

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XIX

Rudolf Brunngraber • Fritz Hochwalder • Veza Canetti

Peter Waterhouse • Hugo von Hofmannsthal

Barbara Frischmuth • Franz Kafka

Adalbert Stifter • Franz Grillparzer

Marie-Therese Kerschbaumer • Ludwig Heyesi

edit

Fausto Cercignani

Studia austriaca

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

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of Vol. XIX (2011)

Studia austriaca

Founded in 1992

Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)

On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

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

Forum Austriaco di Cultura a Milano

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

Studia austriaca XIX

Rudolf Brunngraber • Fritz Hochwälder • Veza Canetti
Peter Waterhouse • Hugo von Hofmannsthal
Barbara Frischmuth • Franz Kafka
Adalbert Stifter • Franz Grillparzer
Marie-Thérèse Kerschbaumer • Ludwig Hevesi

edidit

Fausto Cercignani

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

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien

Premessa

Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994, e rinnovato con il Dr. Georg Schnetzer nel 2008, anche questo nuovo volume di *Studia austriaca* esce per iniziativa congiunta del Forum Austriaco di Cultura (già Istituto Austriaco di Cultura) a Milano e della Sezione di Germanistica (già Istituto di Germanistica) del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (DI.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Sabine Zelger – *Ohne Arbeit - was nun? Routinen und Ausschlüsse bei der Stellungssuche in literarischen Texten der Zwischenkriegszeit* p. 9
- Vincenza Scuderi – *Ri-lecture/Ri-scrittura. "Ein Brief" da Hofmannsthal a Waterhouse* p. 21
- Ester Saletta – *Barbara Frischmuths Orientbegegnung: Das Andere als Kebrseite der eigenen Medaille. Von «Das Verschwinden des Schatten in der Sonne» bis zu «Vergiss Ägypten»* p. 43
- Barbara Di Noi – *Visualità e doppio nell'opera di Kafka* p. 67
- Pamela S. Saur – *"Art Brut" in «Turmalin» von Adalbert Stifter und «Der arme Spielmann» von Franz Grillparzer* p. 103
- Fausto Cercignani – *Su alcune tendenze della letteratura austriaca dopo la fine della Guerra Fredda* p. 119
- Renata Asali-van der Wal und Aliona Dosca – *Die Rechtsprache als Erweiterung der literarischen Artikulation in Franz Kafkas «Der Prozess»* p. 135
- Riccarda Novello – *L'umana oggettività della poesia nella riflessione critica di Marie-Thérèse Kerschbaumer* p. 149
- Marina Bressan – *Il giornalista ungherese Ludwig Hevesi cronista della secessione viennese* p. 161

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 177

*Manifestazioni organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a Milano
nel 2010* p. 179

Sabine Zelger
(Wien)

*Ohne Arbeit – was nun?
Routinen und Ausschlüsse bei der Stellungsuche
in literarischen Texten der Zwischenkriegszeit*

Wenn Arbeit – selbst unbezahlt – für stabile Identitätskonstruktionen einen zentralen, wenn nicht den wesentlichsten Beitrag leistet¹, stellt Arbeitslosigkeit eine massive Bedrohung der Existenz dar. Zwar unterstützen und begleiten staatliche Institutionen und Personalbüros die Prekarierten, um sie (wieder) in den Arbeitsmarkt zu integrieren. Wie aber wirkt diese staatliche und private Vermittlungsarbeit auf die Destabilisierten, die Elenden, die Männer und Mägde, die arbeitslosen Arbeiter und Lehrer?

Dieser Beitrag widmet sich der Stellungsuche, wie sie in einer viel zitierten Zeit der Massenarbeitslosigkeit, der Zwischenkriegszeit, in literarischen Texten gestaltet wurde. Er vernachlässigt all jene forschen Projekte der Selbstermächtigung, die in Spekulantengeschäfte, zu hochstaplerischen Grand Signeuren, Figurationen im privaten und professionellen Prostituiertenmilieu geführt haben – oder wo durch gesellschaftlichen Rückzug ein mehr oder minder selbstbestimmtes Leben und Sterben auf der Straße ermöglicht wurde². Die Literatur der Zwischenkriegszeit ist voll von derartigen dramaturgisch prominent platzierten Arbeitsfunden. Via Zufall, weil eine Figur an einem Laden vorbeistreunt, oder durch familiäre oder nachbarschaftliche Kontakte gelangen Arbeitsinteressierte in Jobs, in denen sich die Figuren neu positionieren und neu entwerfen können bzw. Klassen- und Geschlechterkonventionen in Frage stellen – und sei es nur über

¹ Vgl. Heiner Keupp et al (Hg.): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek 1999. S. 111 oder 129.

² Vgl. Sabine Zelger: Verwaltung des Elends. In: Primus Heinz Kucher (Hg.): Baustelle/Laboratorium Kultur. Bielefeld 2011. Im Erscheinen.

die Teilhabe am Spekulantenwahnsinn³. Kategorisierungen, Denkweisen, Selbstverständnis der jungen Republik Österreich erscheinen plötzlich als nicht mehr naturhaft vorgegeben, sondern werden in Frage gestellt.

Statt auf diese heterogene Bearbeitung des Themas *Arbeitsfindung* konzentriert sich mein Aufsatz auf die *Arbeitsuche*, auf jene Phase also, in der Personen ganz konkret darum bemüht sind, eine Erwerbsarbeit zu finden und Vermittlungsangebote annehmen. Diese Suche – meist eine äußerst existentielle Angelegenheit – verläuft in Bahnen, die von staatlichen und marktwirtschaftlichen Regeln fixiert sind. Inwiefern beeinflussen Arbeitsamt und Arbeitsmarkt die gefährdete Identitätsarbeit der Beschäftigungslosen? Dienen dabei staatlich kanonisierte Kategorien wie Geschlecht oder Klasse, Namen oder Herkunft als Schutz, zur Hierarchisierung oder verlieren sie an Gültigkeit? Und wie werden diese regulierenden und deregulierenden Kräfte von Staat und Markt in der Erzählung umgesetzt? Diesen Fragen werde ich zuerst anhand öffentlicher und sodann anhand privater Vermittlungstätigkeit nachgehen und aufschlussreiche poetologische Lösungen auswerten, die auch Problematiken aktueller Arbeitssuchen vorwegzunehmen scheint. Sie stammen vor allem aus folgenden Werken: aus Rudolf Brunngrabers Roman «Karl und das XX. Jahrhundert»⁴ von 1932, Fritz Hochwälders Roman «Donnerstag»⁵, entstanden 1933, und Veza Canettis Kapitel «Der Kanal» aus «Die Gelbe Straße»⁶, 1933 in der Arbeiterzeitung erschienen. Es handelt sich dabei um ausgesprochen «unhabsburgische» Texte, die kurz vor dem Sieg des Austrofaschismus verfasst wurden und sich mit dem zeitgenössischen Wien auseinandersetzen.

1. *Verwaltung der Arbeitslosen. Regulierung und Wissenschaft als Kompass*

Mit der bedeutsamen sozialen Innovation der Arbeitslosenversicherung von 1918 entwickelte sich in der Zwischenkriegszeit ein Raum, in dem der

³ Vgl. beispielsweise Mechtilde Lichnowsky: *Geburt. Liebe, Wahnsinn, Einzelhaft*. Wien 2008; Andreas Thom: *Vorlenz der Urlauber auf Lebenszeit und Brigitte die Frau mit dem schweren Herzen*. Zürich 1930; Robert Neumann: *Sintflut*. Stuttgart 1929 oder Yura Soyfer: *So starb eine Partei*. Romanfragment. In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. III. S. 121-278.

⁴ Rudolf Brunngraber: *Karl und das XX. Jahrhundert oder Die Zeitlawine*. Frankfurt/Wien. o.J.

⁵ Fritz Hochwälder: *Donnerstag*. Graz/Wien/Köln 1995.

⁶ Veza Canetti: *Der Kanal*. In: *Die Gelbe Straße*. München/Wien 1990, S. 83-116.

Staat als Regulierungsmacht neues brauchbares Terrain erhielt. Diese Macht, die ihren Siegeszug ihrer Neuorientierung am Leben statt am Tod verdankt⁷, ist eminent an der Administration der Arbeitslosen interessiert. Allerdings beschränkte sich die finanzielle Unterstützung damals auf eine gewisse Dauer – Langzeitarbeitslose im amtlichen Sinn gab es keine.

Trotzdem findet sich – hier exemplarisch an zwei Romanen gezeigt – eine Poetik der Kontinuität, wenn die Texte immer wieder von kurzen Passagen durchsetzt sind, in denen diese geregelten Bahnen beschriftet werden. Wie wirkmächtig die Steuerungskraft war, die die bezugsberechtigten Personengruppen bündelte und verfrachtete, zeigt sich in Hochwälders «Donnerstag» schon darin, dass innerhalb vielfältiger Auto- und Tramszenen ein Wagen an einer Haltestelle als Wagen der Arbeitslosen ausgewiesen wird⁸. Auch in Brunngrabers «Karl und das 20. Jahrhundert» wiederholen sich solche Wege der arbeitslosen Figur über den Text verstreut – schleifen sich ein ins Textgefüge, ohne dass sich daraus eine weitere Handlung entwickeln würde⁹. Damit wird die Arbeitssuche zur routinenhaften Alternative, zum totgelaufenen Projekt mit all den totgelaufenen Lebensentwürfen. Nur im Versuch einer Imitation findet sich das alte Klassenbewusstsein verzerrt wieder. Warum dieser Versuch scheitern muss, zeigt Fritz Hochwälder in einem mehrmals wiederkehrenden Motiv, dem Dreck, an. Der stellungslose Joseph Zundt wird nicht mehr schmutzig, wie früher von der Arbeit, wäscht sich aber trotzdem. Allerdings zieht er dann «ein dreckiges Hemd an»¹⁰. Der Indefinitartikel signalisiert, dass er dabei eine Wahl trifft. Die Maskerade, die Selbsttäuschung missglückt. Im Arbeitsamt wird klar, wo der Schmutz sich inzwischen anlagert und von wo er nicht mehr entfernt werden kann wie früher nach der Arbeit mit «kühle[m] Wasser, Seife, Zahnbürste, Chlorodont, Schwamm, Rasierklinge, Creme»¹¹. «Zundt hielt in der rechten Hand seine Stempelkarte bereit, sie war zerknittert, dreckig, über beide Seiten rote und schwarze Stempelfarbe, in letzter Zeit war alles nur schwarz, die Daten der Kontrolle»¹². Er ist nämlich, nach der amtsgemäßen viel sagenden Metapher, «ausgesteuert»¹³.

⁷ Vgl. Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Frankfurt/Main 2001.

⁸ Vgl. Hochwälder a.a.O., S. 13.

⁹ Vgl. Brunngraber a.a.O.

¹⁰ Vgl. Hochwälder a.a.O., S. 7.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 18.

¹³ Ebd., S. 49.

So zeigt sich exemplarisch das, was Michel Foucault als «Verstaatlichung des Biologischen» bzw. als Regulierungsmacht bezeichnet hat, die den «Gattungs-Menschen» zurichtet¹⁴: berechnet, kanalisiert und aussteuert – aber nicht gehen lässt.

Noch deutlicher präsentiert Rudolf Brunngraber in seinem Roman «Karl und das XX. Jahrhundert» diese junge Macht in der staatlichen Verwaltung der Arbeitslosen, indem er sie in verschiedenen Technologien ausweist und in seinen Text Instrumente der Bevölkerungssteuerung integriert: Messungen, Statistiken, Kalkulationen.

Die Stadt hat vierzehn Arbeitslosenämter. Jedes schickt täglich 800 Arbeitslose zur Auszahlung der Unterstützung. Für das ganze Land macht das im Jahr einen Kostenaufwand von über 200 Millionen Schilling. Aber Karl, der in der Schlange vor den Schaltern zweieinhalb Stunden warten muß, erhält für die Woche 16 Schilling und einmal im Monat eine Mietzinszulage von 3 Schilling. Am 5. April geht er zum erstenmal zur Auszahlung. Seit dem 3. April besucht er einen Umschulungskurs der «Industriellen Bezirkskommission».¹⁵

Wen der Autor hier als Protagonisten präsentiert, ist ein Durchschnittsmensch, ein Durchschnittsmann, dessen Handlungen und Taten zu den nationalen und internationalen Handlungen und Taten parallel geschaltet sind. Karl ist regulierte Figur, die in den institutionalisierten Prozess der Arbeitssuche aktiv integriert ist. Er denkt zwar wie alle anderen Kursteilnehmer auch, «daß keiner von ihnen eine Stelle finden wird». Und er «dachte beim Antritt: Wie oft werde ich noch umsatteln? Aber er stellte sich willig an, obgleich die Zivilisation mit ihm sichtlich ratlos war.»¹⁶ Dieser paradoxe Satz verrät das Dilemma jedes AMS-Schützlings¹⁷ in Zeiten großer Arbeitslosigkeit, weil der subjektive Konstruktionsprozess, der an Kohärenz und Sinnstiftung laboriert, steter Täuschungsarbeit weichen muss: Karl verhält sich willig¹⁸, lügt sich und der personifizierten Zivilisation Zuversicht vor. Vom Fortschritt und den kapitalistischen Zusammenhängen – wichtigste Organe der personifizierten Zivilisation – weiß

¹⁴ Foucault a.a.O., S. 282.

¹⁵ Brunngraber a.a.O., S. 238.

¹⁶ Ebd., S. 239.

¹⁷ AMS steht in Österreich für Arbeitsmarktservice, ehemals Arbeitsamt.

¹⁸ «sich willig anstellen» steht umgangssprachlich für «sich willig verhalten», vgl. Pons. Kompaktwörterbuch. Deutsch als Fremdsprache. Stuttgart 2005.

Karl nichts, ahnt jedoch bisweilen davon: «Karl kennt diese Zahlen nicht, aber er rechnet gefühlsmäßig mit ihnen.»¹⁹ In diesem Sinn hat der Arbeitslose keine Möglichkeit Identitätsarbeit zu leisten, d.h. die «Erfahrungsfragmente in einen für [ihn] sinnhaften Zusammenhang [...] zu bringen»²⁰.

Neben diesem Ausschluss aus dem Wissen ist Karl noch von einem weiteren Ausschluss betroffen. Während er aufgrund der sozialdemokratischen Neuerungen sehr wohl aus festgefahrenen Bahnen ausbrechen konnte – das Arbeiterkind besucht eine höhere Schule – kann der stellungslose Lehrer die dabei erworbenen Ressourcen nicht mehr mobilisieren. Wie bei Josef Zundt bleibt die Inszenierung Täuschung und vermag nicht den erkämpften Klassenstatus wiederherzustellen: Weder führt das dreckige Hemd in die Klasse der Arbeiterschaft zurück noch der vorgebliche Lernwille im Umschulungskurs in die höhere Bildungsschicht. Die beiden Arbeitslosen haben keinen Zugriff mehr auf ihr erworbenes soziales und kulturelles Kapital, das nur mehr habituell aufblitzt²¹. Mit diesem Ausschluss, von dem die kanalisiert und fremdgesteuerten Arbeitssuchenden betroffen sind, wird ein zentrales Dilemma der modernen staatlichen Verwaltung thematisiert, die sich bei der Administration des Lebens auf Methoden der Wissenschaft verlässt. Ein radikaler Staatskritiker des 19. Jahrhunderts, Michael Bakunin, formulierte dies folgendermaßen: «Mit einem Wort, die Wissenschaft ist der Kompaß des Lebens, aber sie ist nicht das Leben. Sie ist unabänderlich, unpersönlich, allgemein, abstrakt, gefühllos wie die Gesetze, deren ideale, gedachte, das heißt im Gehirn existierende Wiedergabe sie ist [...]»²². Die Verwissenschaftlichung, die, so Bakunin, gezwungen ist, «das Dasein und das Schicksal von Peter und Jakob zu übergehen»²³ hat Karl und Josef, jenen arbeitslosen Typus erzeugt, der kein Leben mehr hat: «Das Leben ist ganz flüchtig und vorübergehend, aber auch ganz vibrierend von Wirklichkeit und Individualität, Gefühl, Leiden, Freuden, Streben, Bedürfnissen und Leidenschaften.»²⁴

An Stelle dieses Flüchtigen und Vibrierenden sorgt die Verwaltung der Arbeitslosen – wie Hochwälder und Brunngraber darlegen – für Routinen

¹⁹ Brunngraber a.a.O., S. 238.

²⁰ Keupp et al. a.a.O., S. 9.

²¹ Zu den Begriffen Kapital und Habitus vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Min 1993.

²² Michael Bakunin: Gott und der Staat. Ausgewählte Schriften. Bd. 1. Berlin 1995, S. 85.

²³ Ebd., S. 91.

²⁴ Ebd., S. 85.

und Ausschlüsse, durch die die Regulierten nicht mehr an ihre Ressourcen herankommen, was für die alltägliche Identitätskonstruktion zentral ist²⁵. Für die Arbeitssuchenden – zumal zu Zeiten der Massenarbeitslosigkeit – zählen nicht mehr Beruf, Bildung, Gesundheit, Geschlecht: Die gesunden inländischen Männer mit ihrer Bildung und Berufserfahrung büßen den privilegierten Status ein, der ihnen nach staatlicher Kategorisierung zustehen würde. Die für die Administration der Arbeitslosen zentralen staatlichen Kategorien, die als objektiviert erscheinen, tatsächlich jedoch Differenzen und Hierarchisierungen erst herstellen, verlieren für die Kundschaft des Arbeitsmarktes radikal an Bedeutung.

Wie sieht es nun im marktwirtschaftlichen Vermittlungskontext mit den staatlich geschützten Kategorien aus, die in jedem Formular und Zeugnis immer von Neuem aufgerufen und aktualisiert werden? Welche Funktion haben Vor- und Familienname, Bildung, Arbeit, Beruf, Geschlecht, Familienstand, Herkunft im liberalen Raum der kapitalistischen Gesellschaft?

2. Private Geschäfte mit Arbeitslosen. Konkretisierte Nützlichkeiten versus Abstraktionen

Wie der Sozialwissenschaftler Max Weber noch vor der Zwischenkriegszeit darlegte, profitiert der Markt nicht nur von der Staatsbürokratie, sondern er ist auch auf sie angewiesen²⁶. Wenn Arbeitskraft als Ware ein- und aussortiert wird, liefern staatsbürokratische Rasterungen der Arbeitssuchenden bzw. die Transparenz personeller Ressourcen notwendige Informationen. Wichtig ist außerdem, dass in jedem Bewerbungsbrief oder Vorstellungsgespräch Wert und Brauchbarkeit der Zuschreibungen erneut fixiert (nach den staatlich gesicherten Kategorien wie Ethnizität, Gesundheit, Alter, Bildung etc.) und konträre, heterogene Selbstentwürfe exkludiert werden. Nicht zufällig bearbeiten literarische Texte gern dieses Feld der bürokratischen Festlegungen, um ihre Kritik poetisch zu konkretisieren, bzw. um – in den Worten Bakunins – «in gewissem Grade die Rückkehr von der Abstraktion zum Leben» zu vollziehen²⁷.

In Erzählungen, in denen die Arbeitslosen auf vermittelnde Instanzen verzichten, wird bevorzugt eine derartige Kritik realisiert: weil sich die Fi-

²⁵ Vgl. Keupp et al. a.a.O., S. 198.

²⁶ Vgl. Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen 1990, S. 129.

