese al commissariato, la folla si scaglia sul nano, il quale dopo essere stato picchiato violentemente riesce a salvarsi solo grazie a uno scambio di persone tra lui e la sua sosia, che viene uccisa al suo posto:

[...] trotz ihrer Angst war sie überglücklich. Sie wird Fischerle finden. [...] Sie steckt schon mitten unter den Leuten, und weil sie sich bückt, sieht man nur ihren Buckel. [...] Plötzlich schreit jemand dicht neben ihr: «Der Krüppel!» und haut sie auf den Buckel. [...] Die Menge fällt über sie her [...]. An der Echtheit des Buckels ist nicht zu zweifeln. Über ihn entlädt sich die Masse. Solange sie kann, zittert die Fischerin für Fischerles Los und stöhnt: «Er ist das Einzige, was ich auf der Welt hab». Dann verliert sie das Bewußtsein. Fischerle ging es gut (DB 477).

Il decesso della donna è passibile di un'analisi stratificata e composita: può essere interpretato come spiegazione ed esempio delle modalità d'azione e del carattere violento della massa, nonché come rappresentazione del concreto fervore antiebraico novecentesco³⁹. Ad ogni modo, Donahue sostiene che esso rappresenti anche «the death of the type»⁴⁰ in quanto rivelerebbe «the essential nonliving status of *woman* as a male look-alike projection»⁴¹, interpretazione che si adatterebbe perfettamente anche alla fine tragica del personaggio femminile di *Das Kalkwerk*.

Tale prospettiva rende evidente come, attraverso figure come la Konrad e la Fischerin, Bernhard e Canetti esasperino e portino all'estremo una rappresentazione culturalmente obsoleta dei ruoli di genere che propongono

³⁹ Il rifiuto di Fischerle della sua immagine speculare femminile – colpevole di possedere i suoi stessi tratti fisici, evidentemente ebrei – in favore di un'immaginaria donna ariana suggerisce la pertinenza delle vicende della Fischerin alla discussione sulla rappresentazione dell'antisemitismo in *Die Blendung*.

⁴⁰ William Collins Donahue, *The End of Modernism: Elias Canetti's Auto-da-fé*, p. 51.

⁴¹ *Ibidem*.

modelli femminili improntati all'abnegazione e al sacrificio. Inoltre, i due autori sottolineano lo spietato processo di strumentalizzazione e umiliazione a cui le figure femminili sono sottoposte in quanto vittime, più o meno consapevoli, dei meccanismi di autoprotezione e di autoconservazione con i quali i personaggi maschili cercano di nascondere ciò che ritengono essere le loro debolezze e criticità.

La limitazione degli spazi narrativi e geografici, tra volontà di dominio maschile e costrizione femminile

Anche se la sottomissione delle figure femminili nelle opere di Bernhard e Canetti emerge principalmente dal trattamento loro riservato dai protagonisti maschili, un certo livello di limitazione è imposto loro dalle modalità narrative delle opere stesse. Si consideri infatti che lo spazio dedicato alla figura di Therese – sia per quanto riguarda la narrazione delle sue vicende presenti e passate, sia relativo al resoconto dei suoi pensieri e riflessioni – non è minimamente paragonabile al numero di pagine riservate a Kien; lo stesso si potrebbe dire di Anna Pfaff e della Fischerin.

La situazione delle figure femminili di Bernhard risulta analoga. Per quanto riguarda *Das Kalkwerk*, la prospettiva femminile viene completamente oscurata da una narrazione imperniata sul resoconto delle parole del protagonista maschile attraverso la voce di terzi. In *Ja*, invece, l'egocentrismo del protagonista viene espresso *in primis* attraverso la narrazione in prima persona. L'opera è infatti interamente costituita da un monologo in cui l'anonimo narratore austriaco parla del suo stato mentale, dei progressi del suo saggio scientifico e lamenta la propria misera condizione. Nel corso di questa autoriflessione, le parole degli altri personaggi sono filtrate e trasmesse attraverso la voce del narratore stesso, che controlla totalmente l'accesso alle informazioni. Esempio di ciò sono le ripetute promesse di disquisire e approfondire il racconto dei suoi incontri con la *Perserin*, più volte deluse e sostituite dalla costante riproposizione dell'argomento preferito del *Geistesmensch*: se stesso. Persino i pensieri della donna, unico personaggio con cui ha interazioni significative, vengono accennati in maniera molto generica; l'unica parola da lei pronunciata di cui il lettore viene espressamente

a conoscenza è infatti quel *Ja*, terrificante quanto potente, che ne sottintende e ne anticipa il suicidio e che si presta come titolo del racconto. Con amara ironia, il significato dello stesso diventa chiaro nell'ultima frase dell'opera: il narratore aveva infatti chiesto alla *Perserin* se avesse considerato l'ipotesi di porre fine alla propria esistenza, domanda a cui lei, ridendo, aveva risposto affermativamente. La narrazione si scosta però consapevolmente dal dolore e dalla morte della donna – il lettore ne viene a conoscenza tramite il narratore, che scopre dell'accaduto attraverso Moritz, che legge la notizia su un giornale. Nonostante le ricerche del protagonista, le informazioni sull'accaduto rimangono vaghe e incomplete. Dato che il lettore non ha accesso diretto e immediato alle informazioni relative a ciò, Ludden identifica nel resoconto di tale evento «[...] an example of the distancing techniques that the narrative employs»⁴². Ludden sostiene inoltre che, tacendo la sofferenza e le effettive circostanze del suo decesso, «what appears is that there is something that a Persian woman cannot say in mainstream European literature. Her silence and lost history remain [...] as a highly potent accusation»⁴³.

Nonostante il silenzio a cui sono relegate, le figure femminili delle opere di Canetti e Bernhard sono – alla pari dei protagonisti maschili – personaggi problematici, a volte grotteschi, esasperati e potenzialmente poliedrici, ma, a differenza loro, sono costantemente limitate non solo per quanto riguarda il ruolo all'interno dell'intreccio narrativo, ma anche da un punto di vista stilistico e narratologico. La limitazione dello spazio femminile interessa, inoltre, l'ambiente stesso in cui tali figure operano. Data la possibile minaccia che le donne rappresentano nei confronti del dominio e dell'identità rigidamente definita dei personaggi maschili, essi tendono a confinarle in spazi specifici per allontanarle dal proprio campo d'azione, per aumentare il proprio controllo o come mera forma di punizione.

⁴² Theresa Ludden, *Hearing the Silences in Thomas Bernhard's Ja: Difference, Narrative, and Lyotard's Concept of the Differend*, in: «German Life and Letters» 63 (2010), fasc. 10, p. 6-19, qui: p. 19.

⁴³ *Ibidem*.

In *Die Blendung*, dopo il matrimonio, la presenza di Therese minaccia lo *status quo* del marito e della sua collezione di volumi, *Dingsymbol* dell'intero sistema di valori e abitudini su cui il personaggio di Kien si fonda⁴⁴. A causa del pericolo associato all'elemento femminile, la strategia che il sinologo decide di mettere in atto comprende il tentativo di tenere la moglie a debita distanza dalla propria biblioteca, che egli identifica come unica vera patria:

Frauen hält man am klügsten von seiner Heimat fern. Entschließt man sich doch, eine aufzunehmen, so trachte man, sie der Heimat erst völlig zu assimilieren, so wie er es getan hat. In acht langen, stillen, zähen Jahren haben die Bücher für ihn die Unterwerfung dieser Frau besorgt (DB 116).

Di fronte a una possibile intrusione, il desiderio di mantenere stabile la propria identità e la volontà di dominio di Kien emergono. Dato che si sente protetto e invincibile solo se circondato dalla sua muraglia di libri, la minaccia femminile va necessariamente tenuta all'esterno.

Se la volontà del protagonista di *Die Blendung* di porre limiti spaziali a Therese termina in una completa *debacle*, ben diversa è la vicenda dei Pfaff. In aggiunta alle numerose vessazioni fisiche e psicologiche, dopo la morte della moglie il portiere reclude la figlia per assicurarsi i suoi servigi:

Ungestörter als bisher verfuhr er mit der Tochter nach Belieben. Bevor er in den Dienst ging, sperrte er sie rückwärts ein, damit sie sich dem Kochen ausschließlicher hingebte. So freute sie sich auch, wenn er heimkam. «Was macht die Arrestantin?» brüllte er und drehte den Schlüssel im Schloß herum (DB 525).

Inoltre, come precedentemente accennato, il padre ne limita fortemente i contatti con il mondo esterno; rinchiudendola nella propria abitazione, egli può ulteriormente controllarla e dominarla.

La segregazione dei personaggi femminili risulta ancora più evidente e significativa in *Das Kalkwerk* e in *Ja*. Per quanto riguarda la prima opera, le imposizioni e le limitazioni spaziali e geografiche sono ben precisate. La

⁴⁴ Johannes G. Pankau, *Körper und Geist: Das Geschlechterverhältnis in Elias Canettis Roman «Die Blendung»*, p. 153.

fornace, fulcro della ricerca d'ispirazione di Konrad, rappresenta infatti il simbolo dello spostamento e dell'appropriazione della natura femminile da parte della *ratio* maschile. L'edificio è situato vicino a Sicking, località in cui Konrad decide di traslocare con la moglie non accogliendo i desideri di questa di trasferirsi a Toblach, luogo d'origine di entrambi. Seppur per la moglie rappresenti il posto ideale in cui vivere, per Konrad la città dei genitori non corrisponde a un possibile *Rettungsort*:

Sie hat nach Toblach, in ihren Elternort und in ihr Elternhaus, zurückgehen wollen, aber nach Toblach zurückgehen hätte für ihn nichts anderes als die endgültige Aufgabe seiner Studie und also auch seines Existenzzweckes und in der Folge auch für seine Frau, in Wahrheit Konrads Halbschwester, nichts anderes als die totale mutwillige Existenzvernichtung noch dazu im Ausland bedeutet, denn die Abhängigkeit seiner Frau von ihm war die vollkommenste, die man sich vorstellen kann [...] (K 17).

I desideri maschili prevalgono sebbene la donna detesti Sicking e soprattutto la fornace tanto agognata dal marito, posizione di cui il protagonista evidentemente non si cura⁴⁵. La contrastante propensione dei due rispettivamente per Sicking e per Toblach si impone dunque fin dal principio come una delle tante opposizioni polarizzanti riguardanti la caratterizzazione dei due personaggi. La decisione di spostarsi nella fornace fa sì che nella figura femminile si riconoscano le inclinazioni regressive e le tendenze rinunciatarie tipiche di un carattere debole e sottomesso; d'altra parte, l'egoismo e le pretese di supremazia del protagonista maschile nei confronti della moglie vengono ulteriormente enfatizzate. Sebbene Konrad stesso riconosca per primo la scarsa vivibilità della fornace e della cittadina, teatro di ripetuti atti criminali, egli individua in tale inospitalità la garanzia dell'isolamento di cui necessita per scrivere. Prendendo tale decisione, obbliga così la moglie a vivere una solitudine forzata molto simile alla detenzione. L'immagine della

⁴⁵ Konrad dichiara, infatti: «Sie sei immer gegen Sicking gewesen, habe Konrad zu Fro gesagt, immer gegen das Kalkwerk und also auch schon immer gegen ihn selbst, gegen seine Studie» (K 19).

prigione viene rinforzata, inoltre, dalle modalità con cui gli abitanti prendono possesso della fornace; una volta trasferitisi, Konrad installa grate di metallo alle finestre, rendendo così l'edificio, già opprimente e desolato, simile a un penitenziario:

Natürlich sei Sicking ein Kerker, sagte Konrad zu Fro, und es mache ja auch von außen schon den Eindruck eines Kerkers, eines Arbeitshauses, einer Strafanstalt, eines Zuchthauses. [...] Diesen Eindruck verstärkten vor allem die Fenstergitter, die er sofort, wie er das Kalkwerk gekauft gehabt hat, in die dicken Mauern hineinmauern habe lassen, [...] die dicken Mauern und die in den dicken Mauern verankerten Gitter weisen sofort auf einen Kerker hin (K 19).

La reclusione in un'abitazione cupa, lugubre e isolata viene destinata anche alla protagonista femminile del racconto *Ja*, il cui marito acquista un lotto di terreno umido e inospitale al fine di costruire un'abitazione per sbarazzarsi della consorte. La relazione tra l'ingegnere svizzero e la donna persiana risulta problematica e travagliata in quanto rimarca l'opposizione tra il mondo immanente e quello spirituale e filosofico. Il narratore stesso afferma:

Mit dem Schweizer wäre wahrscheinlich ganz gut eine Unterhaltung über alles Reale und Normale möglich, meinte ich, mit seiner Lebensgefährtin sicher immer wieder eine philosophische (J 94).

La *Perserin* vive infatti l'incontro con il narratore come un salvataggio dal proprio matrimonio fallito. Legatasi con l'ingegnere in gioventù a causa di ciò che Mittermayer identifica come «Gefühl der eigenen Unvollständigkeit»⁴⁶, la donna – all'epoca una giovane brillante e dalle rosee prospettive – aveva abbandonato la propria carriera per sostenere l'ascesa del marito nel campo dell'ingegneria elettrica. Il suo successo ha come presupposto, però, il totale annullamento del potenziale femminile, ormai completamente asservito al marito. Una volta raggiunto l'apice della propria crescita professionale, egli la considera un inutile intralcio di cui sbarazzarsi; proprio per

⁴⁶ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, p. 97.

questo, decide di costruire un'abitazione interamente dedicata a lei in un luogo nascosto e anonimo⁴⁷.

Come per quanto riguarda la fornace dei Konrad, le motivazioni e gli scopi per cui l'abitazione della persiana viene acquistata risultano peculiari e non condivisi dalla figura femminile. L'edificio rappresenterebbe infatti il correlativo oggettivo della volontà di dominio e di indipendenza maschile, essendo stato progettato dallo svizzero con intenti egoistici, nonché escludendo la moglie da ogni processo decisionale⁴⁸. Incisiva è la frase del narratore riguardo al destino della donna e ai motivi per cui il marito le impone un simile futuro:

Sie sollte in das von ihm gegen sie entworfene unmenschliche Haus hinter dem Friedhof und hinter dem Wald einziehen, in das entsetzlichste Haus, das sie sich denken könne. Ihr bleibe nurmehr noch, über alles zu schweigen und vollkommen abgestumpft, in sinn- und zweckloser Beobachtung zu verharren, völlig einflußlos, ihre Zukunft betreffend. Der Schweizer habe seinen Plan gegen sie und um seinem Vernichtungswillen gegen sie einen deutlich sichtbaren und naturgemäß seiner Lebensgefährtin fühlbaren Ausdruck zu geben, ausgeführt. Und er hatte das Grundstück gekauft, weil es seinen Zwecken, sie für ihr lebenslängliches Experiment an ihm, der, wie er ihr gegenüber gesagt haben sollte, verdienten Strafe zuzuführen, in idealer Weise entsprechen hat. Es war das abstoßendste Grundstück, das er jemals gesehen hat. Er kaufte es, weil ihm klar war, er finde kein abstoßenderes mehr (J 133).

Abbandonata dal suo compagno – fuggito con un'infermiera venezuelana –, la donna si trasferisce nell'abitazione a lei imposta. Ormai caduta in

⁴⁷ «[...] der Schweizer und seine Lebensgefährtin hatten eines jener Grundstücke hinter dem Friedhof kauft, welches schon über ein Jahrzehnt lang keinen Käufer gefunden hatte, weil es eine der ungünstigsten Lagen überhaupt hatte, die sich denken lassen» (J 28).

⁴⁸ «Das war dem Moritz als Besonderheit aufgefallen, daß der Schweizer bei dieser Besichtigung tat, was er wollte, ohne sich, so hatte es für Moritz den Anschein, um seine Begleiterin auch nur im geringsten zu kümmern, er hatte sie nicht ein einzigesmal etwas gefragt und auch nicht die entscheidende Frage an sie gestellt, ob er nun das Grundstück [...] kaufen sollte oder nicht» (J 102).

un profondo stato depressivo e senza nessuno che se ne prenda cura, perirà – nell’isolamento di una prigione creata per punirla – come vittima passiva degli uomini che la circondano. Anche in quest’opera dunque, come nelle precedenti, emerge la volontà maschile di limitare e costringere il personaggio femminile in un ambiente ben definito. Tale processo si rifà a ciò che Sugamele definisce «patriarcato imperialista»⁴⁹: all’oppressione e reificazione della figura femminile si collega il suo sradicamento da un ambiente prediletto o la negazione dell’accesso a determinati spazi, aspetti questi che evidenziano ulteriormente la sottomissione femminile rispetto ai protagonisti maschili.

Bibliografia

Opere di Thomas Bernhard ed Elias Canetti

Bernhard, Thomas, *Das Kalkwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.

Bernhard, Thomas, *Ja*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.

Canetti, Elias, *Die Blendung*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2012.

Letteratura critica

Achinger, Christine, *Allegories of Destruction: «Woman» and «the Jew» in Otto Weininger’s Sex and Character*, in: «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory» (2013), pp. 121-149.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Band IV, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972.

Bolea, Ștefan, *Antihumanism in the works of E. M. Cioran and Thomas Bernhard*, in: «Philobiblon. Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities» (2019), Vol. 24 (1), pp. 79-90.

Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979.

Ciraci, Fabio, *Il pessimismo mitteleuropeo: Otto Weininger*, in: *Revista Voluntas: estudos sobre Schopenhauer* (1° semestre 2011), Vol. 2, pp. 95-107.

Donahue, William Collins, *The End of Modernism: Elias Canetti’s Auto-da-fé*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 2001.

⁴⁹ Laura Sugamele, *La narrazione dei corpi nell’edificazione «eurocentrica-androcentrica» coloniale: terra femminilizzata, reificazione e subalternità*, in: «Altre Modernità – Rivista di studi letterari e culturali» (febbraio 2019), p. 73-86, qui: p. 78.