²⁷ Bakunin a.a.O., S. 89.

guren freispielen von geschlechtlichen Etikettierungen²⁸, Klassenzuschreibungen²⁹ oder ethnischen Ausgrenzungen³⁰. So emanzipiert sich die Nebenfigur Franzl in Werfels Novelle «Der Tod eines Kleinbürgers»³¹, dem durch kategoriale Festschreibung der Vermittlungsinstanzen jedwede Beschäftigungsmöglichkeit versagt ist:

Den ganzen Tag hat er sich vor Auskunftsorten für Arbeitslose und bei Stellenvermittlungen herumgetrieben. Er weiß, daß er keine Arbeit finden wird, daß all sein Herumstehen sinnlos ist. Aber die Zeit, die lange, böse, bringt er um damit. [...] Franzl hatte die sinnlose Stellungsuche noch nicht aufgegeben, die immer damit abschloß, daß er auf die Frage, «Sind Sie gesund?», schwieg.³²

Dieses Schweigen auf die rhetorische Frage bricht der Erzähler wider Erwarten. Am Rande einer ganz anderen unerhörten Begebenheit erwähnt er, dass es Franzl gelingt, sich widergesetzlich im Spital aufzuhalten, wo sein sterbenskranker Vater unerwartet lange am Leben bleibt. Franzl «verstand es sich nützlich zu machen, so nahmen denn die Wärter, wenn Inspektion kam, ihn selbst unter Schutz»³³.

Andere Aufbrüche von Figuren in die Arbeit verlaufen weniger erfolgreich – und zwar vor allem, wenn der institutionelle Rahmen bzw. jene Macht fehlt, die nicht nur kategorische Zuschreibung produziert, sondern auch am Leben der Staatsbürger interessiert ist. Das ist insbesondere bei privaten Vermittlungen der Fall, die Arbeitskräfte für staatlich nicht regulierte Bereiche lukrieren. Hier, in diesen staatlichen Exklaven, wird die «Setzungsarbeit» des Staates³⁴ nicht von den Arbeitssuchenden unterlaufen, wie bei Franzl, dem epileptischen Sohn des Kleinbürgers³⁵, sondern von der Nachfrage. Statt Überkreuzungen finden sich Auflösungen jedweder identitärer Sicherheiten. Sie sind nur in verfremdendem Stückwerk und Karikaturen erkennbar. Mit diesen poetologischen Konsequenzen zeigen Hochwälder und Canetti, dass es den Arbeitssuchenden nicht mehr

²⁸ Vgl. Lichnowsky a.a.O.

²⁹ Vgl. Neumann a.a.O.

³⁰ Vgl. ebd. oder Thom a.a.O.

³¹ Franz Werfel: *Der Tod des Kleinbürgers*. In: ders.: *Eine Auslese*. Wien/Heidelberg 1969. S. 71-117.

³² Ebd., S. 89f.

³³ Ebd., S. 109.

³⁴ Vgl. Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt/Main 1998, S. 130f.

³⁵ Vgl. Werfel a.a.O.

darum gehen kann, ihre Identität in vielfältigen Spektren zu bewähren, sich an den Herausforderungen der Zeit durch neue Subjektpositionen zu beteiligen, sondern nur noch um überlebenswichtige Bewahrung der Identität.

Dem arbeitslosen Josef Zundt in Hochwälders Roman «Donnerstag» werden vom korrupten Vermittler Georg Ferez endlich Details zum angeblich sicheren Arbeitsangebot mitgeteilt. Ferez erzählt, dass in Pressburg Arbeiter einer Fabrik streikten, da es mehrmals zu Unfällen gekommen sei. Jedoch gelinge es dem Fabrikanten nicht ausländische Kräfte anzuheuern, da die ausländischen Arbeitsämter Vermittlungen ablehnen würden. «Aber die Arbeit ist für kluge Arbeiter absolut gefahrlos, die Maschinen sind genügend gesichert, verschiedene Inspektoren haben die Anlagen ja besichtigt ... und mit Benzol wird in der Gummifabrik nur mehr zeitweise gearbeitet, so daß es absolut unschädlich ist» usw.³⁶ Die Gewalt der Rede wird in der monologischen Bearbeitung des stummen Zundt deutlich. Erst später – längst allein – kommt der Bedrängte zu sich, zur Sprache. In Wort- und Satzketten stückelt er eine Deutung des Angebots zusammen, Sprecher- und Hörerposition ist dieselbe: «Wie war das? / Was wurde ihm doch angeboten? / Arbeit. / Ja. / Gut. / Aber. / Aber. / Es war doch dabei. / Es war doch ein Aber dabei. / Oder nicht? / Doch. / Fast. / Nein. / Sicher. / Was.»³⁷ Nach dieser bis in einzelne Worte destillierten Sequenz, die den Dialog nur fingiert, lesen wir die triftige Antwort in stilisierten Parallelismen, die aus Zundts Gedanken und Georg Ferez' Sätzen zusammengebaut sind: «Maschinen, explodierende Maschinen, dumme Bauernweiber, dumme Arbeitsämter, gescheite Arbeiter, gesuchte Arbeiter, guter Lohn, schöne Wohnung, schönes Land, schwere Leistung, drückende Arbeitslosigkeit»³⁸. Mit dieser Technik der Reihung, Verschiebung, Reduktion und Wiederholung wird vorgeführt, wie die Grundkategorien beliebig kombiniert und verschoben– durch die Gedankenwelt Josef Zundts quasi durchgeschoben werden.

In meinem letzten Beispiel findet sich eine ähnliche Beliebigkeit im Umgang mit zentralen vom Staat geschützten Identitätskategorien. Auch hier handelt es sich zumindest teilweise um ungesetzliche Vermittlungsarbeit. In Veza Canettis Roman «Die Gelbe Straße» ist ein ganzes Kapitel der Vermittlungsarbeit von Frau Hatvany gewidmet, die sogenannte Mäd-

³⁶ Vgl. Hochwälder a.a.O., S. 70f.

³⁷ Ebd., S. 87f.

³⁸ Ebd., S. 88.

chen für Haushalts- und Betreuungsarbeit, mitunter auch gegen ihr Wissen als Sexarbeiterinnen vermittelt. Die Werte, die für die Vermittlungschancen ausschlaggebend sind, werden anhand staatlich gesicherter Kategorien ausgemacht: Namen, Zeugnis, Alter, Gesundheitsstand, Berufserfahrung. Allerdings werden sie nicht im konventionellen Sinn angewandt, sondern je nach Bedarf aufgenommen, variiert oder ignoriert.

«Der Lohn würde mir nichts machen, es ist nur, daß sie Anna heißt. Meine Schwester heißt nämlich Anna, sie könnte sich beleidigen.» / Nennen Sie sie Pepi oder Mizzi, Goldene.» «Haben Sie nicht vielleicht eine Mizzi, das wäre mir lieber.» «Mizzi Schadn!» Ein sehr langes Mädchen stand auf, wie eine Stange, die sich hebt. «Schadn? – Nein.»³⁹

Zwischen die Dialoge der Vermittlerin Hatvany mit diversen Kundinnen kommt die Erzählfigur zu Wort – stellt jedoch keine Gegenposition zur Figurenrede dar. So spielt auch die Erzählinstanz mit Mizzis Familiennamen, als sie von einer späteren Kundschaft, dem «dickste[n] Herr[n] von Nieder-Österreich»⁴⁰, ausgewählt wird. Als das Geschäft erledigt ist, versucht er aufzustehen, und die Erzählfigur schreibt: «Endlich gingen ohne Schaden für ihn seine Massen hoch»⁴¹. Ähnlich frei und kommentarlos wie mit den Namen wird auch mit Berufserfahrung, Herkunft oder Zeugnissen gespielt, was an das Feilen an Lebensläufen in aktuellen Bewerbungstrainings des AMS zu gemahnen scheint. Alles gerinnt zur Karikatur. So wird etwa die Fähigkeit «kochen» nicht als eigenständige Kompetenz angesehen, weil das Wort «selbständig» nicht ausdrücklich erwähnt wird⁴². Dekonstruiert wird auch die Bezeichnung «perfekte Kochkenntnisse», wie eine Fähigkeit im «Vierteljahrhundertzeugnis» bezeichnet wird: «Was nennen Sie perfekt kochen? Wie machen Sie den Kohl?» / «Wir haben ihn in Salzwasser gekocht und mit Butter übergossen.» / «Falsch. Bei mir wird er mit Kartoffeln gekocht.»⁴³

Standards zählen nichts angesichts der Rückkehr in traditionale Herrschaftsverhältnisse, in denen auf Basis ausgewählter Kernkategorien alle anderen Kriterien je nach Bedarf umgewertet werden. Bei Hochwäldern sind es die Erwartungen und Hoffnungen des Arbeiters, also die Klasse,

³⁹ Canetti a.a.O., S. 86.

⁴⁰ Ebd., S. 89.

⁴¹ Ebd., S. 90.

⁴² Ebd., S. 86.

⁴³ Ebd., S. 103.

rund um die andere Kategorien wie Herkunft, Bildung oder Geschlecht beliebig aufgerufen oder ignoriert werden. Bei Canetti steht zusätzlich die Geschlechterkategorie im Mittelpunkt, die Frau als Sexualobjekt, Fürsorge- und Haushaltskraft, die mithilfe der frei befüllbaren anderen Kategorien als «Magd» für diverse Dienste vermittelt werden soll.

Schlussbemerkung

«Der Verräter an den Mägden ist ihr Blick. Die Wahrheit ist verschüttet, das Ziel ist ausgepeitscht. Sie wissen nicht, daß nicht “sie” sich erniedrigen. Und nur zuweilen ahnen sie es.»⁴⁴ Mit diesen Sätzen fasst die fragwürdige Erzählerin in Canettis Text die erniedrigenden Folgen der Arbeitssuche zusammen. Sie scheinen sowohl auf private wie auch auf staatliche Arbeitsvermittlung zuzutreffen. Das gilt für den Zwang zur Täuschung und Verstellung gleich wie für die Unmöglichkeit von Selbstbestimmung innerhalb und jenseits geschützter Identitätskategorien. Das gilt aber auch für den Ausschluss aus dem Wissen um die konkreten und globalen Arbeitsbedingungen. Im Unterschied zu den LeserInnen sind die arbeitslosen Figuren weder in die diversen kriminellen Machenschaften noch in Geheimnisse des Kompasses – kapitalistischer, sozialstaatlicher Mechanismen – eingeweiht.

Neben diesen Gemeinsamkeiten sind in den literarischen Texten jedoch entscheidende Unterschiede zwischen staatlicher und privater Arbeitsvermittlung auszumachen, durch die der konstruktive Umgang mit der eigenen Identität auf verschiedene, ja gegensätzliche Weise behindert wird.

Das Problem bei der Administrierung der Arbeitslosen wird in Abstraktion und Regulierung ausgemacht: Straßenbahnen, Laufbahnen, Schulungsprogramme separieren Arbeiter von Arbeitslosen, Willige von Ausgesteuerten. Die Zuordnung zu staatlich geschützten Kategorien, von der die Figuren ehemals noch profitieren konnten, zählen alle nicht mehr. Die Arbeitssuchenden werden auf Routinen eingeschworen, die eigene Wege unzugänglich machen. Das führt nirgends hin: keine Erzählung kann sich entfalten – der Lebenslauf ist gestoppt.

Anders ist die Situation, wenn private Vermittlungskräfte auf den Plan treten: Dann zeigt sich, dass die Beliebigkeit im Umgang mit staatlich geschützten Standards und Identitäten zentrale Errungenschaften des Sozial-

⁴⁴ Ebd., S. 97.

staates untergräbt – ja dass dieser staatliche Schutz auch eine Errungenschaft darstellt und gerade für benachteiligte Bevölkerungsgruppen von großer Wichtigkeit sein kann. In der Karikaturierung, dem frei flottierenden Spiel mit Namen, Sicherheits- oder Bildungsstandards wird auf neoliberale Arbeitsverhältnisse vorausgewiesen. Freilich: Dadurch entsteht auch durchwegs dramatisches Potenzial, das spannungsreich erzählt werden kann.

* * *

Vincenza Scuderi
(Catania)

Ri-letture/ Ri-scritture
“Ein Brief” da Hofmannsthal a Waterhouse

Am Tag des engen Gedanken wechseln wir unauffällig. Bald sind wir das Bewegliche im Wald, das Erdrückende in der Landschaft der Käfer der andere Fisch in der Nähe der Fische. Wie schnell ist man Fisch geworden: Das War nicht zu erwarten.¹

Questo incipit di poesia senza titolo dalla raccolta *passim* è il mondo di Peter Waterhouse: un mondo permeabile, dove tutto può divenire tutto, perché ogni cosa è legata naturalmente all'altra: «Alles mit allem ist so sehr in Verbindung, du kannst tun, was du willst»². Chi scrive, in virtù della parola e dello sguardo, diviene le cose che vede e quelle di cui scrive. Una prospettiva mistica, si potrebbe dire, o romantica, o mistico-romantica. Del resto, una sua comunanza con Novalis è di immediato riconoscimento, a indagare appena la base poetologica di Waterhouse, che va dalla percezione di una poesia “diffusa”, alla concezione di una onnivora traducibilità totale del reale, perché cose e parole la traduzione la chiamano in quanto l'hanno già dentro di sé, e lo stesso fanno le lingue fra di loro, e le loro realizzazioni in poesia. Lo stesso fa ogni lingua dentro il proprio spazio linguistico: per prodursi essa si traduce, una sorta di mitosi per cui da un lemma una sua parte si scinde e dà vita a un altro lemma, a più lemmi, si moltiplica irraggiandosi. E a partire da questo principio, che esposto “in teoria” potrebbe sembrare pura astrazione, Waterhouse disquisisce con cipiglio poetico e al contempo traduttologico dei sonetti di Shakespeare e della loro traduzione *ab origine*. Così scrive del primo sonetto:

Die Zeile wiederholt die Silbe “crea”, die im Wort “creatures” steckt

¹ Peter Waterhouse, *passim*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1986, p. 10.

² Id., *Von herbstlicher Stille umgeben wird ein Stück gespielt*, Weil am Rhein/Basel/Wien, Urs Engeler Editor, 2003, p. 71.

und im Wort “increase”. Und es scheint so zu sein, dass erst durch dieses “creatures – increase” es zur Anwesenheit von Sprache kommt. Ist es hier zu einer Übersetzung gekommen, ist hier “creature” übersetzt und verwandelt worden in “increase”, und ist aus solch einer Übersetzung Sprache entstanden? Wenn nicht übersetzt wird, ist es dann gar nicht Sprache?³

Con la stessa naturalezza Waterhouse entra nell’officina di Paul Celan, di Andrea Zanzotto⁴, di Michael Hamburger⁵, poeti che realizzano al massimo livello quel mondo di echi e rimandi e sottili metamorfosi traduttive dentro la lingua che sono per lui l’aspetto principe del fare poesia; poeti che come lui sanno essere, ciascuno in una modalità propria, parola poetica e insieme sua glossa. E trova nei procedimenti della poesia una naturalezza talmente essenziale alla costituzione della lingua da coincidere con gli atti linguistici a cui si dà il bambino. Ma quando Waterhouse porta nei suoi scritti l’esempio del bambino davanti alla lingua non si tratta di un bambino qualsiasi, per quanto Waterhouse lo oggettivizzi. Perché «das Kind» di cui egli scrive, è il poeta Waterhouse stesso con la sua infanzia inusuale, per geografia ed esperienze, in quanto se la madre era austriaca, il padre era invece un ufficiale britannico attivo nei servizi segreti, e per tale ragione egli ha vissuto in diversi luoghi del mondo prima di farsi stanziale a Vienna a partire dagli anni dell’università; ed è un bambino plasmato dalle sue esperienze di apprendimento linguistico multiplo:

Als ich schon ein sprechendes Kind war – ein zweisprechender, zweisprachiger Volksschüler, der tagsüber in der englischen Ganztagschule Englisch hörte und sprach, zuhause dann Deutsch –, habe ich wieder oder immer noch diese Klangformen mancher Wörter, das Nichtzuwissende mancher Wörter hören können.⁶

E tali esperienze passano per il terreno della traduzione, sia pure essa, talvolta, una traduzione “sbagliata”:

³ Id., *Die Übersetzung der Worte in Sprache*, in Peter Waterhouse, Ulrike Draesner, Barbara Köhler, *to change the subject*, Göttingen, Wallstein, 2000, pp. 5-10, qui p. 6.

⁴ Su Celan e Zanzotto si veda: Peter Waterhouse, *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Weil am Rhein/Basel/Wien, Urs Engeler Editor, 2001.

⁵ Id., *Die Nicht-Anschauung. Versuche über die Dichtung von Michael Hamburger*, con poesie di Michael Hamburger, Wien/Bozen, folio, 2005.

⁶ Id., *Lob einer Dichterin und eines Baumarktleiters und eines Musikanten aus dem Gasthaus Komet*, in Robert Gernhardt, Peter Waterhouse, Anne Duden, *Lobreden auf den poetischen Satz*, Göttingen, Wallstein, 1988, pp. 19-34, qui p. 20.

So stelle ich mir den poetischen Satz (so es einen solchen gibt) vor: als durchflüstert von einem anderen Satz; auch durchflüstert von falscher Übersetzung. Als ich schon etwas älter war und das Wort "Blendung" kannte und ebenso das englische Wort "to blend", dann begannen die beiden Worte miteinander zu sprechen.⁷

Questo bambino, in veste un po' autobiografica e un po' fittiva, sarà il protagonista di un racconto esemplare fondato sulla permeabilità delle lingue fra loro e fra le lingue e il mondo a cui si è fatto or ora cenno. Il racconto è *Das Klangtal*, e nacque dall'invito che il poeta ricevette dalla "Hofmannsthal Gesellschaft" per celebrare il centenario del celebre *Chandos-Brief* con alcune risposte esemplari di poeti d'oggi (assieme a lui Friederike Mayröcker, Elfriede Czurda, Richard Obermayr). Il testo letto a Vienna nel settembre 2002 a conclusione del convegno dedicato al *Brief* è poi apparso nel 2003 entro l'«Hofmannsthal-Jahrbuch» insieme agli atti dell'iniziativa, ed ha rivisto la luce quale parte settima dell'ampio volume quasi-autobiografico di Waterhouse che è (*Krieg und Welt*) apparso nel 2006⁸. Quello che Waterhouse scrisse per l'occasione viennese è un testo per nulla d'occasione: certo, i grandi poeti sanno trarre spunto da questo tipo di inviti senza rimanere ingabbiati nel "dovere" della stesura, ma *Das Klangtal* è molto di più, è *parousia* di una affinità fra Waterhouse e Hofmannsthal che va oltre l'importanza culturale, ma anche da "manuale", che la *Lettera di Lord Chandos* ha assunto nel tempo. E dimostra una familiarità fra i due autori che li porta a incontrarsi oggi come "amici" in senso pienamente hofmannsthaliano, intellettuali che dialogano anche a secoli di distanza: Waterhouse dialoga cioè col suo predecessore, secondo un modello che Hofmannsthal ha lanciato cento anni prima (e che trova il suo acme nel *Buch der Freunde*), ponendo i presupposti per questo dialogo.

Il mondo di Hofmannsthal e quello di Waterhouse, come vedremo at-

⁷ *Ivi*, p. 21.

⁸ Peter Waterhouse, *Das Klangtal*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», 11, 2003, pp. 139-153, ora (con piccole variazioni) in Peter Waterhouse, (*Krieg und Welt*), Salzburg, Jung und Jung, 2006, pp. 133-149. *Das Klangtal* sarà citato sempre dal volume (*Krieg und Welt*) e indicato d'ora in poi con la sigla DK. Una precisazione si fa d'obbligo: mentre *Das Klangtal*, per quanto presenti una forma mista fra prosa e poesia, saggio e narrazione, è possibile definirlo "racconto", più difficilmente può darsi un genere a (*Krieg und Welt*). Non a caso Wendelin Schmidt-Dengler recensendo il volume lo chiama volutamente «dibro», spiegando subito: «auf eine Gattungsbezeichnung wird vorsorglich verzichtet»; si veda Wendelin Schmidt-Dengler, *Ein Hauch von James Bond. Peter Waterhouse befragt in seinem monumentalen "(Krieg und Welt)" die Biografie seines Vaters, der für den britischen Geheimdienst arbeitete*, in «Falter. Buchbeilage», 40, 4.10.2006, p. 10.

traversando *Das Klangtal*, possono essere considerati due strutture conseguenti l'una all'altra: la realtà è una rete di *Verbindungen*, di *Chiffren*, di *Ähnlichkeiten* che il poeta è destinato a trovare e interpretare in parola, pur cominciando (Hofmannsthal) a dubitare di questo "sistema"; ed è una rete di *Verbindungen*, *Ähnlichkeiten*, *Echos*, *Aneinanderklänge* che il poeta trova a suon di ritmo e a partire dai quali costruisce una relazione fra le cose (Waterhouse). Due mondi a loro modo "magici" uniti dalla riflessione metalinguistica sulla lingua e sulla sua (forse parziale) capacità di rappresentazione. Due visioni comunque "filosofiche". A Hofmannsthal, a proposito del *Brief*, Fritz Mauthner scrisse: «Ich habe ihn so gelesen als wäre er das erste dichterische Echo nach meiner *Kritik der Sprache*»⁹, e Gustav Landauer, in *Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik*, cita il poeta, insieme a Stefan George, Richard Dehmel e Alfred Mombert, proprio per i «tiefere Zusammenhänge»¹⁰ con le riflessioni di Mauthner, soffermandosi specificamente su *Chandos*. Se Hofmannsthal ha conquistato, dunque, già vivente, una considerazione di primo piano nel campo della *Sprachkritik*, ancor più semplice risulterebbe leggere Waterhouse alla luce di un secolo di *Sprachphilosophie*, Wittgenstein in testa. Con la differenza che Hofmannsthal, stando alle sue stesse dichiarazioni¹¹ e forse all'altro spirito della *Jahrhundertwende*, quello freudiano, non sempre è cosciente di compiere questo scarto nel campo della filosofia, mentre Waterhouse è sempre cosciente delle fondamenta su cui la propria poesia e la propria riflessione si poggiano.

A leggere Waterhouse sotto l'influsso di Hofmannsthal, nello sguardo del bambino che racchiude in sé *in nuce* l'orizzonte d'attesa del poeta adulto, nel modo in cui sa collegare quello che apparentemente sarebbe disgiunto, sembra di riconoscere persino dei tratti della "preesistenza". Heinrich, l'alter ego semi-autobiografico di Waterhouse protagonista di *Das Klangtal* e di (*Krieg und Welt*), sorta di romanzo di formazione fuori dal comune di cui il racconto costituisce un capitolo, è l'adulto che ricorda ed è ancora in grado di riportare la freschezza e l'ingenuità del bambino che è

⁹ *Ende Oktober 1902, Fritz Mauthner an Hofmannsthal*, in *Ein Brief. Varianten und Erläuterungen*, in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, sotto il patrocinio del Freies Deutsches Hochstift, a cura di Rudolph Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, vol. XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, a cura di Ellen Ritter, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, pp. 276-299, qui p. 286.

¹⁰ Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1903, p. 150.

¹¹ Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *3. November 1902, an Fritz Mauthner*, in *Ein Brief. Varianten und Erläuterungen*, cit., pp. 286-287.

stato, un adulto che sa riconoscere la validità delle proprie visioni infantili, e forse non è un caso che Waterhouse abbia scelto un nome novalisiano per eccellenza per questo suo personaggio. Si apre così *Das Klangtal*:

Die Worte *Österreich, England, Europa, London, Wien*, habe ich das erste Mal im Jahr 1962 gehört, bei einem unserer Ausflüge zu den Hügeln draußen vor der Stadt und zu den Wäldern und Tieren. Ich hörte sie das erste Mal im Zusammenhang mit einem Brief, den die Mutter vorgelesen hat, laut gelesen hat, weil sie die Sprache in diesem Brief gern hörte, laut, weil es ein englischer Brief war, der nicht auf englisch geschrieben war, weil sie vielleicht dieses Aber-Englisch hören wollte, laut vielleicht, daß ich zuhören könnte. Es sei ein Brief, der von einem Kind namens Katharina erzählt und von einem Fisch. Ich lese den englischen Brief vor, sagte die Mutter, dann las sie auf deutsch. So hatte das Kind die Gewissheit, daß das Englische und Deutsche eins sind.¹²

Il testo risuona dunque di Hugo von Hofmannsthal fin dalle prime battute, non solo per il richiamo ingenuamente infantile a Katharina Pompilia, la figlia di Sir Philipp Chandos, e alla murena di Crasso, il «pesce» cui si accenna, ma già per quel parlare di Austria, Inghilterra, Europa, Londra, Vienna, a mostrare la collocazione geografica duplice che possiede il *Brief*, composto sì sotto la cupola dell'Europa, ma di certo paradossalmente scisso, in quanto lettera inglese scritta in tedesco (scritta per di più in un 1603 inventato nel 1902), aporia della finzione letteraria che precede di gran lunga quella su cui si sono interrogati eserciti di commentatori: su come sia cioè possibile che per spiegare la propria rinuncia alla parola si faccia uso delle parole (ma a tal proposito, è bene ricordare che Landauer non considerava contraddittorio «daß Mauthners Kampf gegen die Sprache sprachlich geführt wird»)¹³. Del resto, un fatto altrettanto straniante è che il nostro protagonista bambino non abbia mai udito i nomi di realtà geografiche tanto note. Ma Heinrich non trascorre questi anni d'infanzia in Europa, bensì in Asia, in Malesia, e il nome del luogo che dà il titolo al racconto, la valle verso cui la madre e il bambino guardano dai monti fuori della città di Johore Bahru, dimostra quanto le relazioni fra le cose possano essere sorprendentemente coincidenti, perché l'apparente nome tedesco, *Klangtal*, non può essere reso con "Valle Sonora", o meglio potrebbe essere reso così, nel mondo immaginale-traduttivo di Waterhouse, ma *Klang* non è il lemma tedesco, ma un fiume malese, e la valle è la "Valle

¹² DS, p. 133.

¹³ Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik*, cit., p. 99.

del Klang”); e sarà la madre, mentre continua a leggere il *Chandos-Brief* a Heinrich, a portare l’attenzione del bambino sulla “coincidenza” di questi due *Klänge*. Del resto la madre fa perfettamente parte del mondo di scambi e slittamenti sonori, prima ancora che semantici, che sente il bambino Heinrich attorno a sé. Descrivendo la sensazione che lei prova leggendo lì in Malesia il *Brief*, questo sentirsi d’improvviso a casa attraverso quelle parole lontane di sessant’anni, commenta: «Es ist so, wie wenn die Wiener Sängerknaben auf ihrer Weihnachtstournee nach Singapur kämen und hier singen würden. Hörst du das Wort *Singapur* sich verändern durch *singen*?»¹⁴. Come poco prima l’adulto Heinrich/Peter, che si racconta nel suo rapporto coi suoni, ci fa sapere di altri slittamenti: «Die Nase war Obst, nämlich etwas, das zuoberst ist, Obst; die Nase spürte das Obst, das die Straße entlang zum Verkauf oder Verschenken angeboten lag, sie war aber selbst Obst; Ananas, malaysisch *nanas*, duftete, und die Nase war Ananase»¹⁵.

Ma il racconto, nel suo nominare Austria, Inghilterra, Europa, Londra, Vienna, riscrive, al contempo, un altro testo hofmannsthaliano, un passo da un’altra “lettera d’invenzione”, la terza dei *Briefe des Zurückgekehrten*: Peter Waterhouse lettore di Hofmannsthal, suo, in qualche modo, riscrittore, è molto attento a quei segnali lanciati all’inizio del secolo precedente, sa moltiplicare i rimandi e soprattutto trovare le corrispondenze fra il bambino che era Heinrich/Peter, e il bambino che era stato l’uomo d’affari delle *Lettere del ritorno*. Tra l’altro, c’è una prima circostanza che li unisce: come Heinrich ha vissuto una parte della sua infanzia in Malesia, così l’uomo d’affari vi ha vissuto parte della sua vita adulta, mentre l’infanzia l’ha vissuta in Austria, scoprendo che i confini geografici possono divenire assai aleatori:

Und dann: da hatte mein seliger Vater in Gebhartsstetten eine Mappe mit Kupferstichen des Albrecht Dürer. [...] “Das ist das alte Deutschland”, sagte mein Vater und das Wort klang mir fast schauerlich und ich mußte an einen alten Menschen denken, wie solche in den Bildern waren, und um zu zeigen, daß ich Geographie gelernt hatte und die Welt begriff, fragte ich: “Giebt es auch ein Buch, wo man das alte Oesterreich drin sehen kann?” Da sagte mein Vater: “Dies unten ist wohl Oesterreich [...] und wir sind Oesterreicher, aber wir sind auch Deutsche und da das Land immer zu den Menschen gehört, die darauf wohnen, so ist hier auch Deutschland.”¹⁶

¹⁴ DK, p. 136.

¹⁵ DK, p. 134.

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in Id., *Erfundene Gespräche und Briefe*, cit., pp. 151-174, qui pp. 162-163. D’ora in poi il testo sarà indicato con la sigla DBZ.

Come sappiamo, il *Geschäftsmann* tornando in Europa scopre che la Germania che aveva nell'anima non corrispondeva alla realtà, che i tedeschi si attenevano ai luoghi comuni su se stessi e nessuno produceva «einen reinen Klang»¹⁷. Anche Heinrich si trova al cospetto della geografia europea, ed è in questo passo che il suo *alter ego* reale, Waterhouse cioè, sovrappone la scoperta dei nomi di luoghi che non conosce ancora, con le considerazioni serie ed ironiche della madre sui tanti paradossi di quella lettera, suscitate dalla giusta curiosità del bambino:

– Achte einmal darauf, ich lese dir stückerweise den Brief aus Österreich vor. – Österreich? Österreich? – Ja, das ist ein Land, das weit weg in der Mitte von Europa liegt. – Europa? Europa? – Ja, das ist eine Sammlung von Ländern, eine Art Asien wie hier, wo wir sind. – Wer hat dir den Brief geschickt? – Den Brief hat mir niemand geschickt. Der Brief ist an Francis Bacon in England gerichtet worden, vor vielen hundert Jahren. – Wer hat ihn geschrieben? – Das weiß ich nicht. Ein man namens Philipp Chandos, ich weiß nicht, wer der war. [...] – Ist dein Brief in London abgeschickt worden? – Nein, der Brief ist aus Österreich abgeschickt worden. Aber er ist nie abgeschickt worden. Es ist gar kein Brief. Es ist ein Brief. [...] Dieser Philipp Chandos hat den Brief nicht geschrieben.¹⁸

Anche in questo caso, come già nella *Terza lettera del ritorno*, i luoghi vengono a corrispondere, spostarsi da un punto a un altro diventa semplicissimo, perché tutto coincide e s'incontra nella perfezione di un'emozione. Ancora una volta è la madre a compiere l'equazione che porta all'identità, e dal *Gleichnis* hofmannsthaliano, ci troviamo in una *Gleichung*: «Über eine Straße gehen ist über den Äquator gehen, über die *equation* gehen, über die Gleichung. Die zwei Halbkugeln der Welt gleichen einander. Die Städte im Süden gleichen den Städten in Deutschland und Österreich»¹⁹. E spostarsi da un luogo a un altro è così un'azione come già compiuta, basta indossare una camicia leggera, dice la madre, e si è già a destinazione, nel nuovo clima e nel nuovo luogo.

E inglese e tedesco sono, per la stessa equazione, una cosa sola, come scopre il bambino ascoltando il *Brief*: «So hatte das Kind die Gewissheit, daß das Englische und Deutsche eins sind»²⁰. Così ogni suono, ogni parola, viene a coincidere con ogni altro suono e parola, e parallelamente

¹⁷ DBZ, p. 161.

¹⁸ DK, pp. 135-136.

¹⁹ DK, p. 138.

²⁰ DK, p. 133.

coincidono le cose che i suoni indicano. Non a caso questo riconoscimento di *correspondances* in una ritrovata unità da parte del bambino trova posto nel racconto poco dopo la trasformazione Nase-Obst-Ananase che abbiamo visto:

[...] sondern ... sondern nicht Unterschiede schmecken, sondern Einheiten. *Einheiten*, ein Wort, das später im Mathematikunterricht wiederhergestellt wurde, zunächst in einer englischen Volksschule als das Wort *units*, nicht *unions*, sondern ... sondern nicht *unions*, sondern *units*.²¹

Di nuovo il *Brief* è rifatto in eco: *Einheit* ne è parola cruciale, è il lemma che porta alla *Trunkenheit* della trasparenza nella prima vita di Chandos: «Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft»²². *Einheit*, o anche *Gleichnis*: «Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrern könnte»²³.

Il poeta, così sentiva Chandos fino a pochi anni prima, si trovava al crocevia dell'esistenza, nella convinzione che questo passaggio da un essere a un altro possedesse il senso della vita umana, come fa capire il titolo *Gnosce te ipsum* previsto per la raccolta di apoftegmi che il giovane inglese progettava prima della "svolta". Finché, in luogo dell'unità, arriverà la scissione, che lo porta a percepire perfino i propri scritti parcellizzati nei loro singoli elementi, «Wort für Wort»²⁴. Su questo crinale si pone una fondamentale differenza tra Chandos e i protagonisti del racconto di Waterhouse, in quanto per Chandos il «Wort für Wort» sta in opposizione alla «große Einheit», è il segno della parola disgregata nella coscienza dell'individuo, che non può più rappresentare le cose; mentre per Heinrich e la madre, la parcellizzazione della lingua nei suoi costituenti, il procedere per *Gleichung* da lemma a lemma, da connessione sonora e ritmica a connessione sonora e ritmica, trasmutando una parola in un'altra e così le cose e i concetti a cui esse rinviano, è costruzione di una rete di lemmi fra loro in-

²¹ DK, p. 134.

²² Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in Id., *Erfundene Gespräche und Briefe*, cit., pp. 45-55, qui p. 47. D'ora in poi il testo sarà indicato con la sigla EB.

²³ EB, p. 48.

²⁴ EB, p. 46.

terconnessi, è individuazione di innumerevoli unità minime, unità in senso, appunto, matematico, che diventano un'interezza attraverso un processo di equazioni infinite. Da queste *units* anche il mondo e la lingua visuti «Wort für Wort» diventano una nuova *Einheit*, un'interezza che non ha paura delle parti che la compongono, che è invece la paura di Chandos:

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hin-abzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.²⁵

Di contro a questa vertigine incontrollata davanti alle parole, la madre di Heinrich (e come lei, comincia a fare il bambino che ne apprende la lezione) ha superato l'*impasse* di Chandos, ha collegato i due momenti, quello prima e quello dopo la svolta, e ne ha prodotto uno solo: non la vertigine distruttiva per l'incapacità di dare un nome alle cose e ai concetti contraddistingue questo stato, bensì l'ebrezza dell'unità delle parti scisse, ottenuta attraverso la parola. Mentre Chandos è in grado di vivere positivamente i «vortici» che il mondo gli produce dentro solo facendo a meno della parola:

[...] eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens.²⁶

Del resto per Chandos la percezione di *Einheit* che negli anni precedenti lo portava all'ebrezza, più che un vero afflato mistico, era ancora appartenenza a quella *Magia naturalis* tipica del pensare cinquecentesco e ancora secentesco²⁷, di cui lo stesso Bacone, pur nella sua individuazione degli *idola* che portavano gli uomini all'inganno di sé, concepiva e sostanziava la natura. Il mondo parcellizzato che verrà dopo, invece, quello che vedrà

²⁵ EB, p. 49.

²⁶ EB, p. 54.

²⁷ Si veda per la problematica in generale Michel Foucault, *Le parole e le cose*, trad. it. di Emilio Panaitescu, con un saggio critico di Georges Canguilhem, Milano, Bompiani, 2006; mentre specificamente per Chandos si veda il saggio di Aleida Assman, *Hofmannsthal's Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», cit., pp. 267-279.

il secondo Chandos, rispecchia quel sentire mistico tipico della *Moderne*, che ampio spazio troverà in Landauer.

La madre di Heinrich ha preso atto di come l'*Erkenntnis* che nel primo Chandos produceva «Dichtung und Wahrheit zugleich»²⁸, non è stata cancellata dal secondo tipo di percezione, quella in “particelle”, ma è diventata una *Erkenntnis* che coglie la realtà in modo analitico piuttosto che sintetico, e continua a percepire la verità, pur se proviene dalle innumerabili parti di una visione rifratta. A dimostrazione di ciò la madre porta il passo in cui Chandos dovrebbe rimproverare Katharina Pompilia, e lo chiosa a partire dalla prospettiva della verità:

Das Kind hat jemanden angelogen, der Vater möchte dem Mädchen erklären, daß es nicht lügen darf, immer die Wahrheit sagen muß. Und in dem Augenblick weiß Lord Chandos, daß alles wahr ist. Es gibt eine Notwendigkeit, immer wahr zu sein. Hier sitzen wir auf den Johore Bergen. Das Tal, in das wir jetzt sehen, heißt Klang. Es ist das Klangtal. Alle Klänge sind wahr. Alle Schreie dort und das Singen, Quietschen, Kratzen, Krächzen, Klopfen, Brüllen. Niemand lügt.²⁹

A spalancare a Chandos le porte del mondo della natura fuori dai codici consolidati della tradizione filosofica cinquecentesca, è dunque la nuova «Situation des Mystikers ohne Mystik»³⁰, che sente in sé, nel proprio «corpo», le *Chiffren* che gli rivelano la sua corrispondenza con le cose, ritornando attraverso di esse all'interezza dell'essere, ma appunto, oltre le parole:

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. [...] Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.³¹

²⁸ EB, p. 46.

²⁹ DK, pp. 137-138.

³⁰ Così scriverà del suo personaggio lo stesso Hofmannsthal, facendo sua la considerazione che Pannwitz gli comunicava in una lettera dell'agosto 1917. Per il passo citato e per il testo della lettera di Pannwitz si veda *Ein Brief. Varianten und Erläuterungen*, cit., pp. 294-295.

³¹ EB, p. 52.

La costruzione "per eco" di *Das Klangtal* ripete questo passo, e lo riproduce in una scrittura che è una sua traduzione nel nuovo contesto e nello stile che lo caratterizza, come le anafore e metafore scelte per questa metamorfosi fanno ben intendere:

Hier erinnert mich eine Blechdose an die inneren Klänge im Dom.
 Hier bleiben die Bilder in den Augen. Hier bleiben und blühen die Klänge. Hier sind die schönen blauen Gewänder. Hier ist die Liebe.
 Hier bleibe ich in der Liebe. Hier habe ich die Bleibe, kein Zuhause.
 Hier gibt es keine Transzendenz und kein ewiges Leben. Hier endet das Leben. Ich habe einen Körper, solange ich in der Liebe bin. Ich habe einen Leib, solange ich bleibe.³²

Inutile dire che il gioco esegetico-poetico di Waterhouse nei confronti di Hofmannsthal, però, tiene conto del fatto che il passo del *Chandos-Brief* da cui proviene questo di *Das Klangtal*, è a sua volta in parte già riecheggiato nei *Briefe des Zurückgekehrten*: «Es schwebt mir um diese Dinge etwas mir selber Unerklärliches, etwas wie Liebe – kann es Liebe geben zum Gestaltlosen, zum Wesenlosen?»³³. E allora ecco che la scelta di creare un cortocircuito fra *Ein Brief* e *Die Briefe des Zurückgekehrten* (che, è bene ricordare, avrebbero dovuto rispettivamente aprire e chiudere una progettata raccolta di "lettere d'invenzione" di Hofmannsthal) si manifesta come connessione fra quelli che sono i punti in comune delle due opere, nel riconoscimento implicito che lo *Zurückgekehrter* è altra ipostasi della stessa figura che Chandos concretizza; mentre d'altro canto si sottolinea come le cinque lettere del 1907 siano anche vicine al bambino Heinrich e ai suoi genitori, poiché il padre per lavoro attraversa cosmopoliticamente il mondo, proprio come ha fatto l'uomo d'affari che è appena rientrato in Europa.