- Foell, Kristie A., *Blind Reflections: Gender in Elias Canetti's Die Blendung*, Hamburg, Ariadne Verlag, 1994.
- Freud, Sigmund, *Studienausgabe: Sexualleben*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1969.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Hanuschek, Sven, *Elias Canetti. Biographie*, München, Hanser Verlag, 2015.
- Hens, Gregor, *Poetologie einer Dreiecksbeziehung Zu Thomas Bernhards Erzählung «Ja»*, in: «Colloquia Germanica» (2000), Vol. 33, n. 3, pp. 255-273.
- Hofe, Gerhard, Pfaff, Peter, *Das Elend des Polyphem: Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, W. Koeppen und Botho Strauß*, Königstein im Taunus, Athenäum Verlag, 1980.
- Huber, Martin, Mittermayer, Manfred (a cura di), *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2018.
- Liebrand, Claudia, *Jahrhundertproblem im Jahrhundertroman. Die "Frauenfrage" in Canettis «Die Blendung»*, in: «Thomas Mann Jahrbuch» (2001), Vol. 14, pp. 27-48.
- Ludden, Theresa, *Hearing the Silences in Thomas Bernhard's Ja: Difference, Narrative, and Lyotard's Concept of the Differend*, in: «German Life and Letters» 63 (2010), fasc. 10, p. 6-19.
- Magris, Claudio, *Der Schriftsteller, der sich versteckt*, in: «Modern Austrian Literature» (1983), Vol. 16, No. 3/4, Special Elias Canetti Issue, pp. 177-195.
- Malchow, Timothy B., *Thomas Bernhard's «Frost» and Adalbert Stifter: Literature, Legacy, and National Identity in the Early Austrian Second Republic*, in: «German Studies Review» (febbraio 2005), Vol. 28, No. 1, pp. 65-84.
- Mittermayer, Manfred, *Thomas Bernhard*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler Verlag, 1995.
- Mittermayer, Manfred, *Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.
- Pankau, Johannes G., *Images of Male and Female in Canetti's Fictional, Autobiographical, and Theoretical Work*, in: Lorenz, Dagmar G. C. (a cura di), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester, Camden House, 2004, pp. 217-238.
- Pankau, Johannes G., *Körper und Geist: Das Geschlechterverhältnis in Elias Canettis Roman «Die Blendung»*, in: «Colloquia Germanica» (1990), Vol. 23, No. 2, pp. 146-170.
- Pfabigan, Alfred, *Thomas Bernhard: ein österreichisches Weltexperiment*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 1999.
- Pöder, Elfriede, *Spurensicherung: Otto Weininger in der "Blendung"*, in: Aspetsberger, Friedbert, Stieg, Gerald (a cura di), *Elias Canetti: Blendung als Lebensform*, Königstein/Ts, Athenäum, 1985, pp. 57-72.
- Ronge, Verena, *Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards*, Wien, Böhlau Verlag, 2009.

- Rubin, Gayle, *The Traffic in women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, in: Reiter, Rayna (a cura di), *Towards an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.
- Sugamele, Laura, *La narrazione dei corpi nell'edificazione «eurocentrica-androcentrica» coloniale: terra femminilizzata, reificazione e subalternità*, in: «Altre Modernità – Rivista di studi letterari e culturali» (febbraio 2019), p. 73-86.
- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter – eine prinzipielle Untersuchung*, Wien, Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1920.

Sitografia

- Tabah, Mireille, *Pballogozentrische Zirkelschlüsse und Geschlechtermaskerade in Thomas Bernhards Werk*, 29 marzo 2011, versione online: <https://literaturkritik.de/id/15257>, consultato il 05/03/2021.

Raphael Engert
(Berlin)

Einschneidende Figurationen
Zur Dingfigur des Augsburger Messers der Philippine Welser
in Thomas Bernhards «Amras»

[*Incisive Figurations*

On the Augsburg Knife of Philippine Welser in Thomas Bernhard's «Amras»]

ABSTRACT. Focusing on the example of the so-called “Augsburger Messer” in Thomas Bernhard’s *Amras*, the paper explores the possibility of overcoming the barriers to a hermeneutical reading of Bernhard’s texts through the exploitation of literary things. By comprising both its material and its symbolic dimension the micro analysis of the “Augsburger Messer” suggests coupling the eclectic potential of things in literary texts with Bernhard’s additive and associative style. Eventually, this approach not only opens up a new perspective on *Amras* as one of Bernhard’s most remarkable texts, but also presents his writing as one that is deeply permeated with the traumatic structures of violence and (Austrian) history.

«Jede Erklärung führe zu einem vollkommen falschen Ergebnis, daran kranke alles, daß alles erklärt werde und in jedem Fall immer falsch erklärt werde und die Ergebnisse aller Erklärungen immer verkehrte Ergebnisse seien»¹.

Die Skepsis, zur Welt einen verstehenden Zugang finden zu können, die hier in *Das Kalkwerk* beispielhaft formuliert wird, ist in Thomas Bernhards Prosatexten nicht nur ein wiederkehrendes Figurencharakteristikum, sondern eines der Kompositionsprinzipien, aus denen sich seine Texte entwickeln: Die Szenerien und Handlungskonstellationen, die Bernhard entwirft,

¹ Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*. In: ders.: Werke. Bd. 3: Das Kalkwerk. Hrsg. von Renate Langer. Frankfurt am Main 2004, S. 71.

erscheinen oftmals nur willkürlich miteinander verbunden, unterlaufen logische Erzählabfolgen und verweigern sich jeder inhaltlichen Geschlossenheit. Statt kohärenten Handlungssträngen, einheitlichen Erzählverfahren und thematischer Homogenität bestimmen in der Regel Fragmentarität, thematische und motivische Heterogenität sowie eine formale Offenheit die Bernhardschen Texte. Versatzstücke disparater Wissensordnungen, Anleihen und Zitate aus verschiedensten Quellen, episodenhafte Geschehnisse werden dabei oftmals unverbunden aneinandergereiht. Diese additive Überfrachtung bei gleichzeitigem Verzicht auf ordnende Instanzen resultiert in hermetischen Textgebilden, die sich vereinheitlichenden Sinngebungsversuchen konsequent entziehen² und die Produktivität hermeneutischer Lektüren immer wieder sabotieren. Diese Überforderung, ohne die eine Lektüre der Werke Bernhards nicht zu haben ist, hat seit jeher zu einer ausgeprägten Polarisierung ihrer Leserschaft geführt³. Dem eingedenk sollte eine Annäherung an die Texte Bernhards es sich zum Ziel setzen, Verbindungslinien und Potentialitäten aufzuzeigen, anstatt sie dem Primat eines kohärenten Sinnzusammenhangs zu unterstellen und Widersprüche und Ambiguitäten starkzumachen, anstatt sie vereindeutigen zu wollen. Offenen Texten lässt sich wohl am besten mit offenen Lektüren begegnen⁴.

Ein solch offenes Lektüreverfahren soll im Folgenden erprobt werden. Im Fokus wird dabei das „Augsburger Messer der Philippine Welser“ in Thomas Bernhards früher Erzählung *Amras* von 1964 stehen. Denn der für Thomas Bernhard typische Schreibstil der intertextuellen Verdichtung und

² Oliver Jahraus hat dieses exzessive Anhäufen von Bedeutungsebenen, Wiederholungen und Assoziationen, die in ein «mehrdimensionales Beziehungsgeflecht» münden, versucht, als „monomanisches Werk“ zu fassen. Vgl. Oliver Jahraus: *Das «monomanische» Werk*. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard. Frankfurt am Main 1992, hier: insbesondere S. 20ff.

³ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen*. Zu Thomas Bernhards «Gehen». In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern 1981, S. 123-141, hier: S. 124.

⁴ Eine konzise Diskussion der Problematik hermeneutischer Zugänge für die Texte Thomas Bernhards und die Notwendigkeit eines alternativen Zugangs bietet ebenfalls Oliver Jahraus. Vgl. Jahraus 1992, *Das «monomanische» Werk*, S. 16ff.

einer hypertrophen Additivität lässt sich beispielhaft an ebenjenem Augsburger Messer beobachten. In Bezug auf Bernhards Schreibverfahren ist *Amras* dabei auch werkbiographisch von besonderem Interesse, da die Erzählung die erste Veröffentlichung nach Bernhards literarischem Durchbruch mit dem Roman *Frost* im Jahr 1963 darstellt. *Amras* kann somit als erster literarischer Text Bernhards gelten, bei dessen Publikation sich Bernhard einer breiten öffentlichen Wahrnehmung als Schriftsteller bewusst sein konnte. Durch diese Konstellation wird somit auch aus werkpolitischer Sicht die Frage fokussiert, mit welchem literarischen Schreiben und mit welchem Verständnis von Literatur Bernhard als Autor öffentlich in Verbindung steht und stehen wollte.

1. Dinge in literarischen Texten

Wo immer Dinge in literarischen Texten auftauchen, eröffnen sie potenziell einen polysemischen Raum: «Das Objekt ist polysemisch, das heißt, es ist mehreren Sinnlektüren zugänglich: vor einem Objekt sind fast immer mehrere Lektüren möglich, und zwar nicht nur von einem Leser zum anderen, sondern manchmal auch im Inneren ein und desselben Lesers»⁵. Worauf Roland Barthes bereits Mitte der 60er Jahre aufmerksam gemacht hat, hat sich spätestens mit dem “material turn” der letzten Jahrzehnte als common sense in den Kultur- und Geisteswissenschaften etabliert. Dingen in literarischen Texten ist seitdem verstärkte Aufmerksamkeit zugekommen und ihr produktives Lektürepotential hervorgehoben worden. So besitzen Dingfiguren die Eigenschaft, zwischen Materialität und Idealität zu changieren, sind in der Lage, verschiedenste Diskurse und Wissenssysteme aufzurufen und wirken als Objekte mitunter konstitutiv auf die Textsubjekte zurück⁶. Im Gegensatz zu Figuren, Erzählinstanzen oder Schriftstücken sei

⁵ Roland Barthes: *Semantik des Objekts*. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main 1988, S. 187-198, hier: S. 195.

⁶ Der Materialitäts- und Dingforschung ist es ebenfalls anzurechnen, das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt eo ipso als dialektisches beschrieben zu haben. Ein einführender Überblick zu zentralen Diskussionspunkten der (literarischen) Materialitätsforschung der letzten Jahre findet sich bei Susanne Scholz und Ulrike Vedder. Vgl. Susanne

außerdem ein weiterer nicht zu unterschätzender Punkt genannt: Dinge sprechen nicht. Sie bewahren sich deshalb stets ein Irreduzibles an Opazität und Bedeutungsresistenz⁷. Dies macht sie für offene Lektüren ungemein attraktiv, imprägniert es sie doch nachhaltig gegen letzte Bedeutungszuweisungen und Vereindeutigung⁸.

Bereits anhand dieser wenigen Punkte wird ersichtlich, warum Dinge insbesondere in Texten Thomas Bernhards als Ansatzpunkte für eine Analyse prädestiniert sind⁹. Ihr liminaler Status zwischen symbolischer und materiell-funktionaler Sphäre fügt sich nahtlos in Bernhards Vorliebe für Grenzkonstellationen ein¹⁰, ihr Widerstand gegen letzte Ausdeutungen koinzidiert mit dem der Bernhardschen Texte. Außerdem eröffnen Dinge die Möglichkeit, disparate Diskurse einem Text zu implementieren und diese additiv übereinanderzulegen, ohne sie einzeln einführen zu müssen. Dieses interdiskursive Potential lässt sich nicht zuletzt auch am entschieden interdisziplinären Charakter der Materialitätsforschung ablesen, die vorführt, wie zahlreich und vielseitig die Zugänge und Wissenssysteme sind, für die Dinge produktiv gemacht werden können¹¹.

Vor diesem methodischen Hintergrund soll im Folgenden auch das

Scholz/Ulrike Vedder: *Einleitung*. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. von dies. Berlin/Boston 2018, S. 1-17.

⁷ Vgl. Peter Geimer: *Theorie der Gegenstände*. «Die Menschen sind nicht mehr unter sich». In: Person, Schauplatz. Hrsg. von Jörg Huber. Zürich / New York 2003, S. 209-222, hier: S. 211ff.

⁸ So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass sich einige der maßgeblichen Referenzen der literarischen Materialitätsforschung im französischen Poststrukturalismus verorten lassen.

⁹ Für eine Untersuchung einiger Beispiele prominenter Dingfiguren in den Texten Bernhards vgl. Ernst Leonardy: *Das Verhältnis der Erzählfiguren zu den Dingen im Werk Thomas Bernhards*. In: Germanistische Mitteilungen 43-33 (1996), S. 97-114.

¹⁰ Till Greite spricht in Hinblick auf diese für Bernhard typischen Grenzkonstellationen von einer «liminalen Poetik». Vgl. Till Greite: *Watten. Ein Nachlaß*. In: Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Bernhard Judex. Stuttgart 2018, S. 106-108, hier: S. 107.

¹¹ Vgl. Scholz/Vedder 2018, *Einleitung*, S. 2ff.

Augsburger Messer der Philippine Welser in Thomas Bernhards früher Erzählung *Amras* als polysemische Dingfigur betrachtet werden, über die verschiedene Diskurse aufgespannt werden und die auf unterschiedlichen Ebenen auf das Textgefüge Einfluss nimmt. Es soll dadurch exemplarisch beobachtbar werden, wie eine ding- und materialitätssensible Lektüre mit den Widerständen von Texten umgehen kann, die sich einer vereinheitlichen Deutung verweigern und ihrerseits selbst auf nicht aufzulösende "textliche Polysemie" hin angelegt sind. Im Zuge dessen wird zunächst kurz angesprochen, welche Position die Messer-Episode in der rudimentären narrativen Struktur von *Amras* einnimmt und inwiefern das Objekt strukturierend auf Figuren- und Raumkonstellation einwirkt. Daraufhin wird das Messer als polysemische Dingfigur betrachtet, wobei insbesondere seine symbolischen, motivischen und intertextuellen Potentiale im Mittelpunkt stehen. All dies steht unter dem methodologischen Vorbehalt eines offenen Lektüreverfahrens, das es sich ausdrücklich nicht zum Ziel setzt, Gesichertes auszuerklären, sondern Potentialitäten zu eröffnen.

2. "Das Augsburger Messer oder das Messer der Philippine Welser"

«*Amras* ist die Geschichte einer fehlgeschlagenen Initiation [...]»¹². So hat Juliane Vogel versucht, die sonderbare Handlungskonstellation von *Amras* zu fassen. Die Schwierigkeit, das Geschehen in *Amras* bündig zu skizzieren, zeigt bereits an, dass sich Handlungsstruktur und -abfolge der Erzählung narrativen Konventionen nahezu vollständig entziehen. Dies beginnt schon mit dem Einsatz der Erzählung, der – ein Familiensuizid – eher ein Ende als einen Anfang zu markieren versucht, was jedoch nur bedingt gelingt: Während die beiden Eltern des Bruderpaars nicht überleben, entgehen Karl und Walter dem Tod und werden daraufhin von ihrem Onkel in einen Turm nahe des Ortes Amras gebracht, um einer Einweisung in die Psychiatrie zu entgehen¹³. Physisch wie sozial an den Rand der Gesellschaft

¹² Juliane Vogel: *Vorüberlegungen zu Thomas Bernhards «Amras»*. In: *Modern Austrian Literature* 42 (2009), H. 1, S. 41-44, hier: S. 41.

¹³ Im Hintergrund steht hier die sogenannte Entmündigungsordnung, die in Österreich bis in die 1970er Jahre hinein Geltung hatte und die vorsah, dass Menschen gewaltsam und

verfrachtet, gehen im Laufe der Erzählung daraufhin sämtliche Versuche der beiden Brüder, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren, fehl. Der Text schreibt sich so von einem Ende her zu einem Anfang hin, der nie gefunden wird. Der medial enorm heterogene Text – neben Erzählpassagen aus der Sicht Karls reihen sich Briefe, Notizen und Tagebuchaufzeichnungen – lässt sich grob in zwei Teile untergliedern: Während im ausführlicheren ersten Teil der Aufenthalt der beiden Brüder im Turm bei Amras und ihre gelegentlichen Kontaktaufnahmen mit der Gesellschaft geschildert werden, steht im zweiten Teil Karl alleine im Mittelpunkt, der nach dem Selbstmord Walters von seinem Onkel nach Aldrans gebracht wird¹⁴.

Das Augsburger Messer¹⁵, das zur Ausstattung des von Karl und Walter bewohnten Turms zählt, wird bereits dadurch prominent in *Amras*

ohne gerichtlichen Entscheid in psychiatrische Anstalten eingewiesen werden konnten, sobald ihnen lediglich von amts- oder polizeiärztlicher Seite eine Eigen- oder Fremdgefährdung attestiert wurde. Vgl. Susanne Jaquemar und Harald Kinzl: *Vom Narrentum zum Heimaufenthaltsgesetz*. In: VertretungsNetz. 2005, S. 7f. [LINK](#). Zugriff am: 30.03.2022.

¹⁴ Darauf, dass sich der vergebliche Versuch eines Fortkommens auch in der Unmöglichkeit einer Überschreitung des ersten Buchstabens im Alphabet im Ortswechsel von Amras nach Aldrans widerspiegelt, hat ebenfalls Juliane Vogel aufmerksam gemacht. Vgl. Vogel 2009, *Vorüberlegungen zu Thomas Bernhards «Amras»*, S. 42.

¹⁵ Die herausgehobene Stellung des Abschnitts sowie die explizite Erwähnung des Messers in seiner Überschrift mögen dazu beigetragen haben, dass in der Bernhard-Forschung das Augsburger Messer mehrfach Erwähnung findet. So widmet Burghard Damerau dem Messer in seiner Bernhard-Monografie eine ausführliche Passage, in der er dieses als Schlüsselsymbol für die historischen Referenzen in *Amras* ausdeutet. Vgl. Burghard Damerau: *Selbstbehauptungen und Grenzen*. Zu Thomas Bernhard. Würzburg 1996, S. 123ff. Jens Klenner hebt dagegen vor allem eine enigmatische Aufladung des Messers hervor, die in seiner Lesart die materielle Existenz des Artefakts transzendiert und so eine «fast magische Evokation» initiiert. Vgl. Jens Klenner: *Ektopia*. Skizze einer topographischen Anatomie in Thomas Bernhards *Amras*. In: *Modern Austrian Literature* 42 (2009), H. 1, S. 63-84, hier: S. 75f. In eine ähnliche Richtung weisen die Bemerkungen Alexander Rudolphs, als auch dieser dem Augsburger Messer das Potential zuspricht, die Realität zu transzendieren und ein «radikal Imaginäre[s]» aufzurufen. Vgl. Alexander Rudolph: *“Es ist nichts...”*. Der Tod als das “radikal Imaginäre” in Thomas Bernhards Erzählung «Amras». In: *Zeitschrift für Germanistik* 21 (2011), H. 3, S. 563-576, hier: S. 570f. Ulrike Vedder schließlich

eingeführt, dass der Abschnitt, in dem das Messer erstmals auftaucht und thematisiert wird¹⁶, eigens die Überschrift «DAS AUGSBURGER MESSER ODER DAS MESSER DER PHILIPPINE WELSER»¹⁷ trägt. Der Doppeltitel deutet hier bereits das polysemische Potential des Gegenstands an und markiert durch das «ODER» gleichzeitig die Absage an eine singuläre alleingültige Charakterisierung des Objekts¹⁸.