La lettura/interpretazione del *Brief* che Waterhouse, attraverso il personaggio della madre, compie man mano, diventa talvolta vero e proprio esercizio critico, ma eseguito ancora una volta con la leggerezza della metafora poetica, come nella difficoltà davanti alle parole astratte e ai concetti che esse definiscono, durante il rimprovero a Katharina, momento che si conclude con una fuga a cavallo:

Sprache, das ist etwas ohne Hauptwörter. Nicht die Welt, sondern etwas ohne Hauptwörter. Nicht Pferde und Hutweiden und ich, sondern beweglich, wendig, duftend und einigermaßen. Nicht ich, sondern

³² DK, p. 141.

³³ DBZ, p. 171.

einigermaßen ... *mich erst zu Pferde, auf der einsamen Hutweide einen guten Galopp nehmend, wieder einigermaßen herstellte*. Dieses Tempo, dieses Gehupfe zu Pferde ist wie ein Gegenteil der Hauptworte und Begriffe, sagt der Briefschreiber.³⁴

Altre volte passi anche minimi del *Brief* vengono ripresi nel loro lessico per sostanziare nuove connessioni surreali, nel pieno stile di Waterhouse, fra luoghi, eventi e lemmi, come la metamorfosi che subisce la frase di Chandos: «die Tür hinter mir zuschlug»³⁵, gesto che l'uomo compie mentre va a prendere il suo cavallo. Una porta chiusa sul mondo, fa intendere Waterhouse, in quanto, come già in quel «Sprache, das ist etwas ohne Hauptwörter. Nicht die Welt, sondern etwas ohne Hauptwörter» appena citato, la lingua si pone come realizzazione parallela al mondo. E questa porta chiusa, può diventare anche una porta aperta sull'altra metà della sfera terrestre, e la madre può ritrovarsi in *tournée* come i *Wiener Sängerknaben*, che giunti a *Singapur* sono ormai dei *Singerknaben*:

– Das Kind: Was meinst du mit deiner Europa-Tür, die du zugeschlagen hast? – Europa-Tür zu. Asien-Tournee auf. Türen zu; Tourneen auf. Ich bin ein Singermädchen, kein Singerknabe. Wir sind hier nicht auf der Welt. – Wo sind wir hier? – Wir sind im Johore Land. – Liegt Johore nicht auf der Welt? – Nein. Die Welten-Tür ist zu. [...] – Das fragende Kind: Hier ist nicht die Welt? – Nein. Hier ist nicht die Welt. Hier ist der Wald. [...] hier fressen die Blumen die Tiere. Wiesengroße Blüten, wo Tiger liegen und aufgefressen werden.³⁶

Per compiere il passaggio successivo nella nostra *tournée* di lettori trasportati da un testo a un altro, da una parte del mondo a un'altra, da un suono un altro, passando da una realtà in cui gli animali, all'occorrenza, mangiano i fiori, ad una invece in cui sono i fiori di campo a mangiare addirittura le tigri, si fa necessario menzionare una citazione da Landauer (che cita a sua volta Mauthner) inserita da Waterhouse in una sua conferenza scritta a cavallo fra il 2004 e il 2005, e dedicata a Michael Hamburger³⁷:

daß die Gegensätze eben zum Fluch der Sprache gehören, daß man sich nicht nur von den Gegensätzen frei machen muß, sondern von den Sätzen überhaupt. Diesen Gedanken, daß die Gegensätze nicht

³⁴ DK, pp. 139-140.

³⁵ EB, p. 49.

³⁶ DK, p. 140.

³⁷ Peter Waterhouse, *Paris 1276*, in Id., *Die Nicht-Anschauung*, cit., pp. 31-58.

in den Dingen liegen, sondern in unserer Sprache, findet man bei Mauthner sehr klar, schlicht ausgesprochen und ohne den Glauben, es sei etwas Positives und Wonnevolles von der objektiven Welt ausgesagt, wenn man die Gegensätze als subjektives Element aufdeckt; er sagt (II, 50): "Ein Widerspruch ist in der Wirklichkeitswelt undenkbar. Denkbar und wirklich ist er nur im Denken oder im Sprechen der Menschen ... Die Wirklichkeiten sind nicht widereinander, sind einander nicht feind, nicht entgegen [...]"³⁸

La citazione si mostra preziosa, in quanto direttamente collegata ad uno dei procedimenti principali utilizzati nella costruzione di *Das Klangtal*, ovvero quello di riportare coppie di opposti, o di "opponibili", all'unità. Poiché i *Gegensätze* non sono in natura (e nemmeno i *Sätze*), ma è la lingua a realizzarli, creando significati e costringendoci a sentire lo stridore che fra di loro tali significati producono. Ecco che Waterhouse, con le sue *Gleichungen*, si impegna in questa cancellazione di differenze, e crea appartenenza fra le cose, portandole all'unità: «[...] also der Ort der Erkenntnis, vielleicht der Ort einer Einheit»³⁹. Dove l'opposizione invece resta, è fra *Bedeutung* e *Wahrheit*, giacché il significato è delle parole, mentre la verità della natura:

Der große Wald hier pflanzt mich ein. Ich werde hier eingepflanzt zu den Blumen. In Österreich sagt man: *Jemand pflanzt mich*, das heißt vortäuschen, jemanden falsch preisen, auf unwahre Weise aufrichten, jemandem eine Bedeutung geben, die ihm nicht zusteht. Auch hier werde ich gepflanzt, im Wald, nicht mit falscher Bedeutung. Mit keiner Bedeutung, und eingepflanzt. Vielleicht sind hier Bedeutung und Wahrheit Gegensätze. Die Wahrheit ist unbedeutend. Verstehst du Heinrich? – Das Kind: Nein. – Die Mutter: Jetzt lese ich dir die Stelle im Brief vor, die die Tiere betrifft. Genauer gesagt, die Fische betrifft.⁴⁰

Ma perché questo accada, bisogna credere a quel motto che Landauer pone ad apertura di un suo paragrafo: «Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Subjekt, das erkennt, und dem Objekt, das erkannt wird»⁴¹. La tessitura di rimandi che Waterhouse ci presenta viene posta in realtà in modo piuttosto indipendente rispetto a *Skepsis und Mystik*. Non è il libro di

³⁸ Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik*, cit., pp. 61-62, cit. in *Ivi*, pp. 32-33.

³⁹ Peter Waterhouse, *Paris 1276*, cit., p. 33.

⁴⁰ DK, p. 141.

⁴¹ Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik*, cit., p. 97, cit. in Peter Waterhouse, *Paris 1276*, cit., p. 31.

Landauer a condurre il percorso che il nostro autore segue, ma è il percorso, ovvero la successione di alcune poesie di Hamburger, argomento del saggio, a condurre verso le parole di Landauer e verso le citazioni che egli a sua volta riporta. Ed è un percorso che è al contempo quello di Waterhouse poeta, un percorso costruito cioè sui propri *loci* scrittorii, tanto che nel saggio su Michael Hamburger si fa cenno alla Valle del Klang e alle strane connessioni fra le cose che lì si possono manifestare. Del resto, la frase senza autore ripresa come epigrafe da Landauer (egli vi scrive sotto semplicemente «Pariser Universität 1276»), esplicita il meccanismo su cui è costruita l'*Erkenntnis* dei versi di *passim* che ho posto ad apertura di questo scritto: tutto può diventare tutto in modo sorprendente, e possiamo trovarci subito, noi soggetto dell'*Erkenntnis* e insieme suo oggetto, in forma di pesce in una bocca⁴².

L'assenza di *Gegensätze* nel mondo, fa sì che anche la sua divisione in due emisferi altro non sia che una decisione di geografi, il prodotto del linguaggio della cartografia, come abbiamo visto appena più su parlando delle equazioni: «Die zwei Halbkugeln der Welt gleichen einander. Die Städte im Süden gleichen den Städten in Deutschland und Österreich»⁴³. Le cose si appartengono l'una all'altra, il reale non è costituito di separazioni, ma di unioni; riandando a un altro passo di Landauer citato da Waterhouse nello stesso saggio: «[...] aber jetzt ist es Zeit zu der Einsicht, daß es keinerlei Individuum, sondern nur Zusammengehörigkeiten und Gemeinschaften gibt»⁴⁴. Niente opposti, niente separazioni, in una prospettiva decisamente vicina alle filosofie orientali frequentate da Hofmannsthal. Quelle che separano, sono frasi non vere, perché separando opposti, separano cose che non esistono. Ed è la stessa costruzione con *Sätze* e *Gegensätze* di Landauer:

Lauter ungültige Sätze, die nichts sagen. Warum sagen sie nichts? Ich

⁴² Da questo punto di vista, non c'è dubbio che il sistema-scrittura di Waterhouse sia un sistema che spiega se stesso, ovvero che non solo incrocia poetologia e poesia entro uno stesso testo (al di là di ogni possibile distinzione per genere letterario), ma fa affiorare in luoghi diversi identiche questioni chiave, chiarendo talvolta le scelte altrove compiute; così vi sono riflessioni che vengono proseguite e ampliate da un testo a un altro, pur se ciascuna di queste scritture trova la propria consistenza già in se stessa e non è in rapporto di dipendenza con le altre. Quello che si modifica, scoprendo questi canali sotterranei di dialogo e ampliamento, è la complessità della lettura, in grado di cogliere stratificazioni maggiori del pensiero dell'autore.

⁴³ DK, p. 138.

⁴⁴ Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik*, cit., p. 28, cit. in Peter Waterhouse, *Paris 1276*, cit., p. 33.

glaub, sie sagen nichts, weil sie Ja und Nein trennen: Weil sie Gegensätze trennen. Wenn sie es könnten, würden sie den Planeten spalten. [...] Man muß zusammenbauen. Ich kann nichts zusammenbauen, indem ich sage: Weiß ist weiß und Schwarz ist schwarz. Ich kann nur zusammenbauen mit Sätzen wie: Weiß ist schwarz. Weiß gleicht nicht Weiß. Aber Weiß gleicht Schwarz. So ein Satz heißt paradox, glaube ich. Es gibt auch orthodoxe, orthographische Sätze, aber die orthodoxen Sätze sagen nichts.⁴⁵

Per questo poco prima la madre aveva detto: «In einer Upanishad steht der Satz: *Alles, was hier ist, ist auch dort; was dort ist, dasselbe ist auch hier. Es gibt hier keinen Unterschied. Von Tod zu Tod geht, wer meint, dass hier ein Unterschied besteht*»⁴⁶. È una sentenza dalla *Kaṭha Upanishad*, decisamente non "ortodossa", e Waterhouse la pone in relazione alla divisione del mondo in due emisferi, di cui il bambino impara a scoprire dalla madre la paradossale perfetta coincidenza. In realtà, nella *Upanishad* in questione si intende la corrispondenza fra ciò che è visibile nel mondo e ciò che è invisibile nel *brahman* (la realtà superiore)⁴⁷. L'aperto riferimento al mondo orientale, che riguardo a *Ein Brief* è stato visto come plausibile o almeno come eco della ricezione orientale che aveva luogo attorno ad Hofmannsthal⁴⁸, è invece espresso in modo esplicito nei *Briefe des Zurückgekehrten*, con il continuo riferimento ad altri modi di stare nel mondo e di percepire l'esistenza, che il protagonista contrappone al modo europeo e in particolare tedesco, culminando con un aneddoto dalla vita di Râmakrishna, tratto da uno scritto di Max Müller⁴⁹, dimostrazione evidente anche al di fuori degli appunti privati, dell'interesse di Hofmannsthal per le tematiche orientalistiche, in una comunanza di interessi personali e *Zeitgeist*. Ma tornando all'uso che fa qui Waterhouse della sentenza dalla *Kaṭha Upanishad*, la so-

⁴⁵ DK, p. 145.

⁴⁶ DK, p. 144.

⁴⁷ Cfr. *Upanishads*, trad. ingl. di Friedrich Max Müller rivista da Suren Navlakha, Ware, Wordsworth Editions, 2001, p. 12.

⁴⁸ Su una possibile influenza delle filosofie indiane, anche indiretta, già sul *Chandos-Brief*, si veda Roberta Ascarelli, *Die Situation des Mystikers ohne Mystik. Sulle tracce del misticismo di "Ein Brief"*, in «A.I.O.N. – Sezione Germanica», I, 1-2, 1991, pp. 167-212; ed anche Ead., *Il senso di una fine*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. e cura di Roberta Ascarelli, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, pp. IX-XXXI. Si veda inoltre Freny Mistri, "Weltgeheimnis" (1894) und "Ein Traum von großer Magie" (1895): *Two Examples of Implicit Indian Metaphysics in Hofmannsthal Poetry*, in «Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée», 1, 1974, pp. 253-268.

⁴⁹ Friedrich Max Müller, *Râmakrishna. His Life and Sayings*, London, Longmans/Green & Co., 1901.

stanziale unità del duale vuol dire che le due parti del mondo coincidono, il sud e il nord del globo, perché la terra ha «zwei reimende Hälften [...] Wir können die Welt hören, sie sagt: Welt und Welt»⁵⁰. La madre, da questo punto di vista, non sostiene che la lingua, la parola, siano da sostituire con questa sorta di voce del mondo, ma afferma invece che si può procedere per uguaglianze, ovvero per equazioni, passando dagli «equatori», anche con la lingua umana, basta saper percepire che non esistono differenze: «Darum glaube ich, daß manche Arten zu sprechen gelten und manche anderen Arten zu sprechen nicht gelten. Darum gefällt mir auch der Brief»⁵¹.

La voce del mondo, quella di queste due metà che combaciano, che rimano fra di loro, è la voce delle «cose mute» di Chandos⁵², ma è una voce che, non concedendo differenze, non pone priorità fra le cose o fra gli accadimenti, in quanto ciò che è qui è uguale a ciò che è lì, il visibile coincide con l'invisibile (il *Brahman*), «ciò che è sotto è identico a ciò che è sopra, e ciò che è sopra è identico a ciò che è sotto; questo permette di penetrare le meraviglie dell'unità» (così la *Tabula smaragdina*⁵³ della tradizione ermetica), tutto è vero, come i suoni e i versi degli animali che è possibile ascoltare dai «Johore Berge». Così Chandos può piangere per i topi avvelenati, visti come nella mattanza di un popolo, così può trovare consonante il pianto di Crasso per la sua murena, mentre, spiega la madre al bambino, è consuetudine piangere «über die großen Dinge»⁵⁴, ma Crasso, e Chandos, sono diversi:

Der wichtige Tod ist wie das Reale und wie Deutschland und die Vergangenheit, und er ist wie die Welt und wie die Weltbeherrschung. Aber der Römer Crassus ist anders. Und sein Weinen ist anders, kleiner, genauer. Und Philipp Chandos ist anders. Er liebt diesen kleiner, geringer, weniger weinenden römischen Crassus. [...] Dieses

⁵⁰ DK, p. 144.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Non bisogna dimenticare che «le cose mute» appaiono anche in un appunto per la *Quinta lettera del ritorno* poi non utilizzato per la sua stesura: «so wie im Herzen des Erlebnisses findet man sich – einsam aber verklärt – im Herzenskern der stummen Dinge»; Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten. Varianten und Erläuterungen*, in Id., *Erfundene Gespräche und Briefe*, cit., pp. 416-459, qui p. 435.

⁵³ Ermete Trismegisto, *Tabula smaragdina*, in *Arcana Mundi, vol. II, Divinazione, astrologia, alchimia*, trad. e cura dell'edizione italiana di Claudio Tartaglino, a cura di Georg Luck, Milano, Fondazione Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2000, pp. 258-261, qui p. 259 (la traduzione della citazione è leggermente modificata).

⁵⁴ DK, p. 142.

dumme Weinen, diese dumme Liebe, davon träumt nachts Chandos. Träne um eine Muräne. Nicht Träne um Deutschland, die beginnende Berliner Mauer, die österreichische Neutralität, den Verrat des Spionagennetzes, die Gegnerschaft von West und Ost, die Gefährlichkeit des Menschen, sondern Träne um eine Muräne.⁵⁵

Se questo passo è molto importante per la costruzione di *Das Klangtal* come "capitolo" di (*Krieg und Welt*), in quanto attraversa la situazione sociopolitica del mondo nel 1962 con lampi veloci e taglienti (e la riflessione sugli ultimi cinquant'anni di storia mondiale è uno dei temi che percorrono il libro), non meno importante è la "normalità" con cui il pianto di Crasso, nella lettura di Chandos, viene riportato. E d'improvviso queste «Träne[n] um eine Muräne» si trovano a corrispondere con le due parti del globo, quella del nord e quella del sud, che in realtà, come abbiamo visto, sono la stessa cosa, e presentano, con la stessa forza paradossale, gli stessi luoghi:

Zwischen diesen Gleichen laufen viele Äquatoren. Zwischen den zwei Österreichs verläuft ein Äquator. Auch mich gibt es zweimal, sozusagen Ma und Ma, und insgesamt und zusammengereimt und zusammengerissen und -gedichtet heiße ich Mama. Und der Satz bei Chandos heißt: ... *mit seinen Tränen um die Muräne*, das ist ein Satz mit einem Äquator, das ist ein ganzer und gedichteter Satz, Nordhalbkugel plus Südhalbkugel, das ist nicht die Welt, sondern die Welt plus die Welt.⁵⁶

Quindi non solo vi è una *Ähnlichkeit* fra il modo il cui le due parti del mondo (emisfero boreale ed australe) coincidono fra di loro, venendo poi a trovare struttura omologa nelle lacrime per le cose grandi che coincidono con quelle per le cose piccole (venendosi tutto a definire per dualità trasformate in identità), ma addirittura il sintagma «Träne um eine Muräne» mostra di possedere un proprio «equatore», che suddivide due entità costruite su una uguaglianza di suono:

Tränen, Muräne. Das Kind hörte aus diesen zwei Briefworten das Wort *Ähnlichkeit* heraus. *Dann stünde ihm noch immer Crassus gegenüber, mit seinen Tränen um die Muräne*. Dem Kind wurde da zugeflüstert, im Johorer Wald, daß die Tränen dann fließen und den Schmerz dann fließt, wenn ein Gleichklang zu hören ist. Das Kind sagte sich die Worte der Mutter vor: Das Tal, in das wir jetzt sehen, heißt Klang.

⁵⁵ DK, p. 142.

⁵⁶ DK, p. 144.

Es ist das Klangtal. Alle Klänge sind wahr. Alle Schreie dort und Singen, Quietschen, Kratzen, Krächzen, Klopfen, Brüllen. – Der Gleichklang war unmittelbarer, flüssiger, glühender, fiebriger als Worte. Aus den Worten *Träne*, *Muräne* wurden Klänge.⁵⁷

Ecco che una delle problematiche principali del *Brief*, «la costituzione del mondo immaginale a partire dallo scardinamento dell'univocità del segno, in una tensione intermediale verso linguaggi non verbali»⁵⁸, si viene a porre come spostamento dalla parola, frutto di un segno arbitrario, al suono, che non è a sua volta arbitrario, ma consustanziale alla verità che esso possiede. Dalla scrittura si procede così verso la musica, per quanto si tratti specificamente di una “musica del mondo”, che è la voce delle cose solo apparentemente mute, mute cioè rispetto alla *Spache der Begriffe*⁵⁹. La “musica” nel *Brief* è citata nella prima parte, quando Chandos rivà ai suoi progetti di scrittura precedenti al nuovo stato, e inerentemente a quello che «die Erkenntnis der Form»⁶⁰ era in grado di produrre in lui, «ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra»⁶¹. Il parallelo musica/algebra sappiamo esser già di Novalis⁶²; Waterhouse lo riprende in modo indiretto, riproponendo l'algebra nei passaggi sonori per “equazioni”, e giungendo infine a sentire come nei suoni della natura, del mondo, perfino degli eventi, nascono «melodie»; ed anche queste «melodie», come quelle *Chiffren* di cui Chandos sente è costituito il suo corpo, sono, a tutti gli effetti, “scritte nel corpo”:

Wenn dich eine Fliege beißt, dann singst du wie Vögel. Wenn eine Katze dich kratzt, dann klingt es in deinem Körper. Dann beginnen Melodien. Wenn der geliebte Mensch stirbt, dann beginnen Melo-

⁵⁷ DK, p. 142.

⁵⁸ Grazia Pulvirenti, *I linguaggi dell'invisibile. Sulla poetica di Hugo von Hofmannsthal*, Acireale/Roma, Bonanno, 2007, p. 71.

⁵⁹ La *Sprache der Begriffe* come linguaggio che si contrappone al senso vero delle cose ritorna spesso in Hofmannsthal. Si legga per esempio il passo: «Worte sind versiegelte Gefängnisse des göttlichen Pneuma, der Wahrheit. Götzendienst, Anbetung eines eidolon, Sinnbildes, das einmal für einen Menschen lebendig war, Mirakel gewirkt hat, durchflammende Offenbarung des göttlichen Geheimnisses der Welt gewesen ist; solche eidola sind die Begriffe der Sprache. Sie sind für gewöhnlich nicht heiliger als Götzenbilder, nicht wahrhaftiger “reich” als eine vergrabene Urne, nicht wahrhaftiger stark als ein vergrabenes Schwert. Alles was ist, ist, Sein und Bedeuten ist eins; folglich ist alles Seiende Symbol»; Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1894-1895*, in Id., *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III (1925-1929). Aufzeichnungen*, a cura di Bernd Schoeller con la consulenza di Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer, 1980, pp. 390-391.

⁶⁰ EB, p. 46.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. *Ein Brief. Varianten und Erläuterungen*, cit., p. 298.

dien. Wie wir nach Malaysien gekommen sind, haben Melodien begonnen. Mein Wald ist laut geworden. Meine Worte sind laut geworden. Mein Sprechen hat gelautet.⁶³

La madre, che all'inizio del racconto troviamo a leggere «laut», a voce alta, il *Chandos-Brief* al bambino, afferma così che le proprie parole, giungendo in Malesia, sono diventate «laut», la sua lingua ha assunto una nuova consistenza sonora, producendo i suoni che sono il linguaggio del mondo. Ed ecco così che la madre comincia una lista di sonorità («Ächz, Stöhn, Knall, Quietsch, Zischel, Kaploff, Mjam [...]») ⁶⁴, dopo la quale così prosegue e spiega:

[...] ich habe begonnen zu sprechen wie Walt Disneys Leute, Hach, Faff, Kricks, Öff, Oje, Wrr, Wropp, Ahh, Mami, Aua, Oh, Knirsch, ich habe gesprochen wie der immerzu entsetzte Donald Duck und wie die stummen Dinge in den Comics, Was Was Was, Bong, Zoing, Tropf, Schipp, Japs, Schwupp, ich hab mich zusammengereimt und zusammengesungen. Ich hab mich zusammengerissen.⁶⁵

È a questo punto che ha luogo l'investitura a poeta del giovane Heinrich: mentre Chandos si muove alla ricerca di una inesplorata dimensione del verbale, facendo intendere l'abbandono dei suoni della poesia, ecco invece che Heinrich/Peter diventerà un poeta che scrive un testo come *Das Klangtal*, che conosce l'intreccio dei suoni fra di loro dentro una lingua e attraverso le lingue, che conosce la lingua del mondo:

Wenn du mir gut zuhörst, Heinrich, deiner Comics-Mama gut zuhörst, dann wirst du später einmal ein Schriftstellerlein werden, ein Donald-Duck-Dichter, einer, der zusammenreißt und -reimt. Ein Duck, der die sprechende Sprache hört und Europa rettet. – [...] Was meinst du mit *retten*?⁶⁶

La madre non darà una vera risposta, alla domanda del bambino, non ci dirà cosa significa «retten», ma a suo modo risponderà attraverso l'immagine della terra divisa in due parti corrispondenti che contengono gli stessi luoghi, concludendo appunto con la frase di Chandos attraversata dall'equatore: «Und der Satz bei Chandos heißt: ... *mit seinen Tränen um die Muräne*, das ist ein Satz mit einem Äquator, das ist ein ganzer und gedichteter Satz, Nordhalbkugel plus Südhalbkugel, das ist nicht die Welt, son-

⁶³ DK, p. 143.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ DK, pp. 143-144.

dern die Welt plus die Welb»⁶⁷. Lo stesso equatore, dirà più avanti, attraversa tutte le poesie: «Zwischen den Wörtern liegt der Äquator. Darum lese ich so gerne Gedichtlein, weil ich in ganz vielen die zweite Hälfte finde. Darum sind Gedichte so weltkugelgleich»⁶⁸. Le poesie sono viaggi intorno al mondo, sostiene la madre, e ancora una volta l'arte della poesia le permette, attraverso una metaforica che va per piccole trasformazioni sonore, di accostare cose fra loro distanti, di scacciare, come Chandos, i *Begriffe* convenzionali in nome di un altro modo di immaginare la poesia, di un altro procedimento per ottenerla. E il culmine di tale procedimento, è la traduzione intesa come pienezza di incontri, in un punto posto all'infinito, di tutte le lingue:

In Gedichten lese ich Weltreisen. In einem Gedicht bin ich mit dir hierher nach Malaya gekommen. Das Denken gebraucht nicht Begriffe, sondern Geographie. Nicht Gedanke, sondern Geodanke. Nicht Gesang, sondern Geosang. Viele Gedichte, die ich gerne lese, sind Übersetzungen, und sie bringen zwei Hälften zusammen. Auch die Welt ist, glaube ich, zusammengereimt und rhythmisch. Die Küstenlinie hier schwingt rhythmisch. Rhythmus und Reim sind geologische Begriffe.⁶⁹

Per arrivare a questa conclusione che in realtà non conclude ma apre altre vie infinite alle possibilità della parola, la madre parte da una esperienza quotidiana della vita in Malesia:

Es gibt auch das englische Malaysisch, es ist beinahe so wie das österreichische Englisch im Brief. Weißt du, was *bas* heißt? – Ja, *bus* oder deutsch Bus. – Weißt du, was *Schreibmaschine* auf Malaysisch heißt? – Ja, *mesin taip*. – Das englische Wort *number* wird im Malaysischen fast verdeutlicht, expressiver: *nombor*. Und im Indonesischen wird daraus *nomor*, und das klingt beinahe wie *no more*. In der Übersetzung kann man die Bedeutungen umdrehen, fast verkehren. Vielleicht kann ich mich selbst verkehren. In der anderen Sprache werden die Worte manchmal traumhafter oder schöner oder unschuldiger.⁷⁰

La madre arriva così a una ulteriore riscrittura di quanto è accaduto a Chandos, ancora una volta attraverso una parola tratta dal *Brief* utilizzata

⁶⁷ DK, p. 144.

⁶⁸ DK, p. 146.

⁶⁹ DK, p. 147.

⁷⁰ DK, p. 146.

come "equatore" attorno a cui costruire un intero sviluppo di pensiero. La parola, stavolta, è *Offenbarung*:

Ich höre lauter Vereinbarungen, nicht Offenbarungen – was sollte das sein – sondern Vereinbarungen. In den Gedichen vereinbaren sich die Wörter. Ich kann eine Weltsprache hören, die ist nicht die lateinische und nicht die englische Weltsprache, und darin kann ich mich vernhemem.⁷¹

In una citazione delle aspirazioni di Chandos, Waterhouse modella il suo atto poetico, che mira a una lingua agita dalla forza agglutinante del suono delle parole in uno sconfinamento di linguaggi, citazioni, traduzioni, metamorfosi sonore. A tale tipo di scrittura egli riporta una poesia di Michael Hamburger, *In a Cold Season*⁷², a cui la madre, senza mai citarla direttamente, fa riferimento mentre il racconto si avvia verso la sua conclusione, e la interpreta in base al principio dei due emisferi e della scrittura come traduzione. Sull'eco di questi versi che non vengono pronunciati, Waterhouse procederà ancora una volta per citazioni dal *Brief* ricomposte in un nuovo intero:

Die Sprache wird [...] nicht englisch oder italienisch oder spanisch, sondern lebendig, körperlich, du selber wirst körperlich und durchlebt und durchklungen, dein Körper bildet sich sprachlich, du bekommst Bildung, Schulbildung, aber nicht im Sinne eines Wissens, sondern eine Ausbildung der lebendigen Arme und Hände und Augen und Ohren, das Fleisch bildet sich aus, die Haut bildet sich aus, deine Füßlein spreizen sich und biegen sich, du spürst Atem und Herz.⁷³

La lingua abbraccia adesso in un atto di ampliamento l'esistente, si fa corpo, s'inscrive nella fisicità, diviene esternazione della dimensione "incarnata" del pensiero e dell'atto della creazione artistica, secondo il principio enunciato dalle neuroscienze della *embodied mind*⁷⁴, che non sminuendo

⁷¹ DK, p. 147.

⁷² Per una lettura/interpretazione del testo di Hamburger, nonché per una sua traduzione tedesca, si veda: Peter Waterhouse, *Die Unwahrheit*, in Id., *Die Nicht-Anschauung*, cit., pp. 59-76. *In a Cold Season* fu scritta in occasione del processo a Eichmann, e nel 1962, anno in cui è ambientato *Das Klangtal*, la madre di Heinrich la lesse sul «Times» (DK, p. 148). La madre, che pure accenna al contenuto del testo, ne cita solo due parole, *cold* e *whole*, con cui la poesia, rispettivamente, viene aperta e chiusa. E *whole* risulta essere, nel contesto di *Das Klangtal*, eco di quella massima che lo *Zurückgekehrter* ripete spesso: «The whole man must move at once».

⁷³ DK, p. 149.

⁷⁴ Sulla *embodied mind* si vedano: Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch

in nulla il mistero della creazione, lo riconduce al principio fisiologico, secondo un modello in cui tutto si corrisponde, come i due emisferi, come cervello e mente, come spirito e corpo.

(a cura di), *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MIT Press, 1991 (*La via di mezzo della conoscenza*, trad. it. di Isabella Blum, Milano, Feltrinelli, 1991); Mark Turner, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York/Oxford, Oxford Univ. Press, 1996; George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999; Francisco J. Varela, Natalie Depraz, *Imagining. Embodiment, Phenomenology, and Transformation*, in Alan Wallace (a cura di), *Buddhism and Science. Breaking New Ground*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 196-230; Gerald M. Edelman, *Second Nature: Brain Science and Human Knowledge*, New Haven, Yale University Press, 2006 (*Seconda natura. Scienza del cervello e conoscenza umana*, trad. it. di Simonetta Frediani, Milano, Raffaello Cortina, 2006).

Ester Saletta
(Bergamo)

*Barbara Frischmuths Orientbegegnung: Das Andere
als Kehrseite der eigenen Medaille
Von «Das Verschwinden des Schatten in der Sonne»
bis zu «Vergiss Ägypten»*

1. Vorbemerkung: das Orientmotiv in der deutschsprachigen Kulturszene des 17. und 19. Jahrhunderts

Das Thema «Orient» beschäftigte schon lange vor der Institutionalisierung der Orientforschung und Entstehung von Orientalistikschulen die deutschsprachige Kulturszene und wurde vor allem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einem ungeheuren illusorischen Potential intensiver denn je in literarischen Werken und Übersetzungen sowie in geistesgeschichtlichen Debatten thematisiert.

Die geschichtliche Phase der Kreuzzüge bestimmte lange Zeit das Bild des Orients in Europa. Abgesehen von ein paar Ausnahmen wurde ein feindseliges, weil religiös fundiertes Bild vom Orient in der deutschen Literatur vermittelt, welches durch das Erscheinen der Türken an den östlichen Grenzen Europas und durch die Belagerung Wiens (1529 und 1683), noch härtere Facetten annahm.

Seit dem Ende der Kreuzzüge waren Reiseberichte, so etwa die Marco Polos (1254-1324) aus dem Jahre 1301 (deutsche Übersetzung im Jahre 1477) oder die des Weltreisenden Jean Chardin mit dem Titel *Reisen nach Persien und Indien* (1711), die Hauptquelle der Informationen über den Orient in Europa. Gemeinsam mit dem 1654 ins Deutsche übertragenen Werkes des persischen Dichters Saadi (1190-1283), *Persianischer Rosenthal*, war die *Moskowitische und Persische Reise: die holsteinische Gesandtschaft beim Schah* (1633-39), von Adam Olearius (1603-1671), der als Reisechronist in der Begleitung einer Delegation im diplomatischen Auftrage von Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein nach Russland und Persien reiste, ein deutscher Beitrag auf diesem Gebiet. Die von Olearius dargestellte

Reisedelegation hatte eigentlich den Auftrag, in den bereisten Ländern wirtschaftliche Kontakte anzuknüpfen und vor allem mit Persern Verhandlungen über die Einrichtung einer neuen Handelsroute für den Transport von Waren aus Süd- und Mittelasien über das Kaspische Meer und Russland zu führen. Obwohl die Delegierten mehrmals vom König am Hof von Isfahan offiziell und inoffiziell freundlich empfangen wurden und der König seinerseits das Verlangen äußerte, den Herzog von Schleswig-Holstein mit eigenen Gesandten gleichfalls zu besuchen, wurde die Mission u.a. wegen schlechter Führung des Delegationsleiters zu einem großen Misserfolg und verfehlte ihre ehrgeizigen wirtschaftlichen Ziele. Die einzig wertvolle Trophäe dieser Reise blieb die ausführliche Reisebeschreibung von Olearius, in welcher der theologisch geschulte und naturwissenschaftlich interessierte Autor seine Beobachtungen über Wohn- und Naturlandschaft, Sitten, Bräuche und Verhalten der Menschen, denen er auf der Reise begegnete, mit Genauigkeit verfasste. Auch ein anderes Mitglied der Reisedelegation, der Dichter und Mediziner Paul Fleming, hatte im Laufe der Reise Gedichte verfasst, welche zum großen Teil verloren gegangen sind. Die paar übrig gebliebenen Gedichte sind allerdings derart von barocken Themen besetzt, dass man in ihnen kaum die Spuren der langjährigen Reise finden kann. Olearius scheint ebenfalls nicht gänzlich von christlich-barocken Denkschemen und religiöser Rhetorik seiner Zeit frei zu sein, jedoch übertönen seine wissenschaftliche Neugierde und sein beinahe ethnographischer Bezug auf das Fremde seine Vorurteile. Die Reisebeschreibung von Olearius wurde bald in andere europäische Sprachen übersetzt und lieferte u.a. dem Dramatiker Andreas Gryphius Stoff für sein Trauerspiel *Catharina von Georgien* (1663). Gryphius (1616-1664) stellt in diesem Drama einen von Willkür gelenkten, grausamen persischen König namens «Chach Abas» dar, der die georgisch-christliche Fürstenwitwe Catharina vor die Wahl stellt, entweder sich mit ihm zu vermählen oder ihre Hinrichtung in Kauf zu nehmen. Mit der Bewahrung der Treue zu christlichen Werten und zu ihrem ermordeten Gatten lehnt Catharina den Heiratsvorschlag des Königs ab, was zu ihrem Tod führt. In diesem Stück wurden die überkommenen Vorurteile über islamische Religion und orientalische Herrscher aufgefrischt und einer ideal dargestellten christlichen Ethik entgegengesetzt.

Seit Ende des 17. Jahrhunderts ist eine tiefgreifende Veränderung des Orientbildes in Europa zu verzeichnen. Dieser Wandel beruhte auf folgenden Ursachen: Die Gefahr einer Bedrohung durch die Türken war vorbei. Die Aufklärung zerstörte das biblizentrische Weltbild und mit ihm die alten Vorstellungen und Vorurteile über den Orient. Neue Auseinander-

setzungen mit dem Islam und relativ «objektive» Koranübersetzungen rehabilitierten die islamische Religion. Auch die Bekanntschaft mit orientalischer Dichtung und Mythologie modifizierte das Bild des Orients. Die Übersetzung von *Tausendundeiner Nacht* (1704) ins Französische durch Antoine Galland (1646-1715) schuf zum ersten Mal das Bild eines märchenhaften, farbenprächtigen, sinnlichen Orients. Die erste deutsche Übersetzung dieses Werks aus dem Französischen erschien vermutlich im Jahre 1710.

Bei der Suche nach den eigenen kulturellen Wurzeln oder Vorbildern im Zeitraum zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert haben manche Literaturtheoretiker und Ästhetiker ihren Blick dem Orient zugewandt. Die Deutschen Johann Gottfried Herder (1774-1839), Friedrich Schlegel (1772-1829), Johann Wolfgang von Goethe, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) und der Österreicher Josef von Hammer-Purgstall (1774-1856) haben mit verschiedenen Ambitionen und unterschiedlichem Interessengrad die orientalische Dichtung und Mythologie in ihre gattungshistorischen Betrachtungen und geistesgeschichtlichen Diskussionen mit einbezogen.

Mit dem Werk *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1783-93) ist Herder einer der wichtigsten Wegbereiter der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Orient in Deutschland. Obwohl sich Herder in diesem Werk auf die christlich-humanistischen Werte beruft, korrespondiert der Geist seines Werkes in vielerlei Hinsicht mit Voltaires *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (1757), einer der ersten europäischen Schriften, welche mit der Einbeziehung des Orients in die Universalgeschichte der tradierten christlichen Geschichtsdeutung eine Absage erteilte. In *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* erfasst Herder mit naturwissenschaftlichem Eifer die Fülle der geschichtlichen Erscheinungen und historischen Fakten, um die unwandelbaren Gesetze und analogen Strukturen in der Fortentwicklung der Menschheit herauszuarbeiten, den lebendigen Verkehr der Völker untereinander zu zeigen und die Humanitätsfähigkeit aller Menschen hervorzuheben. In der Hinwendung Herders zum Orient spielt seine spezifische Auffassung von der Geschichte eine wesentliche Rolle: Sie ist nicht allein in den kulturellen Gipfelleistungen und staatlich politischen Ereignissen manifestiert, sondern im Alltäglichen, scheinbar Unbedeutenden, in den Sitten und Charakteren der Völker. Auch die Geschichte der Vergessenen, Verdrängten und Verlierer soll in der Geschichtsschreibung mit berücksichtigt werden. Im dritten Teil der *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* leistet Herder eine historisch-ethnologische Erforschung der «Wissenschaft vom Morgenlande» und schildert die Geschichte einiger Länder Asiens. Darüber hinaus untersucht Herder in einer

anderen Abhandlung, Spruch und Bild, insbesondere bei den *Morgenländern* (1792), und die Charakteristiken der arabischen und persischen Dichtung neben der hebräischen. Herder hebt den Rang der Poesie als eine Basis für den Erfahrungsaustausch zwischen den Völkern hervor und plädiert für das Verständnis der orientalischen Dichtung. Mit großem Einfühlungsvermögen zeigt Herder am Beispiel des persischen Dichters Saadi, wie die Europäer die fremdartige Poesie aus den geschichtlich-kulturellen Zusammenhängen, aus den Regierungsformen und Naturbegebenheiten des Orients verstehen können. In Herders Orientauffassung ist u.a. auch die Verehrung des Naiven und Ursprünglichen sichtbar, woran die Romantiker in ihrer Suche nach dem ursprünglichen Sinn des Lebens anknüpften, so beispielsweise Friedrich Schlegel, der während seines Pariser Aufenthalts am Anfang des 18. Jahrhunderts Sanskrit lernte und seine Erkenntnisse und Forschungsergebnisse in der Abhandlung *Über die Sprache und Weisheit der Inder* (1808) zusammenfasste. Der Orient ist nach Schlegel durch andere Zugangswege zur Wahrheit ausgezeichnet. Schon der Platonischen Philosophie wohnt nach Schlegel ein orientalischer Geist inne, im Gegensatz zur rationalistisch-abendländischen Denkweise, wo Vernunft und Erfahrung als einzig gültige Quelle der Erkenntnis angesehen werden. Auch in seinen Vorlesungen *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812) behandelte Friedrich Schlegel die Geschichte der orientalischen Literatur neben der griechischen und römischen, wobei sein Interesse nicht dem zeitgenössischen Orient galt, sondern einer abgeschlossenen nicht einholbaren vergangenen Epoche. Schlegels Ansichten wurden aber von seinen Zeitgenossen nicht kritiklos hingenommen. Goethe, der sich mit dem islamischen Orient auseinandersetzte, kritisierte Schlegels Ansichten. In seinem *West-östlichen Divan* (1819) hob er selbst die heidnischen Seiten des Orients hervor; in Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des Divans warnte er außerdem vor dem Vergleich der orientalischen Dichtung mit der lateinischen und griechischen und plädierte für die Eigenständigkeit der orientalischen Dichtung. Goethe setzte sich mit Teilnahme und Befremdung, mit kritischem aber zugleich einfühlendem Blick mit der orientalischen Poesie auseinander. Er leitete die unterschiedlichen orientalischen Dichtungsarten und -techniken aus den besonderen historischen und religiösen Begebenheiten des Orients ab und reflektierte über unterschiedliche Aspekte des West-Ost-Verhältnisses, u.a. über das Problem der Vermittlung und Übersetzung der fremden Dichtung. Goethes offene Haltung anderen Traditionen gegenüber blieb keine Ausnahme und fand u.a. in Hegels *Vorlesungen über Ästhetik* (1821/26) eine philosophische Begründung. Hegels Reflexionen über die Charakteristik der orientali-

schen Mythologie, Epik und Lyrik lieferten in der Tat eine Weiterführung und Synthese der zeitgenössischen Forschungen auf diesem Gebiet. Nach Hegel sind die Kunst, die Philosophie und die Religion am Entwicklungsprozess des Selbstbewusstseins beteiligt und die vielfältigen Kunstarten und -gattungen manifestieren die unterschiedlichen Entwicklungsstufen des Geistes. Deshalb soll die Rolle der orientalischen Dichtung in der Kunst- und Geistesgeschichte erläutert werden. Auch die Frage nach der Geltung der orientalischen Tradition neben der griechisch-klassischen und christlich-mittelalterlichen wird von Hegel aufgegriffen. Diesbezüglich zeichnet sich zuerst eine klassizistische Position ab, wenn er die homerische Dichtung als unübertreffliches Muster über alle anderen Dichtungsarten stellt. Aber gerade weil für Hegel die griechische Klassik einen Höhepunkt darstellt, müssen ihr andere Entwicklungsstufen vorausgehen. Eine der Vorstufen ist nach ihm die symbolische Kunst, deren Ursprünge nach ihm in den ägyptischen, persischen und indischen Traditionen liegen. In dieser über das allgemeine Erkenntnisinteresse hinausgehenden vereinnahmenden Auffassung, dient der Orient dem unaufhaltsam fortschreitenden abendländischen Geist als Sprungbrett auf seinem steilen Weg zum Absoluten.