Die etwa vierseitige Passage befindet sich in der Mitte des ersten Teils, den die beiden Brüder im Turm bei Amras verbringen. Auf diesen Seiten finden sich die Fixpunkte, um die insbesondere der erste Teil der Erzählung kreist, verdichtet dargestellt: So bettet das Messer die beiden Brüder nachdrücklich in eine familiäre Struktur ein, indem es einerseits als langjähriger Besitz des Onkels ausgewiesen wird, andererseits Kindheitsszenen evoziert¹⁹. Außerdem erfolgt in seinem Zusammenhang die erste explizite

macht auf das polysemische Potential des Messers aufmerksam, das sie in ihrem Aufsatz über Erbschaftskonstellationen bei Thomas Bernhard als «multi-coded object» klassifiziert, wobei sie darüber hinaus andeutet, wie das Messer die Möglichkeit verschiedener Perspektivierungen – vom Erbstück bis zum “fatalen Requisit” – eröffnet. Vgl. Ulrike Vedder: *Destructive Legacies. Thomas Bernhard’s Literary Critique of Inheritance*. In: *Law & Literature*, 07.04.2021, S. 11f. [LINK](#). Zugriff am: 30.03.2022.

¹⁶ Außerhalb dieses Abschnitts wird das Augsburger Messer lediglich zwei Mal erwähnt, ohne allerdings in irgendeiner Form noch einmal Teil einer Handlung zu werden. Auch dieser Umstand zeigt die fragmentarische, oftmals unverbundene Struktur von *Amras* deutlich auf und stützt die methodische Entscheidung, sich bei der vorliegenden Lektüre vornehmlich auf einen einzelnen Abschnitt zu beschränken.

¹⁷ Thomas Bernhard: *Amras*. In: ders.: *Werke*. Bd. 11: *Erzählungen I*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004, S. 109-179, hier: S. 131. In *Amras* variieren die Überschriften der einzelnen Absätze auch typographisch, was in dieser Arbeit, soweit dies möglich ist, in den Zitaten übernommen wird. Im Folgenden werden wörtliche Zitate aus *Amras* im Fließtext mit in Klammern gesetzten Seitenzahlen angegeben, die sich auf die hier genannte Ausgabe beziehen.

¹⁸ Im Folgenden wird in der Regel lediglich vom «Augsburger Messer» die Rede sein. Dies stellt jedoch keine Gewichtung dar, was Bezeichnung oder Bedeutung des Messers anbelangt, sondern geschieht ausschließlich aus textökonomischen Gründen.

¹⁹ Für den Raum des Turms gilt dies die gesamte Erzählung über. Immer wieder wird dieser in direkte Nähe mit Erinnerungen an die Eltern gerückt, wobei insbesondere die

Vorausdeutung auf den späteren Tod Walters²⁰. Die Messer-Episode fungiert strukturell somit als eine Art Spiegelachse des ersten Teils: In dessen Mitte platziert bindet sie die Situation der beiden Brüder an die familiäre Tragödie des elterlichen Suizids zurück, mit der die Erzählung beginnt, und eröffnet eine Verbindungslinie von dort zum bevorstehenden Suizid Walters, welcher das Ende des ersten Teils markiert.

Neben dieser strukturierenden Achsenfunktion deutet sich in der Einbindung der beiden Brüder in einen familiär-generationellen Zusammenhang durch das Messer außerdem bereits an, dass diesem auch in Bezug auf die Figurenkonstellation eine eigene "agency" zugeschrieben werden muss. Dies zeigt sich insbesondere im Verhältnis der beiden Brüder, einer der wenigen Gravitationspunkte, um die herum die lose verbundenen Textbausteine zusammengehalten werden. Dem Messer ist als mögliche Waffe stets ein latentes Gewaltpotential inhärent, das auf Nähe- und Machtverhältnisse zwischen Karl und Walter einwirkt. So scheint die beinahe symbiotische Verbindung der beiden miteinander durch das Messer akut bedroht und eine Trennung, ein Abschneiden voneinander antizipiert zu werden²¹.

Krankheit Walters – gleichsam die engste Verbindung zur Mutter – an diesen Stellen «durch die Turmatmosphäre begünstigt» (116) nahezu omnipräsent wird.

²⁰ «...und so berührte er es die ganze Zeit, die er im Turm war, bis zu seinem Tod, nicht...» (131).

²¹ In dieser Hinsicht ließen sich Argumente finden, das Messer aus der Sicht Walters eher als Abjekt im Sinne Julia Kristevas denn als Objekt zu verstehen. Denn wie auch in Kristevas Abhandlung über die *Powers of Horror* scheint das Messer für Walter die Trennung einer symbiotischen Verbindung, die ein sexuelles Befriedigungsmoment bereithält, zu symbolisieren. Passend in Kristevas Beschreibung des Abjekts empfindet Walter gegenüber dem Augsburger Messer ein tiefes Abstoßen, in dem Ekel und Angst gleichermaßen präsent zu sein scheinen. Trotz dieser Parallelen sollte allerdings nicht übersehen werden, dass Kristevas Abjektkonstruktion insbesondere auf flüssige, amorphe Substanzen wie Erbrochenes oder Blut abzielt und weniger auf klar konturierte fassbare Gegenstände. Außerdem wird *Amras* durch die symbiotische, sexuell aufgeladene Verbindung zwischen den zwei Brüdern und nicht – zumindest nicht explizit – zwischen Walter und seiner Mutter dominiert, was die psychoanalytische Grundkonstellation für Kristevas Abjektkonstruktion darstellen würde. Deshalb ließe sich etwas vorsichtiger formulieren, dass in *Amras*

Durch Walters panische Angst vor jeder Berührung mit dem Messer kommt Karl außerdem die aktive Rolle des Messerverwenders zu. Dadurch wird er nicht nur mit der gewalttätigen Potenz des Artefakts ausgestattet, er nimmt zusätzlich die männlich codierte Rolle des Versorgers ein, da das Messer im Turm als Werkzeug fungiert, um Brot und Fleisch zu schneiden. Während das Messer also durch die Zuweisung dieser Versorgerrolle und seine gewalttätige Potenz in doppelter Hinsicht ein Machtgefälle zugunsten der Figur Karls installiert, lässt es Walter dagegen in kindliche Schemata zurückfallen. Nicht nur wird erwähnt, dass das Messer bei Walter schon als Kind große Angst ausgelöst habe, es wird außerdem eine Anekdote eingeschoben, in der der Onkel der beiden Brüder aus Unverständnis über Walters Angst, «es [das Messer, Anm. d. Verf.] ihm einmal aufzwingen, es ihm mit Erwachsenenschnelle in die Hand pressen [wollte], doch war mein Walter davor zurückgesprungen» (132). Das kindliche Verhalten Walters wird hier noch zusätzlich durch die Kontrastierung mit der «Erwachsenenschnelle» des Onkels verstärkt und seine Angst in ein fast schon pathologisches Extremum getrieben. Bemerkenswert ist außerdem die Hierarchisierung, die Karl als Erzähler der Anekdote selbst vornimmt, wenn er von «mein Walter» spricht. Durch diese Possessivierung trägt Karl in seinem Erzählen zur Zementierung der asymmetrischen Machtverteilung zwischen den beiden Brüdern bei, wobei die Führungsrolle Karls in dem «mein» geradezu herrische Züge annimmt. Dieses herrische Moment ließe sich durchaus auch in einem wörtlichen, geschlechtlich codierten Sinne betonen und das Messer mithin als “gendered object” kennzeichnen²²: Während im Verhältnis der

zweifellos Vorgänge des Abjezierens präsent sind, diese aber nicht ohne Weiteres mit der Dingfigur des Messers kurzgeschlossen werden können. Dass in Thomas Bernhards gesamtem Oeuvre Abjektkonstellationen grundsätzlich eine wichtige Rolle spielen, hat Claude Haas in einer Monografie gezeigt, die sich diesem Komplex eingehend widmet. Vgl. Claude Haas: *Arbeit am Abscheu*. Zu Thomas Bernhards Prosa. München 2007.

²² Die Objektkategorie des “gendered object” hier auf das Messer anzuwenden, erweist sich vor allem deshalb als ergiebig, da mit diesem Terminus insbesondere das dialektische Wirkungsverhältnis, welches in Bezug auf geschlechtliche Codierungen zwischen Subjekt und Objekt besteht, präzise erfasst werden kann: Nicht nur wird das Messer durch seine

beiden Brüder in der gesamten Erzählung immer wieder homoerotisch-inzestuöse Andeutungen und Spannungen mitschwingen²³, nimmt Karl in der Messerepisode die männlich codierten Rollen des Versorgers, Gewalttäters und Besitzers ein, die einer Charakterisierung Walters gegenüberstehen, die immer wieder ins Feminine zu tendieren scheint, wenn es etwa heißt: «Auf mich erschreckende Weise beobachtete ich, wie er, Walter, von Tag zu Tag auch physiognomisch, in seiner Schweigsamkeit, Hautfarbe, Stimmgebung, seelische Reaktionen, Körperfunktionen betreffend, unserer Mutter immer noch ähnlicher wurde» (116). Die gewalttätige Potenz, die Karl durch das Messer verliehen wird, lässt sich somit nicht zuletzt auch als sexuell dimensioniert und das Messer gleichsam als Phallussymbol auffassen – eine symbolische Aufladung, die mit dem Bild des Turms korrespondiert und das Messer somit als ein maßgebliches Element für das gesamte Settings hervortreten lässt. Dass Messer und Turm eng miteinander verknüpft sind, wird außerdem durch ein weiteres Detail indiziert: Auf beiden Seiten der Messerklinge finden sich «die Türme der Lechstadt Augsburg» (131) einzeiliert. Diese «“philosophische Ziselierung”» (131) generiert eine “mise-en-abyme”-Konstellation, in der auf der materiellen Oberfläche des sich im Turm befindlichen Messers die Lebenssituation der beiden Brüder im Turm visualisiert wird. Die klaustrophobische Enge im Turm, die die Unmöglichkeit eines Fortkommens in *Amras* verräumlicht, ist durch diese “Spiegel-im-Spiegel”-Konstellation des “mise-en-abyme” dem Messer eingekerbt.

Benutzung in bestimmte Codierungen und Bedeutungszusammenhänge eingebettet, auch das Objekt selbst wirkt auf seinen Benutzer zurück, indem es etwa im vorliegenden Fall die Figur Karls mit männlich codierten Rollenbildern auflädt. Für eine eingehende Beschäftigung mit den Wirkungsweisen von “gendered objects” vgl. Ulrike Vedder: *Gendered Objects*. Literarische Ding- und Geschlechtercodierungen. In: *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*. Hrsg. von Sarah Schmidt. Paderborn 2016, S. 43-58.

²³ Für ausführlichere Bemerkungen zu den homoerotisch-inzestuösen Andeutungen in *Amras* vgl. Klenner 2009, *Ektopia*, S. 78f. sowie Fatima Naqvi: *Bernhard und die Musilsche Tradition*. «Andere Zustände» in *Amras*. In: «Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?». Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard. Hrsg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien 2010, S. 161-176, hier: S. 163ff.

Zusätzlich zu dem Einfluss, den es auf das Verhältnis der beiden Brüder ausübt, greift das Messer als Artefakt also auch in die symbolische Codierung seiner direkten Umgebung als Ort nachhaltig ein. Abgesehen von der nicht weiter beschriebenen «Schwarzen Küche» (122) und den beiden Strohsäcken, auf denen die Brüder schlafen, ist das Messer der einzige Einrichtungsgegenstand des Turms, der in *Amras* erwähnt wird. Die unheimliche, latent gewalttätige Ausstrahlung des Messers sowie das Changieren zwischen panischer Angst und Faszination, mit dem die beiden Brüder auf es reagieren, machen den Turm zu einem Ort des “suspense”. Der Turm wird so zu einem gänzlich unwirtlichen Lebensraum, der die Atmosphäre in *Amras* maßgeblich bestimmt. Die Erzählung inszeniert das Augsburger Messer somit nachdrücklich – in Hinblick auf Handlungsstruktur, Machtverhältnisse und Raum – als symbolischen Mittelpunkt von *Amras*, in dem sich immer wieder die Linien der Erzählung kreuzen. Dies ist umso bemerkenswerter als das Messer lediglich in einer Szene explizit vorkommt. Das Messer im Turm ließe sich somit als figurativer Nukleus der Erzählung beschreiben, in dem die beherrschenden Motive und Konstellationen von *Amras* bereits angelegt sind und sich davon ausgehend in ihrer fatalen Dynamik aus dem Messer, aus dem Turm heraus nach außen hin entwickeln oder eben gerade nicht entwickeln – ganz in der Logik des “mise-en-abyme”, die jede Entwicklung lediglich als weitere Selbstbespiegelung prozediert und ein Fortkommen aus dem Nukleus verunmöglicht.

3. Das Augsburger Messer als polysemische Dingfigur

Vor dem Hintergrund dieser strukturellen und symbolischen Relevanz soll sich im Folgenden den Assoziationsräumen und intertextuellen Dimensionen angenähert werden, die das Augsburger Messer in *Amras* eröffnet.

3.1. Ding der Gewalt

Das Augsburger Messer lässt sich als Dingfigur nicht auf eine singuläre Bedeutung oder Symbolfunktion reduzieren. Wie bereits gesehen, stellt es vielmehr ein multicodiertes Objekt dar, das Erbstück, Waffe, Werkzeug,

Kunstwerk und Dingsymbol zugleich ist²⁴. Seinen Einfluss auf die Figuren der Erzählung übt das Messer nicht zuletzt durch sein latentes trennendes Gewaltpotential aus, welches textlich schon dadurch generiert wird, dass immer wieder auf seine «ungewöhnliche[] Schärfe» (133) verwiesen wird. Diese potenzielle Gewalttätigkeit wirkt jedoch nicht nur in die Handlungskonstellation von *Amras* hinein, sondern spannt ein intertextuelles Verweisgeflecht über dem Artefakt auf.

Das Bild einer an der Wand hängenden Waffe, die durch ihre Präsenz permanent auf eine potenzielle Eskalation der Gewalt vorausdeutet, ist literarisch als “fatales Requisite” hochgradig vorgeprägt²⁵. Indem das Messer in *Amras* – etwa durch die von ihm hervorgerufenen Reaktionen der beiden Brüder – überproportional stark Aufmerksamkeit auf sich zieht, stellt es sich in diese dramatische Tradition. Es erzeugt dabei nicht nur eine Vorahnung von Gewalt, sondern versieht diese außerdem mit dem Vorzeichen einer scheinbaren Unausweichlichkeit. Analog etwa zu Schicksalstragödien des 19. Jahrhunderts, in denen mitunter ganze Wagenladungen an entsprechenden Signalrequisiten auf der Szene platziert sind und der fatale Ausgang durch Genrekonventionen determiniert ist, wird auch in *Amras* die Katastrophe eines Selbst- oder Brudermords durch das Augsburger Messer scheinbar antizipiert. Die Atmosphäre von latenter Gewalt, die vom Messer in *Amras* ausgeht und die den Turm immer wieder zu einem “locus horribilis” werden lässt, lässt sich auch auf diese signalhafte Intertextualität zurückführen²⁶.

²⁴ Vgl. Vedder 2021, *Destructive Legacies*, S. 11.

²⁵ Vgl. Claude Haas: *Fatale Requisites in Tragödie und Trauerspiel*. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. von Susanne Scholz und Ulrike Vedder. Berlin/Boston 2018, S. 197-205.

²⁶ Die Echolosigkeit, mit der diese Signalhaftigkeit schließlich erlischt, kann als mustergültiges Beispiel dafür angesehen werden, wie Bernhards Texte ein klassisch hermeneutisches Interpretieren sabotieren: Zwar werden im Übermaß interpretatorische Fährten – wie etwa die Inszenierung des Augsburger Messers im Stil eines “fatalen Requisites” – ausgelegt; allerdings nur, um diese im Anschluss konsequent wieder zu unterlaufen. So kommt dem Messer in *Amras* trotz aller Andeutungen letzten Endes keinerlei Rolle beim Selbstmord Walters oder der Trennung der beiden Brüder zu.

Die intertextuell aufscheinende Möglichkeit eines Selbst- oder Brudermords stellt allerdings nicht die einzige Ebene dar, auf der das Messer einen Assoziationsraum der Gewalt und des Todes eröffnet. Denn das Augsburger Messer fungiert für die beiden Waisen im Turm nicht zuletzt als Küchenwerkzeug, um das von der Decke herabhängende Rauchfleisch in dünne Scheiben zu portionieren. Ebenjenes Schneiden des Rauchfleisches überblendet Bernhard mit einer alptraumhaften, brutalen Phantasie:

[D]as von der Decke der Schwarzen Küche herunterhängende Rauchfleisch war uns, die wir augenblicklich immer in tödlicher Angst lebten, [...] ein phantastisches Bild von getöteten Militärischen, von aus dem Dunkel der Küchendecke herunterhängenden toten Ärschen und Fersen und Köpfen und Armen und Beinen ... eine von unseren Grauenverstärkungsanlagen hervorgerufene Fiktion von Leichen, sich immer rhythmisch zufallenden Männerleichen ... Unser Onkel hatte uns erlaubt, von dem Rauchfleisch zu essen, uns schon am ersten Tag, an welchem wir beide darüber erschrocken waren, dazu ermuntert ... ich schnitt es uns jeden Abend so kunstvoll als möglich in hauchdünne Blätter und tunkte es uns in den Wein... (130f.)