Für das Vorantreiben der deutschsprachigen Orientforschung sind vor allem die Studien des österreichischen Philologen Josef von Hammer-Purgstall von großer Bedeutung. Als Mitherausgeber der Zeitschrift *Fundgruben des Orients* beeinflusste er mit seinen Schriften und Übersetzungen viele deutschsprachige Orientliebhaber. In seiner *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (1818) taucht Hammer nach eigenen Worten in den Ozean der persischen Poesie. Die zwei Eingangskapitel dieses Werkes bestehen aus theoretischen Auseinandersetzungen mit kulturellen und literaturgeschichtlichen Eigenheiten Persiens und zeugen von der tiefen Faszination des Autors durch die fremde Kultur. Hammers theoretische Ansichten haben den Orientdebatten seiner Zeit neue Impulse gegeben. Seine umstrittene These vom Vorrang der persischen Kultur vor allen anderen orientalischen Kulturen stieß auf die von Friedrich Schlegel geprägte Indienphilie der deutschen Orientforschung. Zudem wurde mit solchem Vergleich die Gültigkeit der vorhandenen abendländischen Traditionsmuster in Frage gestellt. Auch zwischen 1881 und 1888 hält sich das literarische Interesse für den Orient nicht, da Friedrich Pustets (1831-1902) Abenteuergeschichten die er zunächst als Fortsetzungsromane in der Wochenzeitschrift *Deutscher Hausschatz in Wort und Bild* publizierte, Namen wie «Durch die Wüste», «Von Bagdad nach Istanbul», «Durchs Wilde Kurdistan» trugen und die Leserschaft auf eine Reise von den Ebenen der Sa-

hara bis ins Gebirge des Balkans führten. Gefangennahme, Befreiung, Verfolgung, Überfall, Gut und Böse, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit sind auch die behandelten Themen in Karl Mays (1842-1912) *Christus oder Mubammed* (1891). Karl May selbst hatte noch kein Land des Orients betreten und nur exzerpiert, zitiert und auch plagiiert, was andere Autoren hergaben. Deswegen resultierte aus Mays Texten folglich keine kreative Schöpfung, sondern mehr eine fundierte Reproduktion und Neuverpackung von vorhandenem Wissen. Karl Mays Orientbild ist mit seinen Abenteuern zwar ein karikierendes, aber gleichwohl teilweise treffendes Bild der Verhältnisse des äußerlich und innerlich zerfallenden Osmanischen Reiches, das aber die bereits in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts eingeführten Reformen des osmanischen Reichs nicht in Betracht nimmt. Die Folge ist, dass Mays Urteil über die türkischen Verhältnisse und den Orient eher negativ blieben – Karl Mays farbprächtige, dichotomische und vereinfachende Orientbilder ignorieren Entwicklungen, die längst im Gange waren. May, der in seinen Orientromanen durch und durch nur die Rolle des christlichen Missionars verkörpert hat, war davon überzeugt, dass das Sprechen über den Orient schon in sich ein missionarisches Überlegenheitsdenken birgt, das auf einer Textambivalenz basiert: heuchlerische Toleranz vs. verdrängter Respekt.

Die oben erwähnten theoretischen Schriften aus der Zeitspanne zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert tragen einerseits zur Anerkennung der fremden Kulturen und kosmopolitischen Ausrichtung der deutschen Literatur und Kultur bei und andererseits wird der Orient durch verallgemeinernde pauschalisierte Urteile dämonisiert, idealisiert oder zu einer geistigen Einheit erhoben, welche mit dem faktischen Orient wenig zu tun hat. Eine weitere Gemeinsamkeit der erwähnten Schriften besteht darin, dass sie sich weniger im Begreifen der Eigentümlichkeit des Orients erschöpfen, als in der Einordnung desselben in das eigene abendländische Geschichtsbild. Dies zeigt sich u.a. in den unterschiedlichen Herangehensweisen an orientalische Themen in der Zeit der Aufklärung und Romantik, sowie in der Blütezeit des Historismus. Das steigende Erkenntnisinteresse für den Orient und die Fülle der vorgefundenen Materialien auf diesem Gebiet, einhergehend mit fortschreitender kolonialer Erschließung der Erde, führten zunehmend zur Institutionalisierung der Orientforschung in Europa und deren Verwandlung in eine historisch-philologisch ausgerichtete Wissenschaft – die ersten akademisch ausgerichteten Forschungseinrichtungen wie die «Deutsche morgenländische Gesellschaft» und das «Institut für Orientalistik» in Wien entstanden schließlich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts.

2. Zur Geschichte der Begrifflichkeit des postkolonialen Kulturkonzeptes

Im ersten Paragraph des vorliegenden Beitrags wurde gezeigt wie das Orientbild in einem bestimmten zeitlichen Rahmen theoretisch und literarisch ziemlich ambivalent beschrieben wurde. Es stellt eine totale Gegenposition zu dem negativ gefärbten Orientbild der Antike dar – man vergleiche die historische Feindschaft zwischen Griechen und Persern, das Alte Testament und dessen Unterscheidung in Bezug auf das Bild der Araber und der Juden, die Zeit vor den Kreuzzügen mit Bildern von kriegerischen und gottlosen Muselmanen und Luther, der den Türken als Symbolfigur des Antichristen bezeichnete.

Ab der Aufklärung ist das Orientbild tatsächlich mit Zügen von Respekt und Toleranz, nicht nur in der Philosophie, sondern auch in den Romanen und Dramen versehen. Beispiele dafür sind u.a. Lessings *Nathan der Weise* (1779) und der schon o.g. *West-östlicher Divan* (1819/1827) von Goethe, die beide die Topoi Schönheit und Sinnlichkeit mit Despotie und Weisheit koppeln und eine besondere Faszination in dem prüden, sexual- und lustfeindlichen Europa ausübten. Orient als Heimat des Emotionalen, Ursprünglichen (im Sinne von natürlich) und Irrationalen im Gegensatz zum kalten, vernünftigen Okzident sind auch die Merkmale von Texten wie zum Beispiel Wilhelm Hauffs orientalische bzw. exotische Märchen.

Die Rede über den Orient und das Interesse für die orientalische Kultur haben auch in den letzten Jahren viel Bewegung bzw. kontroverse Meinungen in die Diskussionen um den Kulturbegriff gebracht. Als Italienerin und Literaturwissenschaftlerin denke ich insbesondere an Oriana Fallaci (1929-2006) leidenschaftliche und scharfe, manchmal auch hassvolle Invektive gegen die islamische und terroristische Eroberung Europas, die die Kriegsjournalistin und Buchautorin in *La rabbia e l'orgoglio* (Die Rache und der Stolz, 2001) und in *La forza della ragione* (Die Macht der Vernunft, 2004) dokumentiert hat. Fallacis Orientbild gründet auf einer sachlichen Beobachtung eines Musters wie jener der italienischen Gesellschaft und Arbeitswelt, die sich erfolglos und utopisch nach der Auflösung seiner Schulden und Schuldgefühlen sehnt ohne aber zu verstehen, dass sie selbst an dieser islamischen Invasion schuld war. Fallacis unbeachtete Sermonen gegen den islamischen heiligen Krieg und für eine Rettung der kulturellen Wurzeln Europas erinnern einerseits an die Voraussetzungen von Christa Wolfs *Kassandra*¹ und andererseits weisen sie darauf hin, dass die Orientfrage sich mit Disziplinen, die Kultur zum direkten For-

¹ Vgl. Egidio Marchese: Oriana Fallaci, fiera Cassandra contro l'Islam, in: <http://www.bibliosofia.net/files/>

schungsgebiet haben, wie zum Beispiel die Ethnologie oder die Kultur-anthropologie, aber auch die Geistes- bzw. Kulturwissenschaften im Allgemeinen, konfrontieren muss. Leider hat Oriana Fallaci diesen zweiten Aspekt in ihren radikalen und extremistischen Äußerungen² immer vernachlässigt, sodass eine Ausweitung des Orientbegriffs durch Konzepte und theoretische Ansätze, die sich gegen ein homogenisierendes und begrenzendes Kulturverständnis richten, nicht möglich war.

Nicht so ist das Kennzeichen dieser theoretischen Ansätze, die eine neue Begrifflichkeit andeuten. Sie heben Aspekte der Grenzüberschreitung und -überschneidung sowie den Prozesscharakter und die Dynamik von Kultur heraus. Begriffe wie *Hybridität*, *Dritter Raum*, *cultures in between*, *beyond culture*, *Transkulturalität* fokussieren auf das Bedürfnis nach einer Verbreitung des damaligen ursprünglichen Kulturbegriffs, der nicht mehr in seiner traditionellen nationalorientierten Kulturräumlichkeit definiert werden kann. Raum, Bewegung, Erfahrung und Geschichte von Individuen aber auch von Gesellschaften werden im Licht der Neudefinition des Kulturbegriffs miteinander verknüpft und fordern auf diese Weise die vielschichtige Dimension eines Begriffs, der meistens noch heute mit Schwierigkeit einstimmig verstanden wird. Verantwortlich für das Fehlen einer eindeutigen Definition des Kulturbegriffs ist zum Einen die Vielfältigkeit der Spezialwissenschaften insbesondere der Kulturanthropologie, Kulturphilosophie, Kulturgeschichte oder der Kultursoziologie, die das Kulturkonzept aus den verschiedenen Perspektiven d.h. mit verschiedenen Kriterien betrachten und untersuchen. Das Resultat ist die Existenz von zahlreichen manchmal auch widersprüchlichen Auffassungen des Kulturkonzeptes. Zum Anderen erhöht das Unstatische d.h. das Veränderliche am Kulturphänomen selbst die Schwierigkeit seiner inhaltlichen Fixierung, sodass das begriffliche Dilemma des Kulturkonzepts Raymond Williams Feststellung «culture is one of the two or three most complicated words in English language»³ bestätigt. Trotz der Komplexität einer allgemeinen linearen Definition des Kulturbegriffs kann man einstimmig behaupten, dass das ursprüngliche lateinische Wort *cultura* hinsichtlich seiner Grundbedeutung, nämlich *Pflege*, seit dem 16. Jahrhundert und bis Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich und in England nicht nur im Sinne der

² Vgl. Rolli: Oriana Fallaci su Islam e Occidente. Fallacis Interview mit Pater Andrzej Majewski aus dem polnischen staatlichen Fernsehen «Telewizja Polska» (16.08.2005), in: <http://www.interetica.it>

³ Raymond Williams: *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York 1976, S. 76

Landespflege sondern auch im Sinne einer inneren Pflege, die mehr auf den Geist des Menschen als die äußeren Naturgegenstände hinweist, angewandt wurde. Und das auch weil das Wort *Kultur* Synonym für *Zivilisation* war. Nicht so hingegen im 17. Jahrhundert in Deutschland, wo der Begriff *Kultur* keinen Bedeutungsdualismus mit dem Begriff *Zivilisation* teilte, da «zurückgehend auf Immanuel Kant *Zivilisation* als bloß äußerlich verstanden wurde, während *Kultur* die innere Verfeinerung meinte»⁴. Die Kritik an die englische und französische Definition von *Kultur* und *Zivilisation* exemplifiziert sich am besten durch die deutschen Intellektuellen der Aufklärung und der Romantik, die ihr Unbehagen gegen Industrialisierung und Rationalisierung aller Lebensformen ausdrückten.

Wie schon vorher ausgewiesen, ist es insbesondere Herder, der die spezifischen Werte, Symbole und Traditionen einer bestimmten homogenen Menschengruppe als Voraussetzung für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten *Kultur* beschreibt, wodurch die dazugehörenden Menschen ihren gemeinsamen kulturellen Hintergrund offenbaren können. Anders ist bei Herder die Bedeutung von *Zivilisation*, die er sowohl auf den materiellen Aspekt der wissenschaftlichen und technischen Entwicklung der Gesellschaften, als auch auf ihre universellen und historischen Dimensionen reduziert. Erst 1850, als das *Kultur*-Konzept eine zentrale Position innerhalb der Ethnologie und der Sozialanthropologie gewonnen hat, wurde es sich nicht mehr im Sinne der begrenzten und geschlossenen, nationalorientierten Herkunft der Menschen verstanden, sondern mehr in Richtung der menschlichen Kontakte und deren wechselnden Beziehungen in Raum und Zeit. In diesem revidierten Kontext ist *Kultur* «that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society»⁵. Da diese neue Definition des *Kultur*-Begriffs sich auf das Individuum und auf seine Auseinandersetzung mit anderen Individuen, die ihre Herkunft nicht teilen können, konzentriert, ist es folglich und logisch zu denken, dass man nicht mehr nur das Thema *Kultur*, sondern auch das Thema *Ethnie* und deren Verbindung zu debattieren hat. Das problematische Ergebnis einer solchen Debatte mündet im komplexen Identitäts- bzw. Selbstbehauptungsdiskurs, in dem zum Einem die gemeinsame *Kultur* in erster Linie

⁴ Ansgar Nünig (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar 1998, S. 291.

⁵ Edward Burnett Tylor: *Primitive Culture*. Zitiert nach A. L. Kroeber/Clyde Kluckholm: *Culture: A critical Revision of Concepts and Definitions*. New York, Vintage Book 1952, S. 81.

mit der Herkunft begründet wird, und zum Anderen unter Berufung auf die Besonderheit der eigenen Kultur eine Position der Überlegenheit oder eine Gegenposition eingenommen wird. Konfliktreiche Kulturpositionen zwischen dominanten und weniger dominanten Menschengruppen hat die Menschheitsgeschichte schon im Rahmen des Kolonialismus erlebt, als diese Kulturgegenüberstellung die Begriffe *Fremdes* und *Eigenes* in einer widersprüchlichen Machtopposition konzipiert hat. Laut der abendländischen, legendenhaften Tradition enthält das Fremde eine doppelte Komponente d.h. das Fremde fasziniert und erschreckt gleichzeitig das Eigene, und das, weil das Fremde *different* zum Eigenen ist und seine Andersartigkeit kann man nur definieren wenn man ihm begegnet. Man denke an die bildlichen Darstellungen der ersten Begegnung der europäischen Eroberer mit den amerikanischen bzw. afrikanischen Ureinwohnern. Das Niegesehene bietet eine außerordentliche Verlockung, denn es verheißt ursprüngliche Natur. Zu ihrer Ikone wird die nackte Wilde. Sie verspricht allerdings nicht nur die Fremdheit in der Wildnis, von der man sich wünscht, dass sie so bleibt, wie sie ist. Ihre Wildheit steht auch für triebhafte Sexualität und stellt damit eine Bedrohung der männlichen zivilisatorischen Ordnung dar, der mit Domestizierung begegnet werden muss. Beide menschlichen Reaktionen in Bezug auf das Fremde betonen, dass das Fremde nicht zum Eigenen gehört, dass es ein Fremdkörper, ein Destabilisator ist, der die Ordnung des Eigenen in Frage stellt und deswegen wird es mit kontrastiven Maßnahmen bekämpft. Aber das Fremde teilt mit dem Eigenen einen Zustand von *Nähe* und *Ferne* wie Georg Simmel (1858-1918) pointiert, als er das Fremde mit dem *Fremden* identifiziert.

Der Fremde ist uns nah, insofern wir Gleichheiten nationaler oder sozialer, berufsmäßiger oder allgemein menschlicher Art zwischen ihm und uns fühlen; er ist uns fern, insofern diese Gleichheiten über ihn und uns hinausreichen und uns beide nur verbinden, weil sie überhaupt sehr Viele verbinden.⁶

Das Nahesein des Fremden kann laut Jürgen Kramer (1948-2009) auch unter einer psychoanalytischen Perspektive gelesen werden, wobei das Fremde mit dem Unbewussten der eigenen Seele assoziiert wird. Schon Freud in seinem Essay *Das Unheimliche* (1917) hatte das Subjekt mit seinen eigenen internen Differenzen konfrontieren lassen und hatte folglich das Unheimliche als «jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte,

⁶ Georg Simmel: Exkurs über den Fremden. In: Der Fremde als sozialer Typ. Hrsg. Peter-Ulrich Merz-Benz/Gerhard Wagner, Konstanz 2002 S. 51.

Längstvertraute zurückgeht⁷, definiert. Das Fremde resultiert bei Freud wie schon bei Simmel aus dem Eigenen, es ist sowohl nah als auch fern und gehört zur Sphäre der Vergangenheit, des Verdrängten, des all zu Bekannten aber absichtlich Vergessenen. Dass das Fremde das Archaische, das vom Ich nicht anerkannte, narzisstische Andere des Eigenen ist, oder dass es die bedrohlich als unangenehm empfundene Projektion des eigenen Doppelgängers ist, impliziert auch seitens des Fremden ein Agieren in Richtung des Eigenen, in dem das Fremde das Eigene nicht durch die Stereotypen seiner kulturellen Herkunft beurteilt, sondern durch die Brille der Objektivität betrachtet. Der Fremde muss die Grenzen seines Denkens-wie-üblich überwinden wenn er sich dem Eigenen nähern will. Durch die reziproke Annäherung des Fremden mit dem Eigenen als Teile der selben Medaille verwirklicht sich die Wahrnehmung sowohl des Fremden als auch des Eigenen, die in Edward Saids (1935-2003) Kulturkritik des Fremden bzw. des Orients, die noch auf gegenüberstehende Machtparadigmen gründet, nicht mehr gültig ist. Saids Überzeugung, dass die literarisch repräsentierten Bilder von der fremden Kultur des Orients durch spezifische, bereits negativ vorgegebene Vorstellungskomplexe aus dem westlichen System markiert sind – die Orientalen seien aggressiv, unmenschlich, primitiv, irrational –, ist der Grund der Beschreibung des Anderen nur in Bezug auf das Konzept der Differenz als kontrastiver Mangel und nicht als ergänzender und bereicherender Faktor des allgemeinen Ich-Seins.

Der Wert, die Wirksamkeit, die Stärke und die augenscheinliche Richtigkeit einer schriftlichen Aussage über den Orient gründet sich deshalb weniger auf den Orient selbst [...] Der Orientalismus ist ein Produkt der westlichen Kultur. Er blüht an den europäischen Universitäten, in den großbürgerlichen Salons, in den Debatten der französischen und englischen Parlamente und in der europäischen Literatur.⁸

Bei Said gibt es keine postkoloniale Wende bezüglich der Formation einer transkulturellen gleichberechtigten Selbstdimension, da das Machtspielsystem des Dominanten und des Dominierenden nicht aufgelöst ist. Und das, weil die westlichen Mächte auch in der postkolonialen Ära nicht auf ihr Streben nach Herrschaft verzichtet haben. Diesmal haben sie ihre Wunschprojektionen als Eroberungswaffen gegen den Fremden verwendet.

⁷ Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Gesammelte Werke, 12 Bd. Hrsg. Anna Freud, Frankfurt a/Main 1947, S. 231.

⁸ Edward Said: Orientalismus. Aus dem amerikanischen von Liliale Weissberg, Frankfurt a/Main 1981, S. 28f.

Andere Positionen sind hingegen die von Ernst Cassirer (1874-1945), Michael Foucault (1926-1984) und Wolfgang Iser (*1926), die das Kulturkonzept als ein Konglomerat von unterschiedlichen Symbolsystemen in unendlicher Bewegung verstehen. Unter dieser Perspektive erscheint das Fremde als ein verhülltes Zeichen, das das Eigene entziffern muss, um eine Annäherung zu erreichen. Das Resultat der realisierten Entzifferung d.h. die Annäherung des Fremden mit dem Eigenen impliziert die Überwindung des Fernen und die Etablierung einer dialogischen reziproken Beziehung, in der die zwei diskursiven Pole sich beim sich Einmischen komplementär formen. Die flüssige Natur des postkolonialen Kulturbegriffs bezeichnet nicht mehr die traditionellen Einzelkulturen, die beim Plädieren für den Assimilationsprozesses auf der nationalen Homogenisierung der Menschengruppen basierten, sondern vielmehr eine neue Form der Differenz, die die eigene Herkunft im Kontext eines transkulturellen Integrationsprozesses bewahrt, sodass es die Möglichkeit zur Kulturbegegnung ohne den Verlust der Eigenheit gibt.

Kulturen werden dadurch zueinander offen und reflexiv, bewahren aber gleichzeitig ihre Eigenständigkeit und Beziehungen und werden dabei nicht mehr als solche zwischen geschlossenen Einheiten, sondern als wechselseitige Durchdringungen verstanden. Die einzelnen Kulturen haben keinen festen Rahmen mehr, keine sichere und trennende Grenze zwischen Innen und Außen. Jede Kultur oder Sprache kann eine andere durchdringen und selbst durch sie transformiert werden. Man entnimmt die Geburt einer kulturellen Hybridität, die sich nicht auf die Vermischung verschiedener kultureller Elemente bezieht, sondern kennzeichnet einen Ort der Differenz ohne Hierarchie. Die Differenz wird auf diese Weise dekonstruiert, ohne dass sie jedoch zum Verschwinden gebracht wird und mit einem solchen Transkulturalitätsbegriff, in dem nicht mehr die auf die Nation oder die ethnische Herkunft bezogene Kultur, sondern die Transkulturalität selbst den Bezugspunkt für soziokulturelle Gebilde darstellt. So verändert sich zwangsläufig auch der Umgang mit dem Identitäts- bzw. Differenzkonzept. In der neuen vergleichenden Nationenforschung wird die Nation als eine Form kollektiver Identität gesehen, die unter jeweils verschiedenen geschichtlichen Bedingungen sozial und kulturell konstruiert wird. Sie gilt nicht mehr als eine unausweichliche Gegebenheit, sondern als Resultat von politischen Prozessen und des sozialen und kulturellen Wandels. Identität wird also als Wandlungsprozess mit eigener Entwicklungslogik verstanden und ist als Ort der Koexistenz verschiedener inner- aber auch außerorientierter Differenzfaktoren zu lesen wie u.a. *gender* und *race*. Dass Differenzen ihre Wirkung als Bestimmungs-

faktoren im Licht der Hybridisierung und der Globalisierung verlieren, bedeutet nicht, dass es keine Geschlechterunterschiede mehr gibt, sondern dass es kein Bestimmtwerden durch genderbezogene Zu- und Einschreibungen mehr gibt. An die Stelle von Genderdifferenz treten *differente Individuen* und an die Stelle der Anerkennung der Notwendigkeit von Differenz und Positionierung tritt die Anerkennung des Differenten, der individuellen, sozialen, kulturellen und sonstigen Unterschiedlichkeit. Das Differente wird nicht von der Kulturalität aus gedacht und auf sie bezogen, sondern von den Individuen und von der Transkulturalität aus und auf sie hin. Man versteht folglich wie die Bestimmung der Konzepte von Identität und Differenz auf der Überwindung eindimensionaler hierarchischer Differenzbeziehungen und auf der Grundlage binärer Kodierungen basiert. An ihre Stelle ist ein neues Kulturkonzept getreten, das mehr auf das Differente und Heterogene und weniger auf Identitäts- und Differenzsetzungen gründet. Bezogen auf Gender würde das bedeuten, die eindimensionale Differenzbeziehung der Männlichkeits- Weiblichkeitskodierung durch *degendering* zu überwinden und an ihre Stelle die Betonung der Eigenartigkeit des Individuums und dessen Sich-Auseinandersetzen mit dem Fremden, sei es ihm nah oder fern, zu setzen.

3. Barbara Frischmuths revidiertes Orientbild. Dekonstruierte Tradition als Voraussetzung der gegenwärtigen Selbstwahrnehmung

Wissenschaftlich bekannt ist das Interesse der Autorin für das Orientbild als Ort des Fremden in einem sprachlichen Kontext aber auch als menschlich bereichende Selbsterfahrung. Das Interesse Frischmuths fußt in ihrer akademischen Ausbildung, da die österreichische Autorin in den 60er Jahren Türkisch an der Erzerum Universität und Ungarisch an der Debrecen Universität studierte, nachdem sie ihr Dolmetschstudium an der Universität Graz Ende der 50er Jahre abgeschlossen hatte. Dazu muss man auch Frischmuths verschiedene, lange Aufenthalte in orientalischen Städten wie u.a. Istanbul und Kairo rechnen. Zentral ist in Frischmuths Kunst das schriftstellerische Streben nach dem Verstehen des Fremden und des Eigenen in einer diskursiven Perspektive. Die Autorin wünscht sich die wahre Bedeutung des Schreibens durch das Einzulassen auf eine andere Kultur zu begreifen, aber einige ihrer Romane haben gezeigt, wie diese Suche scheitert oder verfällt, jedesmal wenn man krampfhaft an der eigenen Identität festhält bzw. wenn man sich von der eigenen Herkunft verabschiedet, um sich ganz dem kulturellen Fremden auszuliefern. Barbara Frischmuths Werke und deren multikulturelle Dimension des Frem-

den bzw. des Orientbildes reproduzieren keine exotischen Klischees (vgl. Sadi), sowie auch keinen «Kampf der Kulturen» (vgl. Huntington), da gerade die fremde Kultur in ihrem Anderssein Voraussetzung für den Integrationsprozess der Menschengruppen und deren Selbstwahrnehmung ist. Es geht hingegen mehr um den Versuch das Andersartige in dialektischer und widerständiger Abgrenzung von seiner negativen Allüre zu definieren, sodass das Fremde mit dem Eigenständigen in einem ewigen produktiven Gespräch der Selbstbildung konzipiert ist. Deswegen kann man Frischmuths Romane im Sinne von Bildungsromanen lesen, in denen die Hauptgestalten eine existentielle Krise erleben, die aber die Grundbasis für ihre weitere innere Entwicklung bilden. Das Motiv des Reisens erweist sich in Frischmuths Werken als Ich-Suche-Reisen, die mit einer Ich-Findung des Reisenden endet. Das Fazit stimmt mit der Konstruktion der Selbstwahrnehmung durch die Begegnung mit dem kulturell Anderen überein. Am Ende der Kulturbegegnung ergibt sich die Erfahrung eines Ausgleichens der eigenen und der fremden Kultur, sodass keine Kultur der Anderen überlegen sondern ebenbürtig ist. Die Gleichwertigkeit einer Kultur versteht man bei Frischmuth unter dem Motto des reziproken Tolerierens, Akzeptierens und Kritischseins d.h. des Respekts und des Ungleichgültigseins bezüglich des Fremden. Diese besondere, respektvolle und demokratische Auseinandersetzung der Autorin mit der Orientdimension kristallisiert sich auch effektiv in ihrer Schreibart als sie einen distanzierten, fast neutralen Beobachtungs- bzw. Darstellungsstandpunkt wählt. In Frischmuths Texten findet man ganz selten Kommentare, Beurteilungen oder Abschweifungen der Autorin in Bezug auf die Romanhandlung oder auf das Gestaltverhalten und das, weil die Autorin die traditionelle Kodierung des Kulturbegriffs als Differenz dekonstruiert hat. Kultur bedeutet in ihren Augen das friedliche Zusammenleben von unterschiedlichen Komponenten, die ursprünglich heterogen sind, die sich aber durch das Zusammensein harmonisieren. Frischmuths Kulturkonzept unterläuft Entwicklungsphasen, die ihren Texten in einer literarisierten Form entsprechen. Zu Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere Ende der 60er Jahre war die Sprache in Frischmuths Werk Mittel einer gezwungenen Manipulation bzw. Indoktrinierung der jüngsten Gruppen. Beispiel dafür ist der Roman *Die Klosterschule* (1968), in dem die sprachliche Äußerung der orthodoxen katholischen Lebensphilosophie einer Klosterschule für Mädchen als Missbrauch der Sprache *tour court* und als Blockade für die Frauenemanzipation bekämpft wird.

Frischmuths literarisches Engagement für die Frauenfrage erlebt eine radikale Wende in den 70er Jahren, als die Autorin 1973 den Roman *Das*

Verschwinden des Schatten in der Sonne schreibt. Das Motiv der Weiblichkeit und des Frauseins in einer noch ungelösten gesellschaftlichen Begrenzung und Erniedrigung wird diesmal in einer *fremden* geographischen Umgebung dargestellt d.h. in Istanbul. Die anonyme Protagonistin, die auch die Rolle der Ich-Erzählerin spielt, beschreibt die exotische Türkei wie ein Mensch, der mit wachen Sinnen und positiver Einstellung die Umwelt durch das Erzählen von historischen, wahren bzw. imaginierten Legenden aus der türkischen Vergangenheit erlebt. Der Roman schildert den Versuch einer Wiener Studentin, die auf der Suche nach Spuren aus der Geschichte des Derwischordens der Bektaschi ist, und die mit Ayten, einer jungen türkischen Lehrerin und mit Turgut, einem politisch radikalisierten Militanten, lebt, und die sich die Gegenwart der türkischen Fremdkultur durch die Wiederentdeckung von vergangenen, türkischen Kulturwerten zu verstehen bzw. zu entziffern wünscht.

Ich hatte mir eingebildet, in der Vergangenheit den Schlüssel der Gegenwart zu finden, und ich hatte das Fremdsein dadurch überwinden wollen, daß ich nach Ursprüngen suchte, die mich verstehen machen sollten.⁹

Aber trotz ihrer Offenheit und Integrationsbestrebung in die türkische Gesellschaft aufgenommen zu werden, muss die Protagonistin zugeben, dass sie immer nur eine Durchreisende geblieben ist. Ihre Auseinandersetzung mit der türkischen Fremdheit hat ihr gezeigt, dass man nicht in eine neue unbekannte Gesellschaft ohne ein echtes inneres Engagement aufgenommen werden kann, besonders wenn diese Gesellschaft stark politisiert ist. Ihr Fremdsein und ihre fehlende innere Vorbereitung werden durch das Bewahren des Reisepasses und der Rückfahrkarte nach Wien symbolisiert. Die Worte Sevims bestätigen den fremden Zustand der Ich-Erzählerin:

[...] du kennst uns, du lebst mit uns, du interessierst dich für alles, was uns betrifft, das heißt, was uns betroffen hat, du sprichst unsere Sprache, du weißt über unsere Geschichte Bescheid, und trotzdem schaust du nicht wirklich um dich, nimmst viele nicht wahr, was um dich her vorgeht. [...] Du gehst um wie im Traum. Ich will dich warnen. Du sollst nicht glauben, daß du alles besser verstehen wirst, wenn du in der Zeit immer weiter zurückgehst. Es ist nicht nur die

⁹ Barbara Frischmuth: *Das Verschwinden des Schatten in der Sonne*. Frankfurt a/Main 1973, S. 169.

Tradition, weswegen alles so ist, wie es ist. Schau dir diese Stadt an, es geht schon um ganz etwas anderes.¹⁰

Mit dem Tod Turguts, der in einer politischen Demonstration ums Leben kommt, wacht die Protagonistin auf und ihre träumerische und unechte Blindheit gegenüber dem türkischen Orientbild «verschwindet wie Schatten in der Sonne». Die kathartische Bedeutung dieses unerwarteten Todes funktioniert als Katalysator des innerlichen Erwachsenwerden der Protagonistin, die in ihre Heimat mit einem neuen Verständnis von Menschen und von Kulturen zurückkehrt. Von Saids Denken hat Barbara Frischmuth hier kein dem Okzident gegenüberstehendes Klischeebild des Orients behalten, sondern mehr seine ontologische Komponente als Spiegelmetapher des Ich im Selbstwahrnehmungsprozess. Der Orient repräsentiert negative, verdrängte Aspekte des Eigenen, die Reflexe von spezifischen eigenen Schwächen sind. Das Kennenlernen des Orients in seiner von märchenhafter Traum- und Utopiedimension unbeeinflussten Natur und Alltäglichkeit löste eine Kettreaktion aus, die mit der dramatischen Episode der Nachricht von Turguts Tod beginnt, mit der von Phantasie freien unkonditionierten Annäherung an das Fremde weiter geht und mit der Rückreise der Protagonistin in das Eigene endet. Die Heimreise ist sowohl Niederlage, da das Einleben in der Türkei der Hauptgestalt des Romans nicht gelungen ist, als auch Sieg, da die Ich-Erzählerin ihren Prozess der Erkenntnis und der Bewusstwerdung der Gebundenheit an die eigene Kultur startet. In diesem Roman Frischmuths könnte der Dialog zwischen den Kulturen bzw. zwischen Orient und Okzident nur aus einem mangelhaften Versuch resultieren, wenn man seine Aufmerksamkeit mehr auf die Abwesenheit von kulturellen Überkreuzungen, als auf die ergänzenden, parallelen Meinungspositionen der Gestalten richtet, ohne aber zu verstehen, dass diese trotz ihrer Unterschiedlichkeit Befruchtung für die Protagonistin in ihrer inneren Orientierungsbildung sind.

Auch in Frischmuths zweitem Orientroman *Die Schrift des Freundes* (1998), bearbeitet die Autorin nochmals das Motiv des Verschwindens, der Schattierung und des konsequenten Bedürfnisses nach einer erleuchtenden Entzifferung der verhüllten aus dem Orient stammenden Lebensbotschaft. Die literarische Inszenierung des Orient/Okzident-Gesprächs als Hauptmotiv der Selbstkonstruktion gründet sich wieder auf dem symbolischen Niveau des Kulturbegriffs als Wiege einer linguistischen Bedeutungsmehrheit, wenn auch Frischmuth diesmal die Genderkompo-

¹⁰ ebda. S. 141-143.

nente hinzufügt. Die Vielfalt der kulturellen Verständnisebene kristallisiert sich in der parallelen aber noch nicht überkreuzenden Koexistenz von zwei getrennten weiblich markierten Welten: Samihas besondere eheliche Beziehung mit einem Aleviten und Annas fast gespenstische Annäherung an Hikmets mystische Existenz und ihr tägliche Begegnung mit neuen Technologien. Die durch die Computerwelt symbolisierte Gegenwart der 23-jährigen Wiener Protagonistin und Softwareexpertin Anna Margotti und deren Liebhaber, des Ministerialrats und Witwers Haugsdorff, die beide im Rahmen des multimedialen Projekts «Pacidius» für das Innenministerium Wien arbeiten, damit man Mitglieder potentiell militanter ausländischer Minderheiten im Alpenstaat per Computer erwischen kann, wird mit der geheimnisvollen Traditionswelt der Freundin Samiha und des Aleviten Hikmet Ayverdi, den sie zufälligerweise auf sehr seltsamer Art begegnet¹¹, konfrontiert und mit dessen plötzlichem Verschwinden. Auch in diesem Fall wie schon in Frischmuths früherem Roman verstecken sich hinter Hikmets Verschwinden wieder unklare, politische, tödliche Ereignisse, die mit Hikmets religiöser Zugehörigkeit zum alevitischen Bekenntnis zu tun haben. Beim Fokussieren auf das Flüchtlingsmotiv in den Nebengeschichten über den Exil-Serben Ivo und den Libanesen Jussuf, der mit einem Exil-Chinesen zusammenlebt, macht die Autorin das Publikum auf die aktuellsten Probleme von Flüchtlingen in Westeuropa aufmerksam und kritisiert indirekt die europäische Ausländerpolitik. Im Rahmen dieses sozialen Kontexts rekonstruiert Barbara Frischmuth die Rolle der Kultur als schriftlichen Ausdruck des Eigenen in ihrer hybriden Identitätsbildungsfunktion, die sie der uralten mystischen Frömmigkeit der alevitischen Kalligraphie mit einer seelischen Verwandlungsfunktion zuschreibt. Dank ihres Treffens mit Hikmet und ihrer Liebe zu ihm und auch dank Samihas Einladung, das Buch *Die Schrift des Freundes* zu lesen bzw. zu entziffern, lernt Anna, deren Leben sich immer nur rund um das Computerschreiben bewegt hatte, die versteckte Welt der schriftlichen Geometrie ihres Gemüts kennen. Die hermeneutische Tätigkeit, mit der Anna Samihas Buch in ihre *eigene* Sprache zu übersetzen versucht, entspricht Annas Wunsch nach ihrer Selbstbestimmung als emanzipierte Frau und korrespondiert zu ihrer Suche nach der eigenen selbstständigen Wahrnehmung bzw. nach der definitiven Befreiung von Haugsdorffs patriarchalischem Joch.

¹¹ Barbara Frischmuth: *Die Schrift des Freundes*. Berlin 2000, S. 69f.

Sie müsse daher ein paar Tage länger ohne ihn auskommen. Anna bemüht sich, ihre Erleichterung zu verbergen. Es erstaunt sie, wie gut sie ohne ihn auskommt. Und dennoch fehlt er ihr auf eine verquere, unvorhergesehene Art, so als sei er ihre Schutzhaut, die schmerzliche Risse bekommt, wenn er nicht da ist.¹²

Haugsdorff, «der behutsame Liebhaber, der ihr so gut wie alles beigebracht hat, was sie wissen muss, um selbst ihren Spaß zu haben»¹³, ist Chiffre des patriarchalischen Gesellschaftssystems, das den weiblichen Körper nur als Wunschobjekt für seine egoistische sexuelle Befriedigung betrachtet. Samihas Erzählen ihrer dramatischen Lebensereignisse, die auch den Tod ihres Mannes inkludieren, und Annas Begegnung mit Hikmets altem Schreibmeister, der die Kalligraphie nur für Eingeweihte unterrichtet und der in Annas Haus mit seiner Tochter wohnt nachdem er die Türkei verlassen hat als seine Frau gestorben ist, führen Anna in die fremde Welt der Schrift und in ihre Schicksalbestimmung. Annas Mühe die fremde Schrift der Aleviten *runterzuschlucken*, sodass man ein Teil des Anderen wird¹⁴, markiert die Verortung der Protagonistin, die sich einerseits ihrem früheren Leben nicht mehr zugehörig fühlt und andererseits für die Eingeborenen der türkischen Welt immer etwas Fremdes darstellen wird. Die Folge ist Annas Begreifen ihrer hybriden Identität, ihrer inneren Duplizität als jetzige Wienerin und als damalige Türkin, die Samihas selbstbewusster Ich-Wahrnehmung gegenüber steht. Annas Begegnung mit der faszinierenden frommen Welt der alevitischen Geschlechtergleichberechtigung – Frauen und Männer haben einen gleichen menschlichen Wert in allen Alltagsfunktionen laut der alevitischen Religion – stellt die eindeutige, sichere und in der Realität fest verankerte, digitalisierte Sprache der Computerwelt in Frage: Anna wirft das ihr vom Ministerialrat geschenkte Handy in die Donau, als Zeichen ihres emanzipatorischen Befreiungsaktes, ihres neu Gewordenseins.