Das Rauchfleisch löst bei den beiden Brüdern die Assoziation von Soldatenleichen aus. Nichtsdestotrotz essen sie jeden Abend davon, wobei sie es zuvor in Wein tauchen. Diese Szene lässt nicht nur das für Bernhards Texte typische Bild einer schuldigen und vom Weltkrieg traumatisierten Gesellschaft aufschimmern, es verschränkt die Topoi von Tod und Gewalt – repräsentiert durch tote Soldatenkörper – mit einer religiös-rituellen Symbolik. Die Handlungen des Schneidens und in Wein Tunkens, die Karl routinemäßig jeden Abend mit dem Fleisch vollzieht, stellen unverkennbar die Verrichtungen des christlichen Abendmahls dar²⁷. Statt mit dem Leib Christi findet die Transsubstantiation hier allerdings mit Soldatenleichen statt. Die Eucharistie, die darüber hinaus in einer «Schwarzen Küche» (130) stattfindet, wird somit zu einer maximal entstellten und der Ritus, den die beiden Brüder allabendlich aufführen, zur «Schwarze[n] Messe»²⁸. Dem

²⁷ Vgl. Damerau 1996, *Selbstbehauptungen und Grenzen*, S. 127ff.

²⁸ Naqvi 2010, Bernhard und die Musilsche Tradition, S. 174.

Messer kommt in dieser Pervertierung der zentralen christlichen Opfersymbolik eine entscheidende Rolle zu. Nicht nur werden die Soldatenleichen von vornherein als gewaltsam zerstückelte evoziert, wenn von «aus dem Dunkel der Küchendecke herunterhängenden toten Ärschen und Fersen und Köpfen und Armen und Beinen» (130f.) die Rede ist, die rituelle Handlung selbst, die durch das Messer vollzogen wird, erweist sich als zutiefst defekt. Denn anstatt das Brot als symbolische Opfertgabe zu brechen bzw. zu schneiden und zusammen mit dem Wein zu konsekrieren, wird das Fleisch selbst gleich mitgeschnitten: «Ich schnitt das Rauchfleisch wie auch das Brot mit dem Messer, [...] das in der Schwarzen Küche, zwei Meter von unseren Strohsäcken weg, an der Wand hing» (131). Es ist somit insbesondere der Schnitt mit dem Messer ins Fleisch, der die christliche Eucharistie hier auf drastische Weise entstellt, in kannibalistische Assoziationen abdriften lässt und eine symbolische Handlung zu einer gewalttätigen macht. Auf dieser Folie der Gewalt, die – wie es in vielen von Bernhards Texten geschieht – durch das evozierte Bild der Soldatenleichen auf die Geschichte Österreichs referiert, wird außerdem noch einmal die ganze Dramatik der dem Messer einziselierten “mise-en-abyme”-Logik sichtbar: Denn als “mise-en-abyme” symbolisiert das Messer in *Amras* auch die Unmöglichkeit, aus der Dynamik der Gewalt und der Kontamination durch Geschichte auszubrechen. Das Messer verweist somit direkt ins Zentrum des Schreibens von Thomas Bernhard, in dem österreichische Literatur grundsätzlich nur als eine von Geschichte traumatisierte denkbar ist.

Diese Aufladung des Augsburger Messers als schneidendes Artefakt, von dem Gewalt und Destruktion ausgehen, generiert nicht nur einen vielschichtigen Assoziationsraum der Gewalt. Sie lässt das Objekt darüber hinaus zu einem Symbol werden, das auf die Machart des gesamten Textes verweist. Denn zum einen wird in *Amras* mit dem Messer und seiner «ungewöhnlichen Schärfe» (133) allerlei geschnitten, zum anderen entspricht *Amras* aber auch als Text in seiner radikal fragmentarischen Form selbst einem zerschnittenen Ganzen. Nicht nur besteht die Erzählung aus einzelnen oftmals unverbundenen Episoden, auch einzelne Sätze werden immer wieder gekappt und verbleiben als kupierte Anakoluthen. In dieses Schema

fragmentierenden Erzählens fügt sich auch die Messer-Episode ein. Ihre Überschrift findet sich mitten in den Fließtext gerammt, gleichsam zwei inhaltlich verknüpfte Sätze zerschneidend:

[I]ch schnitt es uns jeden Abend so kunstvoll als möglich in hauchdünne Blätter und tunkte es uns in den Wein ...

DAS AUGSBURGER MESSER
ODER DAS MESSER DER PHILIPPINE WELSER

Ich schnitt das Rauchfleisch wie auch das Brot mit dem Messer, das die Philippine Welser 1557 für den Erzherzog Ferdinand aus Augsburg nach Tirol mitgebracht hatte und das in der Schwarzen Küche, zwei Meter von unseren Strohsäcken weg, an der Wand hing. (131)

Die Überschrift, die selbst aus zwei durch einen Absatz voneinander separierten Teilen besteht, trennt hier inhaltlich wie optisch zwei Sätze voneinander, die beide ihrerseits den Akt des Schneidens thematisieren und mit den Worten «Ich schnitt» beginnen. Ebenso unvermittelt, wie es einsetzt, endet das Kapitel einige Seiten später. Diese Fragmentierung des Textes und des Textbildes setzt sich in der inhaltlichen Gestaltung von *Amras* fort. Die beiden Brüder finden sich im Turm nahezu vollständig von der Gesellschaft abgeschnitten, ihre Familiengeschichte wird durch den gewaltsamen Bruch des elterlichen Suizids dominiert und nicht zuletzt bekennen die beiden Brüder selbst als Erzählinstanzen ihre Abneigung gegenüber Ganzheit und Kontinuität: «...wir haßten, verachteten alles Ausgesprochene, Zuederedete... wir waren ja, wie Sie wissen, *Feinde der Prosa*, uns ekelte vor der geschwätzigen Literatur, vor dem dummen Erzählerischen» (152).

Von dieser textkompositorischen Technik des Kappens und Zerschneidens, die *Amras* maßgeblich bestimmt, lässt sich eine direkte Rückkopplung zur gewaltsamen Potenz des Augsburger Messers schlagen. Thomas Bernhard selbst hat in einem Interview das Fragmentieren von Texten und Narrativen in Bezug auf seine Erzählweise mit einer gewaltsamen Tötung verglichen:

In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosa Hügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich

sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.²⁹

Physische Gewalt wird hier zur Metapher, um die Absage an narrative Strukturen zu beschreiben, die den Eindruck einer erzählerischen Ganzheit erzeugen könnten, wobei die narrative Technik des fragmentierenden Erzählens in die Nähe der Kulturtechnik des Jagens gerückt wird³⁰. Eine ähnlich bildhaft-poetologische Symbolfunktion wie in *Drei Tage* dem Abschießen von Geschichten, die hinter Prosahügeln aufzutauchen drohen, kann in *Amras* dem Augsburger Messer zugeschrieben werden. Denn es handelt sich bei ihm um eine Dingfigur, deren Eigenschaft, Zusammenhängendes durchtrennen zu können, immer wieder betont wird; und zwar von einem Text, der die Fragmentierung des eigenen Textmaterials selbst als eines seiner charakteristischsten kompositorischen Prinzipien aufweist. Die potenzielle, trennende Gewalttätigkeit des Messers wirkt somit nicht nur intradiegetisch in den Inhalt der Erzählung hinein, sondern verleiht dem Messer als Ding ebenso eine symbolische Ebene, auf der es als Werkzeug des Fragmentierens auf die Fragmentarität des gesamten Textes verweist. In Hinblick auf seine Aura als “Ding der Gewalt” ließe sich dem Messer also eine dingsymbolische Funktionsweise attestieren, die unmissverständlich signalisiert, dass Kontinuitäten und Kohärenzen, die in der Nähe des Prosahügels *Amras* auftauchen, kurz und klein geschnitten werden.

²⁹ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: ders.: Werke. Bd. 22, Teilband II: Journalistisches, Reden, Interviews. Hrsg. von Wolfram Bayer, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Berlin 2015, S. 54-66, hier: S. 59f.

³⁰ Diese Metapher ist durchaus bemerkenswert, ereignet sich im Akt des Jagens kulturhistorisch doch das Markieren eines territorialen Herrschaftsanspruchs. In dieser Hinsicht ließe sich dieses poetologische Bild Bernhards durchaus als auktoriale Ermächtigungsgeste verstehen. Angesichts dessen, dass in Bernhards Stück *Die Jagdgesellschaft* neben der Thematisierung von (im Verfall begriffenen) Machtstrukturen unverkennbar – eine der Figuren ist selbst Schriftsteller – auch poetologische Fragestellungen eine Rolle spielen, könnte es ein lohnendes Unterfangen darstellen, den poetologischen Implikationen des Jagdmotivs bei Thomas Bernhard weiter nachzugehen.

3.2. Historizität

Neben dem Aspekt der Gewalt, der in *Amras* auf mehreren Ebenen mit dem Augsburger Messer verbunden ist, ist es auch dessen spezifische Historizität, die das Messer maßgeblichen Einfluss auf den Text nehmen lässt. Das Augsburger Messer, das ebenso als «Messer der Philippine Welser» (132) in den Text eingeführt ist, verfügt über eine bemerkenswerte Objektbiografie, die sich sowohl aus intra- als auch extratextuellen Verbindungslinien speist. In *Amras* wird es als historisches Artefakt präsentiert, «das die Philippine Welser 1557 für den Erzherzog Ferdinand aus Augsburg nach Tirol mitgebracht hatte» (131). Während durch die Nennung der Jahreszahl einerseits ein expliziter realweltlicher Bezug hergestellt wird, ist das Messer andererseits jedoch auch in der fiktionalen Handlungs- und Figurenkonstellation von *Amras* geschichtlich verwurzelt, da es als langjähriger Besitz des Onkels ausgewiesen und somit in eine fiktionale Erbschaftskonstellation eingebettet ist.

Diese Spannung zwischen Fiktionalität und Faktualität, die somit bereits intratextuell angedeutet ist, intensiviert sich weiter, wenn man die Objektbiografie des Augsburger Messers extratextuell anreichert. Den realweltlichen Hintergrund liefert hierbei die Lebensgeschichte der historischen Philippine Welser. Stammend aus einer Augsburger Patrizierfamilie heiratete diese 1557 den Habsburger Erzherzog Ferdinand II. Hochzeit und Ehe wurden aufgrund des nicht standesgemäßen Charakters der Verbindung – weshalb Vater und Kaiser Ferdinand I. seinen Sohn auch von der Erbfolge ausschloss – jedoch lange geheim gehalten. Auch wenn 1576 Ferdinand und Philippine schließlich ihr Schweigegelübde aufgaben und ihre Ehe offiziell gemacht wurde, blieb diese Unterbrechung des dynastischen Kontinuums bis zum Schluss untrennbar mit der Verbindung der beiden verknüpft. Einige Jahre nach ihrer Hochzeit siedelte das Paar – Ferdinand II. war mittlerweile zum Landesfürsten von Tirol ernannt worden – auf das bei *Amras* gelegene Schloss Ambras über. Die Wahl fiel dabei insbesondere deshalb auf Ambras, da man es für geeignet hielt, großes Aufsehen zu vermeiden. Dort lebte Philippine, bis sie 1580 starb³¹.

³¹ Für die Lebensdaten und -geschichte der Philippine Welser vgl. Gunter Bakay: *Philippine Welser. Eine geheimnisvolle Frau und ihre Zeit*. Innsbruck/Wien 2013.

Nach ihrem Tod heiratete Ferdinand umgehend ein zweites Mal, um doch noch einen sukzessionsfähigen Nachkommen zeugen zu können, da Andreas und Karl (!), die beiden gemeinsamen Söhne Ferdinands und Philippines, offiziell als Findelkinder galten³². Sowohl Welser als auch ihr Mann, der eifriger Sammler von Kunst, Schmiedearbeiten, Münzen und anderen Raritäten war und diese in einer Wunderkammer zusammenstellte und präsentierte, hinterließen nach ihrem Tod einen beträchtlichen Besitz, der in Teilen bis heute auf Schloss Ambras in der dortigen “Kunst- und Wunderkammer” besichtigt werden kann. Auch wenn sich unter den privaten Gegenständen Philippines tatsächlich auch reich verziertes Besteck befindet – unter anderem ein Löffel, der als «Löffel der Philippine Welser» im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum aufbewahrt wird³³ – und Philippine Zeit ihres Lebens ein Kochbuch verfasste³⁴, ist das Augsburger Messer wohl als Erfindung Bernhards anzusehen.

Zwischen Bernhards *Amras* und dieser historischen Konstellation verlaufen offensichtlich relevante Verbindungslinien. So fokussiert die Lebensgeschichte der historischen Philippine Welser unverkennbar defekte Erbschaftskonstellationen. Durch die nicht standesgemäße Ehe zwischen ihr und Ferdinand II. wird das dynastische Kontinuum der Habsburger gekappt und die zwei Söhne der beiden müssen als Findlinge getarnt werden. Eine solch defekte Generationenfolge findet sich auch in *Amras* wieder. Die Erzählung beginnt mit dem Suizid der Eltern Karls und Walters, die daraufhin allein zurückbleiben und bei dem Versuch scheitern, selbst einen neuen Anfang zu setzen. Auch sie repräsentieren somit das tote Ende einer Generationenfolge. Hierbei erinnert der Turm in seiner Funktion als Aufenthaltsort der beiden außerdem an Schloss Ambras, da auch Karl und Walter in den Turm verbracht werden, um einer drohenden Entdeckung zu entgehen.

Durch die Objektbiografie des Augsburger Messers wird somit die fiktionale Handlungskonstellation in *Amras* mit einer historischen enggeführt.

³² Vgl. ebd., S. 191ff.

³³ Der Verf. verdankt diese sowie weitere hilfreiche Informationen zur heutigen Sammlung auf Schloss Ambras und den Hinterlassenschaften Philippine Welsers Dr. Katharina Seidl vom Schloss Ambras Innsbruck.

³⁴ Vgl. Bakay 2013, *Philippine Welser*, S. 256ff.

Das Messer selbst gliedert sich dabei als Gegenstand, der zwar als fiktiv gelten kann, gleichzeitig jedoch große Ähnlichkeiten zu realen Artefakten aufweist, in die Verflechtung von Fiktionalität und Faktualität ein. Zusätzliche Betonung erhält diese Verflechtung außerdem noch in anderer Hinsicht: Die historische Figur Philippine Welsers avancierte nach ihrem Tod selbst ebenfalls zu einem Symbol der Diffusion von Fiktion und Realität. Tatsächlich entsponnen sich nach ihrem Tod zahlreiche Mythen um ihre vermeintliche Ermordung und Auferstehung³⁵, die insbesondere im frühen 19. Jahrhundert gar zur Vorlage von Dramen, Romanen und einer Oper wurden³⁶. Diese doppelte Existenz als sowohl historische wie auch mythisch-fiktive Figur vor Augen stellt ein Biograph Welsers nicht ohne Pathos fest:

Keinesfalls sollten wir dies [die Mythen um Philippine Welser, Anm. d. Verf.] verdrängen und uns mit knochentrockenen Fakten begnügen. In dem Namen Philippine Welser wird Realität und Fiktion, gelebtes Leben und lustvolles Erzählen zu einem einzigen funkelnden Ganzen verschmolzen.³⁷

Die Dingfigur des Augsburger Messers kann vor diesem Hintergrund also in mehrfacher Hinsicht als Interferenzpunkt angesehen werden, in

³⁵ Vgl. ebd., S. 296ff.

³⁶ Bei den literarischen Aneignungen des Welser-Stoffes handelt es sich nahezu ausschließlich um Werke heute weitestgehend unbekannter Autoren, die eine beachtliche Gattungsbreite aufweisen. Beispiele sind etwa «ein dramatisches Gemälde in einem Akte» mit dem Titel *Philippine Welser* von Wilhelm Ferdinand Zernecke, ein Roman des Schriftstellers Heinrich Zerkaulen mit dem Titel *Die heimliche Fürstin. Roman um Philippine Welser* oder *Philippine Welser. Historische Erzählung* von Moritz Richter. Vgl. Wilhelm Ferdinand Zernecke: *Philippine Welser. Ein dramatisches Gemälde in einem Akte*. Danzig 1821; Heinrich Zerkaulen: *Die heimliche Fürstin. Roman um Philippine Welser*. Leipzig 1939; Moritz Richter: *Philippine Welser. Historische Erzählung*. Leipzig 1830. Eine Auflistung und vergleichende Untersuchung dieser literarischen Ausformungen der Figur der Philippine Welser liegt nicht vor, könnte aber in Bezug auf Bernhards *Amras* und die Diffusion von Fiktionalität und Faktualität in der Welser-Figur durchaus weitere interessante Spuren zutage fördern.

³⁷ Bakay 2013, *Philippine Welser*, S. 301.

dessen Historizität fiktionale und faktuale Linien zusammenlaufen und der selbst zwischen Fiktion und Realität changiert³⁸.

Dieser komplexe Assoziationsraum ist jedoch nicht die einzige Perspektive, die durch die Historizität des Augsburger Messers in *Amras* eröffnet wird: Durch die historische Verortung und Aufladung des Objekts als ein Gegenstand, der untrennbar mit der Figur Philippine Welsers und Schloss Ambras verbunden ist, wird die Aufmerksamkeit auf die historische Institution der Wunderkammer gelenkt. Denn die «Kunst- und Wunderkammer» auf Schloss Ambras gilt bis heute als Musterbeispiel für einen derartigen Sammlungsort³⁹. Damit wird das Messer – als Ding, das sich auf der Basis seiner Beschreibung nahtlos in die reale Sammlung der Ambraser Wunderkammer einfügen würde, wobei noch einmal an den «Löffel der Philippine Welsler» erinnert sei – nicht nur in seiner potenziellen Funktion als Sammlungsgegenstand als kulturelles Erbe⁴⁰ markiert, sondern es wird auch das Kompositionsprinzip des Additiv-Assoziativen aufgerufen. Denn die Institution der Wunderkammer, die sich in der Frühen Neuzeit ausbildete, konstituiert sich gerade aus der scheinbar wahllosen räumlichen Zusammenstellung disparater Gegenstände. An solchen Sammlungsorten fanden bekanntermaßen Objekte verschiedenster Machart, Größe und Herkunft zusammen, wobei mit dieser «symbolischen Positionierung von Objekten im Raum eine Welterklärung verbunden [war]»⁴¹. Gerade in der Veräumlichung der ungeordneten Diversität der Gegenstände wurde der

³⁸ Vgl. Vedder 2021, *Destructive Legacies*, S. 11f.

³⁹ Vgl. Gabriele Bessler: *Raumfindung Wunderkammer*. Ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert. In: *Werk, Bauen + Wohnen* 99 (2012), H. 12, S. 12-19, hier: S. 15ff.

⁴⁰ Vgl. Vedder 2021, *Destructive Legacies*, S. 12. Es ist ein weiteres Beispiel für die unabtragbare Widersprüchlichkeit und Sinnuntergrabung von Bernhards Texten, dass die Figur eines kulturellen Erbes hier einerseits aufgerufen wird, an anderer Stelle aber beileibe nicht ungeschoren davonkommt. Ganz im Gegenteil wird die Idee eines kulturellen Erbes bei Thomas Bernhard immer wieder massiv attackiert. Auch in diesem Zusammenhang sei auf die ambivalente Beschaffenheit der Dingfigur des Augsburger Messers verwiesen, das auch als kulturelles Erbe seine Eigenschaft als Werkzeug potenzieller Destruktion nie ganz verliert.

⁴¹ Bessler 2012, *Raumfindung Wunderkammer*, S. 14.

Makrokosmos im Gesamten als erfahr- und erklärbar erlebt. Sinn wird bei diesem «archaische[n] Sammlungsprinzip»⁴² also nicht durch Kausalität, sondern durch Korrelation produziert. In der hierarchielosen Kopräsenz der Objekte sind es nicht Kohärenz und Kontinuität, die die vielfältigen Wissenstechniken, Diskurse und Materialien miteinander in Beziehung setzen, sondern eine exzessive Additivität.

Somit lässt sich – wie schon in Bezug auf die Fragmentarität von *Amras* – erneut eine Verbindung zwischen der Dingfigur des Messers und der Bauart des Textes erkennen: Das Objekt ist zum einen ein Beispiel für die im gesamten Text hervorstechende additive Kompositionstechnik, bei der nicht etwa inhaltlich kohärente Sinnstrukturen aufgebaut werden, sondern die Produktion von Zusammenhängen im additiven Aufeinander-schichten disparater Diskurse und Assoziationsfelder erfolgt. So werden auch in der Dingfigur des Augsburger Messers verschiedene Motive und Ebenen – wie etwa die Themenkomplexe der Erbschaft, der Gewalt, der Religion oder des Krieges – verdichtet aufgerufen. Durch den ihm inhärenten Verweis auf die Institution der Wunderkammer ist das Messer zum anderen aber auch ein Symbol für gerade diese Technik des additiven Nebeneinanderstellens, da sich die Wunderkammer als Ort der Anhäufung von Dingen gerade aus dem Prinzip einer exzessiven Additivität heraus konstituiert. Es ließe sich deshalb formulieren, dass das Augsburger Messer das Bernhard-sche Schreiben in *Amras* in die Tradition der frühneuzeitlichen Wunderkammer stellt und es mithin als literarischen Akt des Akkulierens kennzeichnet. Das Messer initiiert als Dingfigur durch seine Historizität also nicht nur einen weiteren Assoziationsraum, es weist als Exponent des Wunderkammermodells ebenso eine – neben seiner Eigenschaft als Sinnbild der Fragmentarität des Textes – zweite dingsymbolische Funktionsweise auf.

4. Poetik des Messers

Die vorliegende Betrachtung verlangt eine abschließende Einordnung. Denn die Additivität, die Bernhards Schreiben auszeichnet und die in der

⁴² Ebd., S. 18.

Dingfigur exemplarisch auf die Spitze getrieben ist, zieht zwangsläufig auch eine stellenweise Additivität der Analyse nach sich. Das Objekt des Augsburger Messers eröffnet in *Amras* eine Vielzahl an Assoziationsräumen, für die es als intertextueller und symbolischer Signalgegenstand fungiert. Diese Verbindungslinien, die in der vorliegenden Untersuchung entlang der Themenkomplexe von Gewalt und Historizität verfolgt wurden, reichen dabei von der dramatischen Tradition des “fatalen Requisites” über religiöse Opfersymboliken bis hin zu Diffusionsmomenten von Fiktionalität und Faktualität. Diese breit gefächerten Verknüpfungen werden dabei nicht separat in *Amras* eingeführt, sondern in der Materialität und symbolischen Potenz der Dingfigur additiv übereinandergeschichtet. Angesichts der Feststellung, dass das Augsburger Messer in seiner Präsenz als übercodiertes Objekt besondere Aufmerksamkeit in Bezug auf sein Gewaltpotential und seine Historizität generiert, kann ihm zusätzlich eine dingsymbolische Funktionsweise zugeschrieben werden; und dies in doppelter Hinsicht: In seiner Eigenschaft als außergewöhnlich scharfes, einschneidendes und durchtrennendes Objekt korrespondiert das Messer zum einen mit der fragmentarischen Erzählweise von *Amras*. Durch seine historische Aufladung ruft es zum anderen das Sammlungsprinzip der Wunderkammer auf und verweist dadurch auf die additive Bauart des Textes. Das Augsburger Messer funktioniert als Dingsymbol also nicht in erster Linie auf einer inhaltlichen, sondern vielmehr auf einer strukturellen Ebene, die das Kompositionsprinzip von *Amras* als literarischem Text fokussiert. Das Messer besitzt in Bezug auf *Amras* als Text somit symbolisch sowohl eine zerstörerische als auch generative Funktion: Als fragmentierendes “Ding der Gewalt” repräsentiert es ein Schreibverfahren, das sich gegen die Abgeschlossenheit des Textes richtet und verletzte und verstümmelte Textkorpora produziert, die “Text” nicht als eine Ganzheit, sondern gerade als deren Unmöglichkeit lesbar machen. Als historischer Gegenstand und Exponent der kulturellen Institution der Wunderkammer repräsentiert das Messer aber auch die generative Technik der Akkumulation disparaten Materials, wodurch der literarische Text als vielschichtiges und kulturgeschichtlich durchtränktes Erzeugnis ausgewiesen wird. In dieser Hinsicht ereignet sich in *Amras* ein Schreiben, das – wenn man so will – ganz im Zeichen einer Poetik des Messers steht.

Diese hier vorgestellten Anknüpfungspunkte, die durch das Augsburger Messer offeriert werden, stellen sicherlich keine erschöpfende Spurensuche dar, lässt sich in einer einzelnen Lektüre die irreduzible Opazität eines literarischen Dinges doch keinesfalls abtragen. Thomas Bernhards Schreibweise zeichnet sich wie gesehen nicht zuletzt dadurch aus, dass auf engstem Raum diverse Diskurse additiv übereinandergelegt und somit dichte Ambiguitätsgeflechte und Emergenzen erzeugt werden. Der Widerständigkeit gegen vereindeutigende Sinnzuweisungen, die diesen Texten dadurch inhärent wird, lässt sich auch mit dingzentrierten Betrachtungen begegnen, wie es in dieser Untersuchung geschehen ist. Denn die Polysemie literarischer Dingfiguren ermöglicht es, das exzessive “zu viel” der Bernhardschen Texte in das produktive Lektürepotential des “sowohl, als auch, als auch” zu übersetzen. In dieser Hinsicht können derart offene Lektüren einen wichtigen Beitrag zu Erschließung der Texte Thomas Bernhards leisten, die – mit Michel Foucault gesprochen – vieles, aber sicherlich keine Komplizen unserer Erkenntnis sind.

Literaturverzeichnis

- Bakay, Gunter: *Philippine Welser*. Eine geheimnisvolle Frau und ihre Zeit. Innsbruck/Wien 2013.
- Barthes, Roland: *Semantik des Objekts*. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main 1988, S. 187-198.
- Bernhard, Thomas: *Amras*. In: ders.: Werke. Bd. 11: Erzählungen I. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main 2004, S. 109-179.
- Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*. In: ders.: Werke. Bd. 3: Das Kalkwerk. Hrsg. von Renate Langer. Frankfurt am Main 2004.
- Bernhard, Thomas: *Drei Tage*. In: ders.: Werke. Bd. 22, Teilband II: Journalistisches, Reden, Interviews. Hrsg. von Wolfram Bayer, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Berlin 2015, S. 54-66.
- Bessler, Gabriele: *Raumfindung Wunderkammer*. Ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert. In: *Werk, Bauen + Wohnen* 99 (2012), H. 12, S. 12-19.
- Damerau, Burghard: *Selbstbehauptungen und Grenzen*. Zu Thomas Bernhard. Würzburg 1996.
- Geimer, Peter: *Theorie der Gegenstände*. «Die Menschen sind nicht mehr unter sich». In: *Person, Schauplatz*. Hrsg. von Jörg Huber. Zürich/New York 2003, S. 209-222.

- Greite, Till: *Watten. Ein Nachlaß*. In: Bernhard-Handbuch. Leben – Werk Greite, Till: Wirkung. Hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Bernhard Judex. Stuttgart 2018, S. 106-108.
- Haas, Claude: *Arbeit am Abscheu*. Zu Thomas Bernhards Prosa. München 2007.
- Haas, Claude: *Fatale Requisiten in Tragödie und Trauerspiel*. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. von Susanne Scholz und Ulrike Vedder. Berlin/Boston 2018, S. 197-205.
- Jahraus, Oliver: *Das «monomanische» Werk*. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard. Frankfurt am Main 1992.
- Jaquemar, Susanne/Kinzl, Harald: *Vom Narrentum zum Heimaufenthaltsgesetz*. In: VertretungsNetz, 2005. https://vertretungsnetz.at/fileadmin/user_upload/6_Bewohnervertretung/Vom_Narrentum_zum_Heimaufenthalts-gesetz_Jaquemar_Kinzl_2005.pdf Zugriff am: 30.03.2022.
- Klenner, Jens: *Ektopia*. Skizze einer topographischen Anatomie in Thomas Bernhards *Amras*. In: Modern Austrian Literature 42 (2009), H. 1, S. 63-84.
- Leonardy, Ernst: *Das Verhältnis der Erzählfiguren zu den Dingen im Werk Thomas Bernhards*. In: Germanistische Mitteilungen 43-33 (1996), S. 97-114.
- Naqvi, Fatima: *Bernhard und die Musilsche Tradition*. «Andere Zustände» in *Amras*. In: «Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?». Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard. Hrsg. von Attila Bombitz und Martin Huber. Wien 2010, S. 161-176.
- Richter, Moritz: *Philippine Welser*. Historische Erzählung. Leipzig 1830.
- Rudolph, Alexander: *“Es ist nichts...”*. Der Tod als das “radikal Imaginäre” in Thomas Bernhards Erzählung «Amras». In: Zeitschrift für Germanistik 21 (2011), H. 3, S. 563-576.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen*. Zu Thomas Bernhards «Gehen». In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern 1981, S. 123-141.
- Scholz, Susanne/Vedder, Ulrike: *Einleitung*. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. von dies. Berlin/Boston 2018, S. 1-17.
- Vedder, Ulrike: *Destructive Legacies*. Thomas Bernhard’s Literary Critique of Inheritance. In: Law & Literature, 07.04.2021. <https://doi.org/10.1080/1535685X.2021.1902642>. Zugriff am: 30.03.2022.
- Vedder, Ulrike: *Gendered Objects*. Literarische Ding- und Geschlechtercodierungen. In: Sprachen des Sammeln. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammeln. Hrsg. von Sarah Schmidt. Paderborn 2016, S. 43-58.
- Vogel, Juliane: *Vorüberlegungen zu Thomas Bernhards «Amras»*. In: Modern Austrian Literature 42 (2009), H. 1, S. 41-44.
- Zerkaulen, Heinrich: *Die heimliche Fürstin*. Roman um Philippine Welser. Leipzig 1939.

Zernecke, Wilhelm Ferdinand: *Philippine Welser*. Ein dramatisches Gemälde in einem Akte. Danzig 1821.

* * *

Giuliano Lozzi
(Roma)

Dalle Baccanti all'Ibiza-Gate
«Schwarzwasser» di Elfriede Jelinek

[From the *Bacchae* to the *Ibiza-Gate*
Elfriede Jelinek's «Schwarzwasser»]

ABSTRACT. Taking studies on deconstruction, performance theories, and pragmatics as my point of departure, I investigate Elfriede Jelinek's last political play *Schwarzwasser* (2020), where the so-called Ibiza-gate – which in 2018 involved the former Vice Chancellor of Austria – is represented. In her interpretation, Jelinek refers to René Girard's *Violence and the Sacred* and Euripides' *Bacchae* in an intertextual dialogue. This contribution aims to show how and why Jelinek recalls and employs *The Bacchae* in her play and to establish a connection between the political function of Greek theatre and Jelinek's view of Austrian populism.

Nel 2008 Elfriede Jelinek pubblica per il «Magazin der Bayerischen Staatsoper» *Schamlos: die Zeit*¹, un articolo nel quale attacca esplicitamente Johann Gudenus, rampollo del partito dell'ultradestra austriaca (FPÖ – Freiheitliche Partei Österreichs) che, all'epoca, occupava un posto di consigliere nel comune di Vienna. È lui, scriveva Jelinek più di dieci anni fa, ad incarnare i principi di una destra populista “svergognata”, che la scrittrice critica con lucidità e toni d'invettiva. In questo articolo si disegna già, con precisione e consapevolezza, il prototipo dell'uomo di quelle “nuove” destre che, com'è noto, avrebbero dominato lo scenario politico europeo: irriverente, nostalgico di un paese purificato dagli stranieri, orgoglioso di mostrare i muscoli e di essere coerentemente sempre uguale a se stesso. Quasi

¹ Elfriede Jelinek, *Schamlos: Die Zeit*, in «Max Joseph. Magazin der Bayerischen Staatsoper», 2, 2009, pp. 20-24.

dieci anni dopo, nel 2017, lo stesso Johann Gudenus, divenuto nel frattempo esponente di spicco della destra populista, è il protagonista, assieme al vicesegretario Heinz-Christian Strache, del cosiddetto *Ibiza-Affäre*, uno scandalo che ha costretto i due rappresentanti politici a dimettersi e a costringere Sebastian Kurz a far cadere la coalizione di governo. Ai due politici, infatti, fu tesa una trappola da parte di una presunta ereditiera russa vicina a Vladimir Putin, Aljona Makarova, che, fingendosi nipote di un potente oligarca suo connazionale, si presentò nella villa di Strache ad Ibiza e si dichiarò interessata ad appoggiare il partito dell'ultradestra austriaca: promise lautissimi finanziamenti per la campagna elettorale e soprattutto per l'acquisto di una testata giornalistica di cruciale importanza come la «Kronen-Zeitung». La conversazione, che si tenne in una villa dell'isola tra bottiglie di vodka, red-bull e sigarette, moderata da Gudenus che conosce il russo, fu ripresa da una telecamera nascosta. Il video di quella serata, reso poi pubblico dallo «Spiegel» e dalla «Süddeutsche Zeitung», fu un vero caso giornalistico, fece il giro del mondo e scatenò la più grande crisi politica austriaca dal secondo dopoguerra². Il protagonista dell'ultima opera teatrale di Jelinek, intitolata *Schwarzwasser*³ – letteralmente *acque nere*, è proprio quel video.

Nel febbraio del 2020, pochi giorni prima dello scoppio della pandemia di Covid 2019, al Burgtheater di Vienna è andata in scena la prima di *Schwarzwasser* per la regia di Robert Borgmann e Sabrina Zwach⁴. Nel testo, definito «ein furioser, ausufernder, vielstimmiger, auch redundanter Text ohne fest zugeschriebene Rollen»⁵, Jelinek, come di consueto, non cita i

² Cfr., per una ricostruzione dei fatti dal punto di vista giornalistico, Frederik Obermeier – Bastian Obermayer, *Die Ibiza-Affäre. Innenansicht eines Skandals*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2019.

³ Elfriede Jelinek, *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke*, Rowohlt, Hamburg 2020 (segnalato nel testo con la sigla SW).

⁴ Cfr. «Ein Ozean aus Sprechblasen». Zur Uraufführung von *Schwarzwasser am Burgtheater*. Robert Borgmann und Sabrina Zwach im Gespräch mit Andrea Heinz, in «JELINEK|JAHR|BUCH», 2020-2021, pp. 88-98.

⁵ Wolfgang Kralicek, *Parodie zwecklos. Elfriede Jelineks Ibiza-Satyrspiel «Schwarzwasser» im Wiener Akademietheater*, in «Theater heute», 4, 2020, p. 23.

nomi delle persone coinvolte ma, nel rileggere i fatti di Ibiza, si avvale, come indica alla fine del testo, di due opere di riferimento: *Baccanti* di Euripide⁶ e «un po'» di René Girard⁷. Numerosi sono i rimandi intertestuali che Jelinek propone nella complessa trama testuale di *Schwarzwasser*, intertestualità che è fondamento della sua letteratura: il testo jelinekiano è, infatti, il risultato di un processo di montaggio, di una costruzione di collegamenti e di citazioni dirette e indirette che da una parte puntano alla messa in discussione della tradizionale centralità e del “mito” dell'autorialità⁸ e dall'altra testimoniano un rapporto sempre nuovo, sempre mutevole, sempre in evoluzione con il linguaggio.

Sul teatro post-drammatico di Elfriede Jelinek, sulla sua attitudine alla sperimentazione e alla decostruzione, sui suoi virtuosismi linguistici, è stato scritto molto e la ricerca sulla sua opera è, anche in Italia, autorevole e in continua crescita⁹. Dato che è stata Jelinek stessa ad affermare di «non volere un teatro, ma di volere un altro teatro» («Ich will kein Theater, ich will ein anderes Theater»¹⁰), è lecito asserire che il suo concetto drammaturgico si fondi su una sperimentazione continua e permanente, sia finalizzato ad una restituzione insieme speculare e deformante del reale e proponga una

⁶ Si farà qui riferimento a Euripide, *Baccanti*, a cura di Giorgio Ieranò, Mondadori, Milano 1999 (segnalato nel testo con la sigla B).

⁷ Fa riferimento a René Girard, *La violenza e il sacro*, trad. di Ottavio Fatica – Eva Czerkl, Adelphi, Milano 1980.

⁸ Cfr. Rita Svandrlik, «Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg». *Vom vergeblichen Verschwinden der Autorin (Gier und Im Abseits)*, in «Machen Sie was Sie wollen!». *Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks*, hrsg. v. Delphine Klein – Aline Vennemann, Praesens Verlag, Wien 2017, pp. 85-95.

⁹ Molte delle opere di Jelinek sono tradotte in italiano – tra le ultime segnaliamo: *Jackie*, a cura di Luigi Reitani, La nave di Teseo, Milano 2017; *Gli esclusi*, trad. di Nicoletta Giaccon, La nave di Teseo, Milano 2018; nell'ambito degli studi di germanistica i seguenti volumi: Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, Firenze University Press, Firenze 2008; Lia Secci (a cura di), *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, Aracne, Roma 2012.

¹⁰ Elfriede Jelinek, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*, in «Theater heute», 1989, 8, pp. 30-32, qui p. 31.

scena spesso cruda e crudele mista ad un sapiente uso dell'ironia. «Nel senso di un teatro postdrammatico», scrive Lucia Perrone Capano, «i testi di Jelinek, a partire dagli anni '90, rifiutano sempre più una drammaturgia basata sull'unità di corpo e voce, sullo sviluppo dell'azione drammatica e sul dialogo»¹¹.

Il processo di decostruzione del teatro – che in Jelinek corre parallelo a quello del mito e che include un profondo lavoro di “ri-significazione” – si serve dei meccanismi di quello stesso teatro che vuole mettere in crisi, dei suoi strumenti, dei suoi luoghi e dei suoi mezzi¹². In questa visione di un teatro che «rinuncia alla trama, all'azione e alla narrazione»¹³, non viene mai meno il lavoro che coinvolge i diversi piani del linguaggio (fonologico, semantico, retorico, pragmatico), il quale ricopre un ruolo talmente centrale da divenire l'assoluto protagonista della scena: «a esibirsi», scriveva Luigi Reitani nella sua indispensabile introduzione a *Sportstück*, «è solo il linguaggio, o meglio la *langue* nel senso di de Saussure, gli schemi espressivi storicamente e socialmente determinati, dai quali nessuno può prescindere, il grande calderone delle frasi fatte, delle formulazioni preordinate, degli stereotipi e dei luoghi comuni»¹⁴.

Grazie alla profonda conoscenza dei meccanismi che sottendono al linguaggio, al come l'essere umano se ne serve e al come, di converso, si impone alla penna dello scrittore e della scrittrice, è possibile introdursi, a servizio della lingua, nelle sue stratificazioni, operare al suo interno per avviare così un lavoro di radicale decostruzione che è anzitutto critica espressiva e

¹¹ Lucia Perrone Capano, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un “altro teatro” di Elfriede Jelinek*, in *Una prosa altra, un altro teatro*, cit., pp. 105-120, qui p. 107.

¹² Anna Babka – Peter Clar, *Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk*, in Liu Wie – Julian Müller (hrsg. v.), *Frauen.Schreiben. Österreichische Literatur in China*, Präsens, Wien 2014, Band 2, pp. 51-77, qui p. 68 («Das “strong statement” «Ich will kein Theater» wird sogleich abgeschwächt, wie auch Jelineks Theater selbst, «das Theater» zwar in Frage gestellt, es aber trotzdem braucht, um ebendies zu tun»).

¹³ Pia Janke, *Danno ai nervi, i testi!*, in *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, cit., pp. 7-16, qui p. 8.

¹⁴ Luigi Reitani, *Il teatro delle voci*, in Elfriede Jelinek, *Sport. Una pièce; Fa niente. Una piccola trilogia della morte*, trad. di Roberta Cortese, Ubulibri, Milano 2005, pp. 9-27, qui p. 9.

di conseguenza, come vedremo, atto politico. L'aggancio tra la pratica di decostruzione del teatro e l'essere politicamente *engagiert* viene ben colto da Barbel Lücke, tra le più acute studiose jelinekiane. Lücke dichiara che il teatro postmoderno dell'autrice, in virtù della sua costante e intenzionale messa in discussione delle ben radicate strutture dicotomiche di stampo patriarcale, è un teatro politico a tutti gli effetti¹⁵. Nel processo di decostruzione, che mira a scardinare quelle dicotomie e a smascherare i sistemi di subordinazione nei rapporti uomo-donna, Jelinek s'inserisce con il suo certosino lavoro, spesso ludico e autoironico, sui significati e sui significanti. Le recensioni negative ai lavori di Jelinek e le molteplici censure ai suoi spettacoli, scrive Uta Nyssen, non sono dunque da ricondurre solo al suo essere donna quanto piuttosto alla raffinatezza del sarcasmo che la sua scrittura riserva alle dinamiche connesse al potere nelle sue più disparate forme¹⁶, analisi che già Ingeborg Bachmann, scrittrice con la quale l'opera di Jelinek dialoga costantemente, aveva enucleato nella sua prosa¹⁷.

I personaggi dei suoi drammi, da Jelinek stessa definiti del «post-Ich»¹⁸, sono monodimensionali, «fantocci»¹⁹, maschere carnevalesche sovente

¹⁵ Barbel Lücke, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Passagen Verlag, Wien 2007. La studiosa si è recentemente occupata di *Schwarzwasser* in un saggio pubblicato per l'ultimo «Jahrbuch» jelinekiano in concomitanza con il presente saggio. Nell'indagare i diversi raccordi tra le *Baccanti*, il pensiero girardiano e la drammaturgia di Jelinek, Lücke individua nel motivo della “festa” intesa dal filosofo francese e, nello specifico, nella perdita dell'oggetto da sacrificare, il fondamento della “macchina della violenza” a cui la pièce, come viene spiegato anche nel presente contributo, dà voce e spazio. Inoltre identifica la figura di Dioniso con quella di Kurz e quella di Penteo – «sedotto e abbandonato» – con Strache (Barbel Lücke, *Die heilige und die profane Gewaltmaschine*, in «JELINEK|JAHR|BUCH», 2020-21, pp. 64-87).

¹⁶ Uta Nyssen, Nachwort, in Elfriede Jelinek, *Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek b.H. 2018, pp. 266-285.

¹⁷ Cfr. per es. Rita Svandrlik, «*Ich spreche nicht Menschen*». *Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen*, in «Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten», 3, 2012, pp. 342-355.

¹⁸ Elfriede Jelinek, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*, cit., p. 31.

¹⁹ Luigi Reitani, *Altrove*, in Elfriede Jelinek, *Jackie*, cit., p. 16.

estremizzate e ridicole, tanto intrise di una malsana sessualità e di un nero sarcasmo da ricordare i toni amari e grotteschi del carnevalesco di bachtiniana memoria. Anche il concetto di *burlesque*, richiamato da Schenker-mayer²⁰ proprio in relazione a Bachtin, sembra adattarsi ai personaggi jelinekiani, con quei profili fissi, apparentemente persi, privi d'identità, macchine in balia degli eventi. Il concetto di "altro teatro" elaborato da Jelinek vuole infatti che gli attori non siano interpreti di personaggi fittizi ma si facciano piuttosto carico del linguaggio, con le sue distorsioni, le sue sfumature ma anche del potere che esercita su di noi:

Ich will, dass die Sprache kein Kleid ist, sondern unter dem Kleid bleibt [...] Wie unter dem Pflaster der Strand, so unter dem Pflaster die nie heilende Wunde Sprache [...]. Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.²¹

Il linguaggio del teatro jelinekiano si muove in parallelo all'azione drammatica, potremmo anzi dire che il linguaggio è l'azione drammatica. Un'equivalenza che assume un peso anche politico in una pièce come *Schwarzwasser*, che racconta le propaggini della destra populista analizzata da Jelinek negli anni Novanta e nei primi anni Duemila.

Se molto è stato scritto sull'inquadramento del teatro post-drammatico di Jelinek nel contesto dello sperimentalismo novecentesco, ancora poco, di converso, si è discusso della relazione che esiste tra questo teatro e la tradizione della tragedia greca che l'autrice richiama in molte sue opere. Pur non essendo, quello greco, l'unico riferimento di Jelinek, sorprende notare come la sua drammaturgia, considerata tra le più importanti del teatro post-moderno, si riallacci al teatro antico. In realtà, come cercherò di dimostrare, ciò che può collegare i due emisferi teatrali risiede nel ricorso di Jelinek sia

²⁰ Christian Schenker-mayer, *Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mytbendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks*, in Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos in Leyko M. – Pelka A. – Prysowska-Michalak K. (hrsg. v.), *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, Litblockin, Fernwald 2009, pp. 344-363.

²¹ Elfriede Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos in Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken. Heim, Neue Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1997, pp. 8-9.

ad alcuni elementi strutturali di quella drammaturgia sia nella gravidanza politica che riguardava il teatro greco. Come ha affermato Brigitte Jirku in una recente conferenza²², Jelinek ha per anni portato il suo messaggio politico “fisicamente” fuori dal palcoscenico, partecipando personalmente alle manifestazioni contro il governo Haider e mettendo in campo, soprattutto dagli anni Settanta ai Novanta²³, una militanza costante nonché indicando una strada di continuità tra il suo chiaro posizionamento e una pratica di costruttiva e sempre coerente *Selbstinszenierung*: «die Autorin [exponierte sich] auch als Person und [setzte] ihre immer größer werdende Bekanntheit für politische Anliegen [ein]»²⁴. Dichiaratamente marxista e anticapitalista, Jelinek è stata membro del partito comunista austriaco (KPÖ) e del movimento femminista, ha tenuto discorsi pubblici prendendo posizione sulla guerra dei Balcani, a favore delle minoranze etniche, a favore dei diritti degli omosessuali, a sostegno dei diritti del lavoro degli artisti e delle artiste, ha rilasciato interviste, ha scritto saggi esplicitamente schierati a sinistra e talmente avversi nei confronti della società austriaca da valerle, oltre al famigerato nomignolo di *Nestbeschmutzerin*, innumerevoli contestazioni da parte di colleghi per via del suo ostentato *Faschismus-Geschrei*. Anche in seguito al conferimento del Nobel e al conseguente ritiro dal pubblico, Jelinek ha continuato ad essere attiva e politicamente schierata lasciando che la sua protesta “fisica”, sempre secondo Jirku, si de-materializzasse nella scrittura.

Tra i testi critici che ritengo più adeguati a leggere la complessità della figura di Jelinek, della sua *Selbstinszenierung*²⁵ e, dunque, della sua drammaturgia c'è un “classico” degli studi sul teatro come *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*²⁶ di Erika Fischer-Lichte. Partendo dall'analisi di

²² Faccio riferimento al *Vortrag* tenuto da Jirku dal titolo *Zur Kunst politischen Schreibens. Provokation ade* in ambito del convegno *Kunst. Politik. Moral* tenuto il 4 e il 5 maggio 2021 ([LINK](#)).

²³ Cfr. Pia Janke – Stefanie Kaplan, *Politisches und feministisches Engagement*, in *Jelinek-Handbuch*, hrsg. v. Pia Janke, Metzler, Stuttgart 2013, pp. 9-20.

²⁴ Ivi, p. 13.

²⁵ Cfr. Peter Clar, *Selbstpräsentation*, in *Jelinek-Handbuch*, cit., pp. 21-26.

²⁶ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (2004), ed. it.: *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. di Tancredi Gusman – Simona Paparelli, Il Mulino, Roma 2004.

alcune performances teatrali di grandi autori contemporanei come Marina Abramović, Jerzy Grotowski e diversi esponenti del Living Theatre, la teatrologa definisce gli aspetti principali del teatro di fine Novecento nel contesto della cosiddetta “svolta performativa”. Centrale è il concetto di *Aufführung*, termine difficilmente traducibile in italiano (viene reso con “spettacolo” o, meglio, con “esecuzione”) che raccoglie diversi orizzonti semantici legati al momento teatrale: non solo la messinscena ma anche la definizione dell’identità di genere, lo studio della spazialità, l’interazione corporea, gli elementi sonori e musicali, il nesso con il rito. Per Fischer-Lichte lo spettacolo non è un evento spazialmente e temporalmente determinato bensì un processo di costituzione al quale contribuiscono tutti coloro che vi prendono parte. Il fondamento del pensiero di Fischer-Lichte è la teoria degli atti linguistici con la quale John Austin, in *How to Do Things with Words*²⁷, conia il termine “performativo”. Nell’ambito delle sue note lezioni sul linguaggio Austin apre un filone ormai canonico ma sempre foriero di nuove accezioni in seno alla pragmatica, alla filosofia del linguaggio, alla psicolinguistica. Egli dimostra, sostenendosi su teorie già orientate agli *Sprechakte* di Bühler ma anche sul secondo Wittgenstein²⁸, che, quando parliamo, non esprimiamo soltanto significati ma svolgiamo un’azione all’interno di un determinato contesto. Questa azione determina, secondo Austin, anche un cambiamento di stato nel parlante e nel ricevente: dire qualcosa non è semplicemente “asserire” ma è “fare” qualcosa. Laddove la locuzione, da una parte, allude al significato puro di un enunciato, l’ilocuzione, invece, racchiude l’intenzione, l’azione, la “forza” che il parlare (oppure lo scrivere) porta con sé e che è in grado di cambiare uno stato di cose; la perlocuzione, infine, concerne l’effetto, psicologico e comportamentale, che quella forza esercita sul ricevente, dunque sul lettore o sullo spettatore.

Tale meccanismo, che Austin indaga sul piano comunicativo e su quello pragmatico, viene esteso da Fischer-Lichte alla pratica teatrale con un’attenzione

²⁷ John L. Austin, *How to Do Things with Words: the William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955* (1955), ed. it.: *Come fare cose con le parole*, a cura di Carlo Penco – Marina Sbisà, trad. di Carla Villata, Marietti 1820, Bologna 2019.

²⁸ Ne parlano Penco e Sbisà nell’introduzione a *Come fare le cose con le parole*, in *ivi*, p. IX.

particolare allo studio del corpo e a quella intelaiatura che lega le diverse dimensioni che imprime la performance teatrale. Questa si fonda su una corrispondente e reciproca influenza tra azione corporea e parola intesa come atto sociale e politico:

Quanto avviene in uno spettacolo tra attori e spettatori o anche tra gli spettatori, si compie sempre anche come uno specifico processo sociale, costituisce una specifica realtà sociale. Questi processi diventano poi politici, quando entra in gioco la negoziazione delle posizioni e la definizione.²⁹

Fischer-Lichte cita anche Judith Butler che, da studiosa di genere e da esperta di retorica, fa propria la teoria austiniana e, volgendosi all'antico, la accosta ad una tragedia greca di capitale importanza anche per il pensiero filosofico, come l'*Antigone* di Sofocle. Nel suo *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*³⁰ Butler analizza il conflitto tragico tra Creonte ed Antigone assegnando ad alcune parole di quest'ultima una forza performativa "maschile" pensata per essere pubblica e, dunque, con effetti anche di stampo politico nonché con conseguenze illocutorie e perlocutorie diramate nel tempo:

le parole, infatti, esercitano qui un certo potere, che non si palesa immediatamente. Esse agiscono, esercitano una forza performativa di un certo tipo, a volte sono manifestamente violente nelle loro conseguenze, come parole che costituiscono o generano violenza. In realtà, le parole sembrano allora agire in modo illocutorio, mettendo in atto l'azione stessa che nominano, nel momento stesso in cui la nominano.³¹

Il teatro di Jelinek ha, dunque, molto a che vedere con le letture di Fischer-Lichte e di Butler poiché il nesso tra linguaggio e azione che loro postulano presuppone un'esposizione fisica, un *engagement* e un chiaro posizionamento politico di cui le tre autrici, seppur in ambiti differenti, si fanno

²⁹ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 294.

³⁰ Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death* (2000), ed. it.: *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, trad. di Isabella Negri, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

³¹ Ivi, p. 85.

strenue sostenitrici: «parlare possiede una forza capace di cambiare il mondo e può operare delle trasformazioni», scrive Fischer-Lichte³².

La *Selbstinszenierung* di Jelinek è, dunque, un'esposizione prima fisica e poi testuale che rimanda a quella che Jacques Derrida, riferendosi ad Antonin Artaud e al suo "teatro della crudeltà", chiama la re-sponsabilità (*Verantwortung*) della scrittura³³.

Alla luce di queste riflessioni preliminari, ci concentriamo principalmente su due aspetti inerenti a una pièce di taglio politico come *Schwarzwasser*: da una parte si vuole indagare in che misura e tenendo conto di quali snodi tematici *Baccanti*, che Jelinek stessa pone come tragedia con cui la propria opera dialoga, possa annodarsi alla vicenda dell'Ibiza-gate; dall'altra si vuole comprendere con quale chiave Jelinek rilegga la tragedia euripidea con l'obiettivo di fare luce non tanto sulla vicenda in sé ma, soprattutto, di svelare alcune delle dinamiche che la sottendono: il populismo, il consumismo scellerato, i meccanismi violenti. S'intende dunque individuare un punto di raccordo tra la prospettiva politica, l'estetica teatrale e le modalità di rielaborazione dell'antico che l'autrice austriaca mette in atto e, in conclusione, avanzare alcune considerazioni sull'impatto che un testo come *Schwarzwasser* può esercitare sul dibattito politico contemporaneo.

Per indagare il nesso tra la tragedia greca e il teatro post-drammatico occorre, seppur brevemente, richiamare cos'era per i greci la tragedia. Nel ricordare che il teatro greco superstite era un fatto principalmente ateniese, Del Corno ne sottolinea la triplice funzione: era un evento religioso – legato alle celebrazioni estive in onore proprio di Dioniso –, agonistico – le tragedie e le commedie erano oggetto di giudizio e, dunque, in competizione – e, soprattutto, politico: nella cornice della democratica Atene del V secolo, l'evento tragico rispecchiava, soprattutto nel dialogo tra l'eroe e il coro, la dialettica tra il cittadino della polis e la comunità³⁴. Più recentemente Sotera

³² Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 42.

³³ Cfr. Jacques Derrida, *Die Stimmen Artauds (die Kraft, die Form, die Furche)*, in Joachim Gerstmeier – Nikolaus Müller-Scholl (hrsg. v.), *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*, Theater der Zeit, Berlin 2006, pp. 12-17.

³⁴ Dario Del Corno, *Letteratura greca*, Principato, Milano 1988, pp. 149-150.

Fornaro, riallacciandosi a Hans-Thies Lehmann e alla stessa Fischer-Lichte, ne ha sottolineato il carattere più propriamente “performativo”, asserendo che:

La tragedia era uno spettacolo totale a cui concorrevano parola, musica (strumentale e vocale), gesti, movimenti, danza, e ancora altri elementi, i costumi, le maschere, i fenomeni naturali, la luce, il vento, il caldo, il freddo, le condizioni fisiche ed emotive degli spettatori, gli apparati di scena e gli spazi performativi: tutte componenti di un unico “evento”, nei termini dell'estetica del performativo.³⁵

Un'esperienza di ampio respiro, dunque, che molto conteneva degli eventi intesi proprio da Fischer-Lichte, eventi che non s'intendono cristallizzati nell'antico ma «richiedono di ripensare dalle fondamenta il rapporto tra etico ed estetico e di concettualizzarlo in modo radicalmente nuovo»³⁶ e si situano in «un confine, quello tra il passato mitico del testo, il presente della messa in scena, il futuro delle possibili e infinite altre messe in scena e del ripetersi, in altre situazioni, della stessa esperienza, estetica, percettiva, corporea»³⁷.

Il teatro di Jelinek si pone chiaramente su questa linea di “ri-significazione” e, da un punto di vista formale, riprende almeno due elementi della drammaturgia greca³⁸: anzitutto l'elemento corale che, come nella tragedia greca, rappresenta la voce collettiva e funge da contraltare a quella del protagonista. In Jelinek le voci del coro sono plurali, contraddittorie, diverse, spesso dissonanti; al coro possono poi allacciarsi diverse funzioni: il gruppo degli anziani (per esempio i vecchi nostalgici del nazismo), un commento dell'autrice, dei richiami provenienti dal mondo del subconscio. La compattezza che caratterizza il coro greco viene, però, sistematicamente smontata da Jelinek, che di quel processo di smontaggio, mette in scena proprio la dimensione frammentaria e polifonica: si muove, scrive Janke, «come corpo

³⁵ Sotera Fornaro, *La tragedia greca, nostra contemporanea*, in «Visioni del Tragico», 1, 2020, pp. 7-11, qui p. 8.

³⁶ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 296.

³⁷ Sotera Fornaro, *La tragedia greca*, cit., p. 9.

³⁸ Cfr. Monika Meister, *Bezüge zur Theatertradition*, in *Jelinek-Handbuch*, cit., pp. 68-73.

polivoco, come corpo sonoro, senza rappresentare in sé qualcosa»³⁹. Lücke sottolinea inoltre il ricorso alla parabasi, ossia a quel meccanismo teatrale, tipico della commedia greca, nel quale un componente del coro si distacca dal gruppo per rivolgersi direttamente al pubblico con l'intento di esprimersi, in modo satirico, su fatti politici⁴⁰. Un espediente che Jelinek utilizza in una pièce “corale” come *Sportstück* – come riporta Fischer-Lichte – e riprende, seppur in maniera diversa, in *Schwarzwasser*.

Nella nostra pièce è difficile identificare i singoli personaggi poiché il militaresco coro del “wir” può ricondurre sia ai cittadini di Tebe sia alle baccanti, le cui voci sembrano sovrapporsi. In *Baccanti*, Euripide metteva in scena tre grandi nuclei tematici: il culto per Dioniso, la conversione di Penteo al dionisismo e il suo cruento sacrificio finale. Siamo a Tebe, dove Penteo, sovrano della città e figlio di Agave, che delle Baccanti fa parte, si oppone al culto di Dioniso. I riti dionisiaci consistono, tra le altre cose, nel sacrificio di animali sul monte Citerone da parte delle donne devote a Dioniso, preda di attacchi di estasi e follia. Questa usanza affascina molti e contamina tutta la città, persino vecchi e autorevoli personaggi come l'indovino Tiresia e Cadmo. Il fulcro della tragedia è il conflitto tra due visioni contrapposte: quella conservatrice e convenzionalista di Penteo e quella folle di Dioniso, che ha già sedotto l'intera città. Penteo, spinto dal coro, cede alla seduzione del culto, si fida del dio e si traveste da baccante. Pagherà cara, però, la sua iniziale reticenza: Penteo viene raggirato da Dioniso, portato sul Citerone e fatto letteralmente a pezzi dalle Baccanti, Agave compresa. Il racconto del “dilaniare vivo”, dello *sparagmòs*, è estremamente dettagliato e crudo. Sarà proprio Agave, senza rendersene conto, a torturare il proprio figlio e a mostrare, soddisfatta, il prodotto del massacro: la sua testa. La presa di coscienza finale da parte della madre, informata dal padre Cadmo, è un momento di tragica solitudine.

Baccanti è un testo drammatico ricorrente nella cultura contemporanea poiché pone interrogativi ai quali è complicato dare una risposta unilaterale:

³⁹ Pia Janke, *Danno ai nervi, i testi*, cit., p. 9.

⁴⁰ Barbel Lücke, *Jelineks Gespenster*, cit., pp. 277ss.

se Giorgio Ieranò parla di un «rompicapo»⁴¹ e René Girard di un «problema» delle Baccanti, Massimo Fusillo vede nella tragedia del dionisismo «un modello culturale mobile e metamorfico»⁴². Vero è che, analogamente ad altre tragedie come *Antigone*, *Medea* ed *Edipo Re*, soprattutto a partire dal Sessantotto e dalla celebre messinscena di *Dionysus in 1969*, *Baccanti* ha conosciuto un grande interesse poiché evoca tematiche care alla modernità: il travestimento e la fluidità dell'identità di genere, il rapporto con l'estraneità, la psicanalisi⁴³ e la recente questione del contagio che tanto da vicino ci tocca hanno reso la figura di Dioniso, con la sua identità ambigua, non solo il dio del «modernismo e della sperimentazione espressiva»⁴⁴, ma anche una sorta di icona della ribellione, della liberazione delle emozioni. La lettura di Jelinek sembra, però, prendere una direzione diversa.

Il capolavoro euripideo sembra starle particolarmente a cuore dato che vi ricorre già nel 2004, quando in *Rechnitz (der Würgeengel)* propone e, in qualche misura, attualizza il tema dello *sparagmós*. La pièce si ispira ai fatti di Rechnitz, una piccola città austriaca conosciuta per una strage che nel 1945 costò la vita a 165 ebrei, letteralmente “dilaniati vivi” durante un festino organizzato dalla contessa Thyssen-Bornemisza. I responsabili della strage furono nazisti, giovani delle SS e della Gestapo, ormai prossimi alla sconfitta, con l'intento specifico di divertirsi, ubriacarsi e “uccidere qualche ebreo”. I fatti di Rechnitz sono rimasti occulti a lungo e, ancora oggi, le circostanze non sono state chiarite fino in fondo, a conferma di quella attitudine, tipicamente austriaca secondo Jelinek, a rimuovere ipocriticamente il passato⁴⁵. Oltre al filo dello *sparagmós* l'opera, sulla quale qui non possiamo soffermarci, eredita da *Baccanti* alcuni nodi tematici che, seppur in modo radicalmente diverso, tornano in *Schwarzwasser*: i motivi del cannibalismo, dell'orgiastico, della caccia.

⁴¹ Giorgio Ieranò, Introduzione, in *Baccanti*, cit., p. V.

⁴² Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, il Mulino, Roma 2006, p. 13.

⁴³ Cfr. ivi, pp. 27-28.

⁴⁴ Massimo Fusillo, *Il dio ibrido*, cit., p. 10.

⁴⁵ Cfr. Pia Janke – Teresa Kovacz – Christian Schenkermayr (hrsg. v.), *Die unendlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz der Würgeengel*, Praesens Verlag, Wien 2012.

Mettendo *Schwarzwasser* a paragone con *Baccanti* e *Rechnitz* (*der Würgeengel*) notiamo il ritorno di alcuni punti: da una parte persiste il motivo del rito della festa, e dall'altra vengono coinvolti uomini dell'ultradestra. Tuttavia diversi sono gli aspetti che Jelinek sceglie di "estrarre" dal nucleo tragico di *Baccanti*. Se in *Rechnitz* è lo *spagarmós* a costituire il filo rosso tra l'antico e il contemporaneo, in *Schwarzwasser* è la costante e incondizionata adorazione del giovane dio, vale a dire di quel Dioniso che veste i panni dell'attuale cancelliere austriaco – Sebastian Kurz – da parte dei suoi adepti, ad essere ripresa e rimodulata: le baccanti, insieme alla città di Tebe, sono le giovani leve della FPÖ. Dioniso, che «da tutti vuole essere adorato, in un culto comune, non sta a distinguere chi lo magnifica» (B 19), viene tutelato dai suoi adepti, pronti a scovare chi osi negare l'assoluta superiorità del dio:

Wer leugnet noch seine Göttlichkeit? Wer traut sich das? Ein Gott, von einem Mann empfangen, eine Frau kann man sich gar nicht vorstellen, obwohl sie ständig verlangt wird. Der macht uns Feuer unterm Hintern, der kann das, er würde sich auch ganz verbrennen für uns, er würde sich persönlich als Opfer bringen, nein, doch nicht, lieber bringt er andre Opfer, aber Opfer müssen gebracht werden, wenn es eine Steuererniedrigung geben soll (SW, 151).⁴⁶

Kurz è il dio adorato, ha un linguaggio semplice e da tutti comprensibile, è perennemente idolatrato e circondato dai giovani astri nascenti della nuova destra. Entusiasti della propria divinità, cadono preda di quell'epilessia che ricorda l'estasi dionisiaca. Riconosciamo le parole di Penteo-Strache che, rivolgendosi a sua madre Agave, si abbandona al fascino del "dio dell'estasi" e, girando gli occhi, perde la dimensione razionale alla quale si era inizialmente affidato:

Ich bin es, Mutter, bin dein eignes Kind, so ähnlich würden wir mit ihr reden, wir werden vernünftig mit ihr sprechen, wir werden

⁴⁶ «Chi nega ancora la sua divinità? Chi osa? Un dio, accolto da un uomo, una donna non se lo può neanche immaginare, per quanto le venga chiesto costantemente. Questo ci mette il pepe in culo, lui lo sa fare, si darebbe anche fuoco per noi, si sacrificerebbe personalmente, no, e invece no, preferisce portare altre vittime, ma le vittime devono essere portate se ci deve essere un taglio delle tasse» (le traduzioni sono di chi scrive).

Vernunft für alle Bürger walten lassen, uns steht der Schaum vorm Mund, woher kommt dieser Schaum?, unsere Blicke sind ganz verdreht, wie kriegen wir das wieder auf die Reihe? Zu spät, wir schaffen es nicht. Besessen vom Verzückungsgott, hören wir nicht, die Mutter hört nicht, die Menge hört nicht, sie hört nicht auf uns, nur auf diesen Gott, den blöden, die Leute hören nur noch auf den, doch er wäre nichts ohne uns (SW, 209).⁴⁷

La visione di Dioniso che Jelinek propone si discosta dalla più comune ricezione novecentesca del dio del teatro: non lo ritrae come il dio dell'ordine "nuovo", né gli assegna quella carica liberatoria, alternativa e rivoluzionaria a cui è stato spesso assimilato negli ultimi decenni. Viene invece inteso come un ipocrita, un violento, un sadomasochista e un accentratore, «un dio che mette in opera una vendetta con violenza distruttiva e iperbolica»⁴⁸. Jelinek sposa così il pensiero di Girard che, nella divinità del teatro, vede piuttosto «il dio del linciaggio riuscito»⁴⁹ e, nella celebrazione delle Baccanti, la «festa che prende una brutta piega»; Girard interpreta così una celebrazione nella quale la dimensione rituale, che nella cultura greca costituisce il nesso tra l'essere umano e il divino ed è volta ad «incanalare il naturale impulso umano alla violenza in direzioni socialmente accettabili e costruttive»⁵⁰, scompare del tutto lasciando che dilaghi una celebrazione cieca, un turbine di violenza gratuita e di distruzione, in cui la sospensione delle differenze di età, di genere, di classe sociale si traduce in una continua offesa reciproca⁵¹. Così Girard:

⁴⁷ «Sono io, mamma, sono tuo figlio, parleremmo più o meno così con lei, con lei parleremo in modo razionale, faremo esercitare la ragione per tutti i nostri cittadini, abbiamo la schiuma davanti alla nostra bocca, da dove viene questa schiuma? I nostri sguardi sono tutti strambi, come facciamo a rientrare nei ranghi? È troppo tardi, non ci riusciamo. Posseduti dal dio dell'estasi, non sentiamo, la madre non ascolta, la folla non ascolta, non ascolta noi, non ascolta questo dio, il cattivo, la gente ascolta solo quello, eppure lui non sarebbe niente senza di noi».

⁴⁸ Massimo Fusillo, *Il dio ibrido*, cit., p. 28.

⁴⁹ René Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 190.

⁵⁰ Manuela Mari, *La violenza nella religione greca antica. Azione rituale e sacra rappresentazione*, in *La grammatica della violenza. Un'indagine polifonica*, a cura di Alessandra Sannella – Micaela Latini – Alfredo M. Morelli, Mimesis, Milano 2017, pp. 19-29, qui p. 20.

⁵¹ Cfr. anche Barbel Lücke, *Die heilige und die profane Gewaltmaschine*, cit., pp. 74-75.

Via via che si cancellano gli aspetti rituali, la festa si limita sempre più a quella grassa licenza di svago che tanti osservatori moderni hanno deciso di vedere in essa. La perdita graduale del rito e il misconoscimento sempre aggravato non sono che una sola e medesima cosa [...]. Dietro alle apparenze gioiose e fraterne della festa de ritualizzata, priva di qualsiasi riferimento alla vittima espiatoria e all'unità da essa rifatta, non vi è più in verità altro modello che la crisi sacrificale e la violenza reciproca. [...] Più le vacanze sono insulse, fiacche, volgari, più si indovinano in esse lo spaventoso e il mostruoso che affiorano.⁵²

Proprio l'ultimo passaggio sembra aver ispirato profondamente Jelinek la quale, nella scrittura di *Schwarzwasser*, dissemina frammenti e “indizi mitici” a là Roland Barthes⁵³ che il lettore può divertirsi a individuare: si identificano per esempio l'edera, i bellissimi riccioli di Dioniso, gli atti violenti del sacrificio rituale. Affiora allora la decadenza e la “fiacchezza” delle vacanze e, accanto ai lustrini della movida di Ibiza, l'elemento mostruoso che sottende alle ferie dei politici le cui folli notti nei locali aperti 24 ore su 24 ricordano le danze orgiastiche:

Diese Lokale sind alle geöffnet, dort können Sie 24 Stunden am Tag alles machen, was Gott verboten hat. Ja, sich mit Efeu bekränzen, wenn Sie welchen finden. Dort können wir jauchzend abfeiern, dort können wir alles mit unseren Bränden abfackeln, dort können wir den Himmlischen jauchzen, sobald ihr Bild in der Zeitung erscheint, sobald wir wissen, wie die aussehen (SW, 195).⁵⁴

L'adorazione che si riserva a Dioniso-Kurz è, in maniera analoga alla follia delle Baccanti – Penteo-Strache: «Non mi toccare! Vai a danzare per Bacco, ma non contagiarmi con la tua follia» (B27) –, assimilata ad un contagio:

⁵² René Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 178.

⁵³ *Mythologies* di Roland Barthes (1957) è uno dei riferimenti più significativi per la lettura del mito di Elfriede Jelinek.

⁵⁴ «Questi locali sono tutti aperti, li può fare tutto ciò che dio ha proibito, 24 ore su 24. Sì, anche inghirlandarsi con l'edera, se la trova. Lì possiamo festeggiare giubilando, lì possiamo bruciare tutto con i nostri incendi, lì possiamo celebrare il divino, non appena la sua immagine compare sul giornale, non appena sappiamo come sono fatti».

Was dieser Mensch verbreitet hat, ist eine Krankheit. Die Krankheit beweist, daß wir nie an etwas anderem erkrankt sein konnten als an ihm. Der Mensch ist ein Schädling, egal, obs hinauf- oder hinuntergegangen ist mit ihm. Nur so lebt man fröhlich. Nur so lebt man überhaupt (SW, 164-64).⁵⁵

Il “noi”, ossia la voce principale di un coro onnipresente in *Schwarzwasser* che spesso si rivolge a un “Sie” assimilabile ad un elettorato da intercettare nella cornice di un’incessante campagna elettorale, sono le baccanti, sono i tebaniani ma sono anche i tanti Penteo sedotti e traditi dallo stile di vita dionisiaco, contaminati dalla festa, da un amore perverso per il concetto storpiato di *Volk* e per una scellerata libertà: «Joschi, steig ein! We make party now! Wir können alles machen. Wir können mit allen alles machen» (SW, 193)⁵⁶. Libertà di essere a tutti i costi affascinanti, alla moda, sportivi con i bicipiti ben in bella vista e, allo stesso tempo, di farsi le proprie leggi e di urlarle:

wir haben gar nichts gemacht, machen wir uns eben andere Gesetze, neue!, bald gelten sie vielleicht auch nicht mehr, dann gelten halt andre, dann machen wir eben wieder andere, und plötzlich schreit er, ein Mensch schreit, ein ganzer rasender Schwarm schreit jetzt. Dann schreien plötzlich alle. Alle schreien mit. Das ist Musik in unseren Ohren, in andren nicht. Sie rufen uns, sie wollen uns, sie trinken uns, sie brauchen uns! (SW 196).⁵⁷

In linea con la natura ambivalente e “duale” tipica del dionisismo e della tragedia euripidea⁵⁸, il coro dei giovani adoratori si muove, in modo uniforme

⁵⁵ «Ciò che quest’uomo ha diffuso è una malattia. La malattia è la riprova del fatto che noi non potevamo ammalarci di nulla se non di lui. Quell’uomo è un parassita, non importa se con lui si sale o si scende. Solo così si vive con gioia. Solo così si vive e basta».

⁵⁶ «Joschi, Sali! We make party now! Noi possiamo fare tutto. Possiamo fare tutto, con tutti».

⁵⁷ «Non abbiamo fatto proprio niente, facciamoci delle nuove leggi, nuove! Presto non saranno neanche più valide, e allora ne facciamo delle altre, e all’improvviso urla, un uomo urla, un’intera folla rabbiosa urla. Tutti urlano improvvisamente. Tutti urlano insieme. È musica per le nostre orecchie, non per altre. Ci chiamano, ci vogliono, ci bevono, hanno bisogno di noi!».

⁵⁸ Precisa Massimo Fusillo: «Come Eros, [Dioniso] è un dio di straordinaria ambivalenza, a cui si ricollegano le esperienze più dolci e più terribili: un’incarnazione dell’alterità in tutte le sue forme dirompenti e perturbanti. [...] da un lato la visione, la forma, il sogno

e massificato («Man sieht uns nicht. Man sieht nur eine graue Masse, die nicht Gehirn ist»⁵⁹ – SW, 231), da carnefice a vittima. Un'omologazione tipica dell'ultradestra austriaca ma la cui retorica è comune a molti movimenti della destra europea, dalla Lega al movimento per la Brexit, come la messinscena viennese di Robert Burgmann mette bene in luce e che si riallaccia, nota Pelka, al concetto di “massa” che Elias Canetti esplicita in *Masse und Macht*⁶⁰. In perfetta continuità con il passato («eine wunderbare Zeit, die derzeitige Zeit, im jubelnd Wechsellied mit der Vergangenheit»⁶¹ – SW, 201) il “wir” si auto-rappresenta ora come incensatore, ora come vittima dello stesso dio adorato dato che, in seguito alla divulgazione del video e delle conseguenti decisioni politiche di Dioniso-Kurz, da “lui” si sono sentiti traditi e abbandonati:

Dieser Mann will von allen ohne Wahl unbedingt gefeiert sein. Das ist so seine Eigenheit. Das ist seine Artigkeit. [...] die Menschen sind verzückt von diesem jungen Gott, dem wir das Zepter gaben, da hat er sich so gefreut, und jetzt kennt er uns nicht mehr, jetzt braucht er uns nicht mehr. Doch er sagt, er braucht uns alle, wirklich alle. Wir feiern also diesen Gott, und er?, er feiert nicht uns, er feuert uns, oh, das war tief, macht nichts, wir sinds ja auch, auch das Meer ist es, wir genießen uns nicht, was sind wir dann so aufgeregt, was sagen wir Neues nur? (SW, 200)⁶²

[...]; dall'altro il suono, il corpo, la dissoluzione violenta di ogni gerarchia e categoria; due modalità espressive pienamente simboleggiate da due arti, la scultura e la musica [...]» (*il dio ibrido*, cit., p. 15).

⁵⁹ «Nessuno ci vede. Si vede solo una massa grigia, e non è un cervello».

⁶⁰ Cfr. Artur Pelka, «Unser Dasein ist kurz». *Schwarzwasser als existentialistisches Politdrama*, in «JELINEK|AHR|BUCH», 2020-2021, pp. 55-61.

⁶¹ «Un'epoca meravigliosa, l'epoca attuale, in un giubilante canto corale con il passato».

⁶² «Quest'uomo vuole essere festeggiato da tutti, indifferentemente e assolutamente. Questa è la sua peculiarità. Questa è la sua galanteria. [...] gli uomini sono incantati da questo giovane dio, colui al quale abbiamo dato lo scettro, e lui era così contento, e ora non ci conosce più, ora non ha più bisogno di noi. Eppure dice di aver bisogno di tutti noi, veramente di tutti noi. Noi allora celebriamo questo dio, e lui? Non ci celebra, lui ci incenerisce, oh, questa era un colpo basso, non fa nulla, in fondo bassi lo siamo, anche il mare lo è, non ci vergogniamo, come siamo agitati, cosa diciamo di nuovo alla fine?».

Il secondo, grande fulcro tematico intorno al quale ruota la pièce è lo sfruttamento del patrimonio naturale e, nello specifico, dell'acqua pubblica. Anche l'acqua qui rappresentata racchiude il carattere ambiguo delle *Baccanti*: da una parte, infatti, il titolo dell'opera allude alle acque scure delle fogne e al putrido che richiama, metaforicamente, le oscure dinamiche del populismo; dall'altra, l'acqua pubblica è fonte di vita e, insieme, oggetto di aggressione. Lo sfruttamento della natura, tema ricorrente nella poetica jelinekiana, viene qui delineato non tanto in termini di denuncia ideologica quanto piuttosto come cartina di tornasole delle dinamiche di potere capitalistiche che tendono all'appropriazione. L'oro blu, protagonista della pièce, viene dunque "annerito" poiché degradato da ricchezza a merce, ad oggetto di controversia economica e politica, e, in quanto tale, ferocemente sfruttato:

Was drinnen ist, muß raus. Wasser muß raus, Wasser marschiert und muß bezahlt werden, sobald es in Bewegung gerät. Wenn es irgendwo steht, muß man sofort reinspringen, falls man bis zum Ufer vordringt. Umsonst ist der Tod, und der kostet das Leben. Wasser wird nicht die Welt kosten, aber es wird immerhin was kosten. Er muß was kosten, das kostbare Gut, sonst wäre ja das Böse. Zeitungen werden was kosten. Deshalb müssen sie uns gehören. Frauen werden was kosten. Dann wird man sich ihren Gebrauch zweimal überlegen müssen, sie werden jedoch immer vorrätig sein, verfügbar wie die Natur, was sagt mein Denker dazu, mein persönlicher Berater?⁶³ (SW, 162).

La privatizzazione dell'acqua, lo sfruttamento delle donne, l'acquisto di

⁶³ «Tutto ciò che è dentro deve uscire fuori, l'acqua deve uscire fuori, l'acqua marcia e deve essere pagata quando si mette in movimento. Quando si ferma da qualche parte occorre saltarci subito dentro nel caso in cui ci si spinga fino alla riva. Gratuita è la morte e costa la vita. L'acqua non costerà il mondo ma costerà comunque qualcosa. Deve pur costare qualcosa, questo bene prezioso, altrimenti sarebbe il male. I giornali costeranno qualcosa. Per questo devono appartenerci. Le strade costeranno qualcosa. Per questo devono appartenerci. Le donne costeranno qualcosa. Penseremo due volte se usarle oppure no, saranno comunque sempre a disposizione, disponibili come la natura, cosa ne dice il mio pensatore, il mio consigliere personale?».

«die Kronen» per la diffusione della campagna elettorale della FPÖ, gli appalti per la costruzione di strade private sono temi dei quali Strache, Gudenus e la sedicente oligarca parlarono a lungo durante il loro incontro ad Ibiza. Di svendita, di corruzione, di giro di denaro Strache disserta con grande agio volendo risolvere in breve e con facilità questioni dirimenti – «zack, zack, zack» è un'espressione che ripete durante il video e per la quale è divenuto famigerato.

La voracità, impulso che attraversa l'intera pièce, si contrappone drammaticamente e allo stesso tempo ironicamente al mito dell'apparenza e della mondanità estiva e riecheggia il cannibalismo di un potere corrotto, la dimensione metaforica del “mangiare” tutto ciò che è acquistabile, uno *sparagmós* della dignità dell'essere umano e, di conseguenza, della natura che lo circonda. Proprio un atto di cannibalismo chiude *Schwarzwasser* dove, come in *Baccanti*, domina uno spargimento di sangue pronto per essere immediatamente pulito, dimenticato, rimosso: «Entstellt vom Blut, so sehe ich, nein, das Blut ist abgewaschen worden, in der Auslage dieser Schweinerei herrscht Sauberkeit»⁶⁴ (SW, 234).

Alla fine della pièce si ha la sensazione di vedere Penteo-Strache e Penteo-Gudenus come due discepoli traditi dal proprio dio adorato ed improvvisamente trasformati in animali satolli ed abbandonati; sorpresi, si chiedono che fine farà tutta la violenza profusa e trovano la risposta in una sorta di conversione religiosa:

Mit der Luft, mit dem Boden, mit der Zeitung können wir auch alles machen. Ist das wirklich unser Antlitz? Das hier angenagelt ist? Nein, das gehört uns nicht, unterlassen Sie Ihre Beschuldigungen! Es ist so rasch passiert, daß wir selbst in Tiere verwandelt wurden, wir haben das gar nicht richtig mitgekriegt. [...] Was machen wir jetzt mit unserer Gewalt? Gibt es eine Religion, die uns unsere Gewalt entzieht, damit sie sie dann selber ausüben kann. Ja, die gibt es. Es ist jede, jede kann so sein, jede und ihre Schwester können auch töten (SW 235-236).⁶⁵

⁶⁴ «Sfigurato dal sangue, così lo vedo, il sangue è stato lavato via, nella vetrina di questa porcata domina pulizia».

⁶⁵ «Con l'aria, con la terra, con il giornale possiamo fare tutto. È proprio il nostro viso?»

Riuscire ad individuare quelle diverse voci del testo che s'intersecano l'una con l'altra per dare vita a una complessa polifonia è un'operazione complicata. L'intero testo, ha affermato Sabrina Zwach in una recente intervista, è intrinsecamente "bacchantisch" perché impregnato di musica, scandito dal ritmo, continuamente disturbato da rumori di sottofondo: «kein Anfang, kein Ende, Rythmus. Sich verlieren. In der Zeit bohren. Genderfluide Figuren»⁶⁶. Difficile, d'altra parte, suggeriva Maria Fancelli già qualche anno fa, è «non cadere nella trappola del citazionismo e non farsi prendere dal desiderio di decifrare passaggi linguistici più o meno familiari che si insinuano continuamente nell'orecchio del lettore-spettatore»⁶⁷. Si rende dunque superfluo ricostruire una trama associabile ai fatti di Ibiza e cercare di associare ai singoli passaggi i personaggi di *Baccanti*. Abbiamo appurato la presenza di ragguagli sul video, sull'acquisto della testata giornalistica, sulla privatizzazione dell'acqua; si tratta però di riferimenti rapidi, intesi in senso parodico, passaggi brevissimi che, come flash passati in rassegna, risultano inseriti in un flusso ininterrotto di un'intricata trama testuale.

Ciò che sta a cuore a Jelinek non è, allora, una ricostruzione dei fatti: da un'analisi strutturale del testo e dal suo "dialogo" con *Baccanti* in chiave giardiana, affiorano piuttosto la violenza che Elfriede Jelinek assegna alla "droga" del populismo e il disgusto che lo spettatore o il lettore deve provare nel prendere atto delle dinamiche di un potere che indossa «den Trachtenjanker und die Lederhose [...] und geht jetzt aus, sie geht jetzt von uns aus, sie geht auf Urlaub, und sie geht sogar dort noch aus»⁶⁸ (SW, 177).

Questo qui appeso? No, non è il nostro, lasciate le vostre accuse. È successo così in fretta che ci siamo trasformati subito in animali, non ce ne siamo neppure accorti. [...]. Che facciamo ora con la nostra violenza? C'è una religione che ci toglie la nostra violenza così può esercitarla da sola? Sì, ce n'è una. È ogni religione, ognuna può essere così, ognuna e sua sorella possono anche uccidere».

⁶⁶ Robert Borgmann und Sabrina Zwach im Gespräch mit Andrea Heinz, cit., p. 93.

⁶⁷ Maria Fancelli, *Una mummia egizia al Burgtheater di Elfriede Jelinek*, in *Una prosa altra, un altro teatro*, cit., pp. 43-58, qui p. 47.

⁶⁸ «da giacca tradizionale e i pantaloni bavaresi e ora va fuori, se ne va fuori da noi, va in vacanza, e persino li esce».

Entra in gioco qui l'effetto perlocutorio, ossia l'effetto che un atto linguistico – allargato nel senso del performativo inteso da Fischer-Lichte – esercita sullo spettatore: è qui che le parole non “dicono” soltanto, ma “performatano” su chi legge o su chi assiste all'esecuzione. Nello spazio tra il divertimento dei *parties* e la mostruosità della “festa finita male” Jelinek dischiude un gesto ben delineato, una denuncia neanche troppo sottesa che ricorda, per pregnanza e per sostanza parodica, quella degli antichi greci che, attraverso il teatro, con il potere dialogavano e, spesso, del potere si burlavano. *Schwarzwasser* è dunque «eine kalte Dusche»⁶⁹, una «chiamata in causa»⁷⁰ poiché rende drasticamente visibile, e per bocca di quella stessa destra sovranista, l'amara fine della politica impegnata e la negazione del posizionamento impegnato che Elfriede Jelinek, come molti e molte altre, ha costruito, ha difeso e coltivato negli anni:

Wir müssen sie der Politik, so nennt man jetzt unser Handeln, früher war es einfach nur Handeln und Wandeln, es war Fleisch, Industrie und Auto, jetzt ist es Politik, wir müssen uns also anpassen, was uns noch nicht paßt. Die Gesetze müssen schon zu uns passen, so wie auch unsere Politik zu uns paßt, sonst nehmen wir sie nicht. Wir würden sie gar nicht wahrnehmen, wenn sie uns nicht passen (SW, 185).⁷¹

Analogamente ad Euripide, che scrisse *Baccanti* in esilio e lontano dalla *polis*, anche Jelinek osserva le fogne stando fuori dalla città, intesa, in senso greco, come fulcro politico. Come Atene ieri, Vienna oggi è, dalla prospettiva di Jelinek, il centro dal quale la scrittrice prende le distanze ma sul quale “deve” continuare a scrivere stando “in disparte”⁷².

⁶⁹ Artur Pelka, «Unser Dasein ist kurz», cit., p. 61.

⁷⁰ Maria Fancelli, *Una mummia egiziana*, cit., p. 56.

⁷¹ «Lo dobbiamo alla politica, ora la chiamano così il nostro agire, prima era semplicemente fare e disfare, era carne, industria e auto, ora è politica, ci dobbiamo allora adeguare e fare in modo che le leggi si abituino a noi. Dobbiamo adeguare tutto ciò che ancora non si adegua a noi. Le leggi devono adeguarsi a noi, esattamente come la politica si è già adeguata a noi, altrimenti non la scegliamo. Non la prenderemmo neppure in considerazione se non si adeguasse a noi».

⁷² Riprendo il titolo del discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Nobel: Elfriede Jelinek, *Im Absents*, trad. di Rita Svandrlik, *In disparte*, in *Una prosa altra, un altro teatro*, cit., pp. 153-164.

Riferimenti

- Elfriede Jelinek, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*, in «Theater heute», 1989, 8, pp. 30-32.
- Elfriede Jelinek, *Schamlos: Die Zeit*, in «Max Joseph. Magazin der Bayerischen Staatsoper», 2, 2009, pp. 20-24.
- Elfriede Jelinek, *Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek b.H. 2018.
- Elfriede Jelinek, *Schwarzwasser. Am Königsveg. Zwei Theaterstücke*, Rowohlt, Hamburg 2020 (segnalato nel testo con la sigla SW).
- Euripide, *Baccanti*, a cura di Giorgio Ieranò, Mondadori, Milano 1999 (segnalato nel testo con la sigla B).
-
- John L. Austin, *How to Do Things with Words: the William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955* (1955), ed. it.: *Come fare cose con le parole*, a cura di Carlo Penco – Marina Sbisà, trad. di Carla Villata, Marietti 1820, Bologna 2019.
- Anna Babka – Peter Clar, *Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk*, in *Frauen Schreiben. Österreichische Literatur in China*, hrsg. v. Liu Wie – Julian Müller Präsens, Wien 2014, Band 2, pp. 51-77.
- Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death* (2000), ed. it.: *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, trad. di Isabella Negri, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Dario Del Corno, *Letteratura greca*, Principato, Milano 1988.
- “Ein Ozean aus Sprechblasen”. *Zur Uraufführung von Schwarzwasser am Burgtheater. Robert Borgmann und Sabrina Zwach im Gespräch mit Andrea Heinz*, in «JELINEK|AHR|BUCH», 2020-2021, pp. 88-98.
- Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (2004), ed. it.: *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. di Tancredi Gusman – Simona Paparelli, Il Mulino, Roma 2004.
- Sotera Fornaro, *La tragedia greca, nostra contemporanea*, in «Visioni del Tragico», 1, 2020, pp. 7-11.
- Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, il Mulino, Roma 2006.
- René Girard, *La violenza e il sacro*, trad. di Ottavio Fatica – Eva Czerkl, Adelphi, Milano 1980.
- Pia Janke (hrsg. v.), *Jelinek-Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2013.
- Pia Janke, *Danno ai nervi, i testi!*, in *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, a cura di Lia Secci, Aracne, Roma 2012, pp. 7-16.
- Pia Janke – Teresa Kovacz – Christian Schenkermayr (hrsg. v.), *Die unendlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz der Würgeengel*, Praesens Verlag, Wien 2012.

- Barbel Lücke, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Passagen Verlag, Wien 2007.
- Barbel Lücke, *Die heilige und die profane Gewaltmaschine*, in «JELINEK|JAHR|BUCH», 2020-2021, pp. 64-87
- Wolfgang Kralicek, *Parodie zwecklos. Elfriede Jelineks Ibiza-Satyrspiel «Schwarzwasser» im Wiener Akademietheater*, in «Theater heute», 4 (2020), p. 23.
- Manuela Mari, *La violenza nella religione greca antica. Azione rituale e sacra rappresentazione*, in *La grammatica della violenza. Un'indagine polifonica*, a cura di Alessandra Sannella – Micaela Latini – Alfredo M. Morelli, Mimesis, Milano 2017, pp. 19-29.
- Frederik Obermeier – Bastian Obermayer, *Die Ibiza-Affäre. Innenansicht eines Skandals*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2019.
- Lucia Perrone Capano, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un "altro teatro" di Elfriede Jelinek*, in *Una prosa altra, un altro teatro*, in *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, a cura di Rita Svandrlik, Firenze University Press, Firenze 2008, pp. 105-120.
- Artur Pelka, "Unser Dasein ist kurz": *Schwarzwasser als existentialistisches Politdrama*, in «JELINEK|JAHR|BUCH», 2020-2021, pp. 55-61.
- Luigi Reitani, *Il teatro delle voci*, in *Elfriede Jelinek, Sport. Una pièce; Fa niente Una piccola trilogia della morte*, trad. di Roberta Cortese, Ubulibri, Milano 2005, pp. 9-27.
- Luigi Reitani, *Altrove*, in *Elfriede Jelinek, Jackie*, La nave di Teseo, Milano 2017, pp. 9-17.
- Christian Schenkermayr, *Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks*, in *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Leyko M. – Pelka A. – Prykowska-Michalak K., Litblockin, Fernwald 2009, pp. 344-363.
- Lia Secci (a cura di), *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, Aracne, Roma 2012.
- Rita Svandrlik, "Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg". *Vom vergeblichen Verschwinden der Autorin (Gier und Im Abseits)*, in "Machen Sie was Sie wollen Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks", hrsg. v. Delphine Klein – Aline Vennemann, Praesens Verlag, Wien 2017, pp. 85-95.
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, Firenze University Press, Firenze 2008
- Rita Svandrlik, "Ich spreche nicht Menschen". *Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen*, in «Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten», 3 (2012), pp. 342-355.

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](#)

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