Symbolisch ist auch die Sprache in Frischmuths 2001 erschienenem Roman *Die Entschlüsselung*. Es geht um einen unheimlichen Text, eine Schrift, die nicht nur in dem Bau eines Dachses versteckt war, sondern dessen Inhalt nicht zu lesen ist. Diese schwierige Sprache ist nicht als Zeichen aufzufassen, denn sie steht weder für eine Sache noch für deren Repräsentation, sondern als Spur, die auf etwas verweist, das nicht präsent ist

¹² ebda. S. 81

¹³ ebda. S. 22

¹⁴ ebda. S. 60

und die stets nur innerhalb eines Gefüges von Verweisen weiterführt. Diese Schrift bzw. dieses Schreiben, die man in Derridas Schrift-Theorie als autopoetischen Prozess, Einschreibung, Spurlegen versteht, ist die eines mysteriösen Briefwechsels zwischen dem anatolischen Derwisch, Dichter und Zahlenmystiker Nesîmî und der Äbtissin Wendlgard vom Leisling, der zufällig in die Hände der Ich-Erzählerin fiel und der Untersuchungsgegenstand eines türkischen und eines österreichischen Wissenschaftlers sowie eines Pfarrers und zweier Vertreterinnen feministischer Studien wird. Alle diese Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler vermitteln einen möglichen Sinn und weisen auf einen scheinbaren festen Sinn hin, aber sie besitzen ihn nie vollständig, weil sie die geheimnisvolle Schrift des Briefwechsels immer nur durch die Instrumente der Wissenschaft untersucht haben. Anders ist hingegen die Untersuchungstechnik der Ich-Erzählerin, die statt der Wissenschaft die Phantasie verwendet und diese hilft ihr den richtigen Weg zu finden, weil der Briefwechsel als schriftlicher Text eine Summe von Subtexten unterschiedlicher Natur ist. Deswegen sucht die Ich-Erzählerin Hilfe bei einer Bekannten der Salzburger Germanistik. Die gelehrten Philologen, die die These vertreten, dass man schriftliche Texte ohne eine Bibliothek nicht verstehen kann, da sie auf eine bestimmte Bedeutung hinweisen, bleiben in ihrer etymologischen Suche erfolglos, weil sie nicht verstanden haben, dass es keinen festen Sinn, keine ursprüngliche Schrift gibt. Trotz der selbstbewussten Leidenschaft des biographischen und politischen Historikers, des religiösen Pfarrers und der emanzipierten Feministinnen bleibt der Briefwechsel zwischen Nesîmî und der Äbtissin Wendlgard vom Leisling ein Sprachrätsel, weil sie sich nicht vorstellen können, dass die Wörter des Textes keine zusammenhängende Geschichte produzieren, sondern nur eine phantasievolle vorläufig kontextualisierte seelische Erfahrung.

Verschleiert und geheimnisvoll ist auch das Verschwinden der Protagonistin in Frischmuths Roman *Der Sommer, in dem Anna verschwunden war* (2004). Das Motiv des Schleiers funktioniert im Roman nicht nur als objektives Kulturmittel für die Bezeichnung der muslimischen Welt, sondern auch als symbolischer Hinweis für die Frauenfrage. In Saids theoretischem Studium des Orients ist das Schleierthema eines der vielen Klischees der orientalischen Kultur und insbesondere der vermeintlichen Minderwertigkeit der Frau und deren Unterdrückung seitens der Männer. Aber in Frischmuths Augen bedeutet das weibliche Sich-Verschleiern etwas mehr als all das, nämlich die kulturelle Zugehörigkeit der Frau, ihre determinierte Ausdrucksform gegen die westliche Eroberung und ihre islamische

Reaktion gegen neokoloniale Unterdrückungsprozesse. Es ist der extreme Rückgriff auf das Eigene, um den Anderen zu widerstehen¹⁵. Man versteht wie die Rede auch eine Identitätsrede ist, und das entspricht insbesondere dem Fall Annas und ihrer Tochter Inimini, die ihre Ich-Entwicklung durch Verschleierung und Entschleierung aufbauen wollen.

Anna, Titelfigur und Angelpunkt aller Beziehungskonstellationen des Romans, hat in Berlin studiert und dabei den entflohenen Türken Ali kennen gelernt. Aus Liebe zu ihm hat Anna alles aufgegeben: Sie ist in die österreichische Provinz zurückgekehrt um mit Ali ein Gasthaus zu führen, was bald schief geht. Plötzlich verschwindet Anna und Ali bleibt allein mit den zwei Kindern, Inimini und Omo. Annas Mutter hilft ihm, das Zuhause weiter zu führen. Annas unerwartetes Verschwinden, das in Inimini Verzweiflung hervorruft, wird bei dem jungen Mädchen mit einem symbolischen Widerstand deutlich: Inimini beginnt das Kopftuch als Schutz vor ihrer Unsicherheit und ihrem Alleinsein zu tragen. Iniminis Reaktion kann als oppositionell zu Annas Haltung gelesen werden. Während Anna die muslimische Welt Alis nicht mehr ertragen kann und aus dieser zu flüchten versucht, findet Inimini ihr Dasein gerade in Alis orientalischer Welt, wenn auch Ali und Annas Mutter sie nicht verstehen können. Auch Anna hatte für viele Jahre ein Tuch um den Hals getragen, um eine kleine Narbe zu verstecken, die Ali ihr verursacht hatte und von der sie meint, sie hätte sie verdient. Und wieder oppositionell zu Inimini entschleiert sie sich, als sie «M» kennen lernt und Ali verlässt, um ihre freie Sexualität grenzenlos zu erfahren.

Die manchmal nicht so sehr systematische Erzählstruktur von Fakten aus der Vergangenheit und der Gegenwart sowie auch von Erinnerungen aus damaligen Orient- und Okzidentbegegnungen von Frischmuths Romanhelden fungiert auch als Grundbasis für ihren neuen Roman *Vergiss Ägypten* (2008), in dem die Wiener Autorin Valerie Kutzer zum fünften Mal nach Ägypten zurückfliegt, wo sie in den 60er Jahren studiert hatte. Zu Gast bei der Freundin Lamis, die Valerie die weltbekannten und abgegriffenen Sehenswürdigkeiten von Alexandria und Luxor zeigt, ist Valerie auf der Spur ihrer Vergangenheit, die sie mit ihrer ersten großen in Wien kennengelernten Liebe namens Abbas in Verbindung bringt. Valerie, die damals Abbas nach Ägypten nicht folgen wollte, ist Protagonistin einer symbolischen Ich-Reise in die eigene Selbstdimension, da sie einiges über

¹⁵ Barbara Frischmuth: «Kopftuch-Streit», in: Vom Fremdeln und vom Eigentümlen. Essays, Reden und Aufsätze über das Erscheinungsbild des Orients, Graz 2008, S. 37-41

sich selbst herausfinden will: Sie versucht zu verstehen wie ihr Leben ausgesehen hätte, wenn sie damals Abbas in den Orient gefolgt wäre. Der Leser folgt weder einer nach Attraktionen heischenden Touristin noch einer abgebrühten Ägyptenkennerin, sondern einem zurückhaltenden Menschen, der sich auf das Land und auf deren Menschen einlässt. Aus Valeries Begegnung mit verschiedenen europäischen Frauen, die im Gegensatz zu ihr ihren Männern der Liebe wegen in ihre Heimatländer gefolgt sind und sich eine doppelte Identität angeeignet haben, resultiert eine interessante Erfahrungs- und Erklärungsquelle. Valerie beschreibt diese Treffen, in der sie mit heiklen Kulturthemen wie Terrorismus, Verschleierung und patriarchale Strukturen konfrontiert wird, mit wachem kritischem Blick ohne vorschnell zu werden und ohne den Anspruch, alles verstehen zu müssen. In dieser Auseinandersetzung zwischen einem weiblich-okzidentalischen und einem männlich-orientalischen Blickwinkel zeigt sich die kulturelle Dualität des Gender-Begriffs. Im Zentrum von Frischmuths Werk steht nicht mehr allein der Begriff «Gender» als Ort der sexuell kodierten, sondern auch der ethnisch unkodierten Kultur. Kodiertes und unkodiertes Gender-Verstehen der Kulturkreise Okzident/Orient, das in Frischmuths *Vergiss Ägypten* im Sinne eines menschlichen Gesprächs zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu verstehen ist, bildet die Basis für die Überwindung kultureller ethnischer Vorurteile und erlaubt gleichzeitig die Selbstentdeckung des eigenen Ich, dessen Natur auf Canettis inneren versteckten «Stimmen von Marrakesch» beruht.

Wie schon in *Das Verschwinden der Schatten in der Sonne* wiederholt Barbara Frischmuth auch in ihrem letzten Roman das Motiv des Verschwindens bzw. des Todes – Valerie erfährt bei einem Fest, dass Abbas «bei einem dieser Studentenproteste von einem Polizisten schwer am Kopf verletzt wurde, monatelang im Koma lag, bis er schließlich starb»¹⁶ – als Erlösungsaugenblick für die Protagonistin, die die Wahrheit über sich selbst begreift und ihre definitive Lebensentscheidung trifft: Die namenlose Studentin der Orientalistik einerseits und die Wiener Schriftstellerin Valerie Kutzer andererseits entscheiden sich fest, dass ihr Dasein zum Okzident und nicht zum Orient gehört, wenn es auch nicht mehr um eine «reine» Okzidentzugehörigkeit geht, sondern um eine kulturelle, hybride Identitätskreuzung mit einer gut harmonisierten okzidentalischen und orientalischen Kontaminierung der Ich-Natur.

¹⁶ Barbara Frischmuth: *Vergiss Ägypten*. Berlin 2008, S. 218

4. Fazit

Der vorliegende Beitrag hat die Frage nach Identität und Differenz, Fremdheit und Andersheit in einer literarisch historischen und theoretisch akademischen Perspektive untersucht, um Barbara Frischmuths Literarisierung des Orientbildes zu begründen. Die analysierten Romane von der österreichischen Autorin aus Altaussee können als zutreffende Beispiele der postkolonialen Bearbeitung von tradierten Orientbildern gelesen werden, in denen die Ich-Konstruktion keine feste nationalistische Dimension mehr hat, sondern eine flüssige Eigenschaft jenseits der damaligen individualistischen, ethnographischen Ich-Natur. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass die Felder der Fremdheit, in denen Frischmuths Romane ihre Differenzen markieren und verwischen und ihre Alterität konstruieren und dekonstruieren, verschiedener Art sind: der Orient, das Unbewusste, die Religion, die Sexualität, der sozial-politische Unterschied in der Gesellschaft. Trotz dieser thematischen Erzählvielschichtigkeit, in der der Begriff *das Fremde* Wunschvorstellung, Ausweg aus der Normalität des Alltags, Bedrohung, Angstfaktor, das Unbekannte, die Utopie des Lebens, das Nahe und das Ferne bedeuten kann, lässt sich in Frischmuths Prosawerk eine Kritik an festen Identitäten und ein Plädoyer für eine grenzenlose Selbstwahrnehmung lesen. Die in Frischmuths Orientromanen skizzierte neue Ich-Identität als epochale, subjektive Kulturkreuzung verwirklicht sich durch das Fremde als positiv erlebter Stimulator, als neue Welt, in die man sich hinein lebt, die eigene alte Identität abgibt, ohne die eigene Herkunft zurückgewinnen zu wollen, aber auch durch das Fremde als Angstwelt, in der man sich nicht zurechtfindet, von der man sich abgestoßen fühlt, aus der man flüchten will. Im ersten Fall hat man keine Rückfahrkarte in der Tasche, während im zweiten Fall die Rückreise Augenblick des Nachdenkens, der subjektiven Ausbildung, der eigenen Ich-Bereicherung ist und das, weil man die Bindung zum Vaterland und zur Muttersprache behält, wenn auch diese von der Erfahrung im Fremden gefiltert war.

Literaturverzeichnis

- Bartsch, Kurt (Hrsg.): Barbara Frischmuth. Graz: Droschl 1992
Daviau, Donald: Neuere Entwicklungen in der modernen österreichischen Prosa: Die Werke von Barbara Frischmuth. In: Modern Austrian Literatur, Sonderheft, Vol.13, Nr.1/1998, S. 177-215

- Frischmuth, Barbara: Das Verschwinden des Schattens in der Sonne. München: dtv 1973
- Frischmuth, Barbara: Die Schrift des Freundes. Wien: Residenz Verlag 1998
- Frischmuth, Barbara: Die Entschlüsselung. Berlin: Aufbau 2001
- Frischmuth, Barbara: Der Sommer, in dem Anna verschwunden war. Berlin: Aufbau 2004
- Frischmuth, Barbara: Vergiss Ägypten. Berlin: Aufbau 2008
- Frischmuth, Barbara: Vom Fremdeln und vom Eigentümln. Essays, Reden und Aufsätze über das Erscheinungsbild des Orients. Graz: Droschl 2008
- Graf, Alexandra: Das Phänomen «Begegnung mit dem Anderen» im Sinne des Dialogismus und eine «Auseinandersetzung mit dem Fremden». Diplomarbeit, Wien 2004
- Gröber, Stefanie Christine: Interkulturelle Herausforderungen bei Auslandsaufenthalten. Diplomarbeit, Klagenfurt 2007
- Heller, Hartmut (Hrsg.): Fremdheit im Prozess der Globalisierung. Wien: LIT 2006
- Horváth, Andrea: «Wir sind anders». Gender und Ethnizität in Barbara Frischmuths Romanen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007
- Huntington, Samuel: Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. München: Goldmann 2002
- Kasper, Nadine: Das Fremde in der Kulturtheorie. Eine Spurensuche. Diplomarbeit, Salzburg 2005
- Janz, Rolf-Peter (Hrsg.): Faszination und Schrecken des Fremden. Frankfurt a/Main: Suhrkamp 2001
- Merz-Benz, Peter/Gerhard Wagner: Der Fremde als sozialer Typ. Konstanz: UVK 2002
- Michaels, Jennifer: Multiculturalism in Barbara Frischmuth's Works: The Representation and Mediation of Turkish and Other Islamic Cultures in *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne* and in Various Short Stories. In: Barbara Frischmuth Contemporary Context. (Hrsg.) Renate S. Posthofen, Riverside: Ariadne Press 1999, S. 67-86
- Michiko, Mae: Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht. Wiesbaden: VS für Sozialwissenschaften 2007
- Mumina Hafez, Abd El-Barr: Multikulturalität bei Barbara Frischmuth und Bahā' Ṭāhir. Doktorarbeit, Kairo 2007
- Schami, Rafik: Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick. München: dtv 2009

* * *

Barbara Di Noi
(Firenze)

Visualità e doppio nell'opera di Kafka

1. Percezione indistinta e impossibile conoscenza di sé.

Dopo lo studio, a un tempo pionieristico e monumentale, che Hartmut Binder¹ ha dedicato alla mimica e alla visualità nell'opera di Kafka, non rimangono mi pare dubbi circa la struttura eminentemente scenica e teatrale che in essa si iscrive.²

Le consonanze, e in parte la dipendenza dell'immaginazione visiva di Kafka da forme artistiche quali il cinema muto³ e il repertorio teatrale jiddisch degli attori di Lemberg, sono state studiate in particolare rispetto alla prima parte della sua produzione letteraria. Evelyn Torton Beck, alla quale si deve quello che rimane finora lo studio più circostanziato sull'argomento⁴, si concentra però quasi esclusivamente sulle influenze di ordine contenutistico, senza esplorare più a fondo la pulsione originariamente

¹ H. Binder, *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart 1976.

² G. Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980, pp. 187-188, parla espressamente di impostazione teatrale del mondo letterario di Kafka e, in particolare, del suo modo di concepire i personaggi a coppie o in gruppi: «Die Figuren gruppieren sich in die basale Opposition Hauptfigur und Gegenwelt, zu der die anderen Figuren gehören. Zwischen Hauptfigur und Gegenwelt herrscht aus der Bewußtseinsperspektive der Hauptfigur Kampf [...] Diese Bedeutung der Figuren der Gegenwelt, Erzählpersonen und Personifikationen zu sein, erklärt eine charakteristische Eigenschaft von Kafkas Werk: die Konstruktion der Figuren zu Serien und zu Gruppen. Die Figuren erscheinen als Varianten voneinander [...] Die Figuren haben auch die Tendenz, sich miteinander zu Konfigurationen zu gruppieren, sich zu verdoppeln oder zu verdreifachen».

³ W. Jahn, *Kafka und die Anfänge des Kinos*, in «Jahrbuch der Schillergesellschaft», 6 (1962), pp. 353-368.

⁴ E. Torton Beck, *Kafka and the Yiddish Theatre. Its Impact on his Work*, Milwaukee and London 1971, cfr. Guido Massino, *Franz Kafka, Jizchak Löny e il teatro yiddish polacco*, Roma 2002.

mimica dell'ispirazione kafkiana. Nella tendenza a far rivivere l'individualità estranea calandola nel proprio corpo, quasi a seppellirla dentro di sé, crediamo di poter ravvisare il nucleo da cui, in virtù di una proliferazione biologica, germinano le figure del doppio, del sosia, dell'Altro.

In precoci notazioni diaristiche, ad esempio in una risalente al 1911, Kafka attribuiva a se stesso una particolare "Verwandlungsfähigkeit", che gli avrebbe permesso addirittura di "scambiarsi" con l'altro, in questo caso Tucholski. Tale mimetismo sarebbe però così impercettibile e perfetto, da passare inosservato agli occhi altrui, tanto risulterebbe privo di qualsiasi istrionica sottolineatura:

Gestern abend auf dem Nachhauseweg hätte ich mich als Zuschauer mit Tucholski verwechseln können. Das fremde Wesen muß dann in mir so deutlich und unsichtbar sein, wie das Versteckte in einem Verzierbild, in dem man auch niemals etwas finden würde, wenn man nicht wüßte daß es drin steckt. Bei diesen Verwandlungen möchte ich besonders gern an ein Sichtrüben der eigenen Augen glauben.⁵

A dimostrazione che quest'opera descrive, nel suo complesso, una marcia da fermi, un percorso lungo il raggio di un cerchio, che non giunge però mai a tracciare l'intera circonferenza, interrompendosi e ricominciando ogni volta da capo⁶, è dato cogliere in questo passo l'affiorare di un tema che attraversa tutta la scrittura kafkiana: la difficoltà di distinguere, di percepire con chiarezza, che allude simbolicamente a una difficoltà o a una

⁵ F. Kafka, *Tagebücher*, hrsg. von F.-G. Koch, Frankfurt 2006, p. 36.

⁶ *Tagebücher*, 23.1. 1922, p. 690: «Unruhe daraus, daß mein Leben bisher ein stehendes Marschieren war, eine Entwicklung höchstens in dem Sinn, wie sie ein hohlwerdender, verfallender Zahn durchmacht [...] Es war so als wäre mir wie jedem andern Menschen der Kreismittelpunkt gegeben, als hätte ich dann wie jeder andere Mensch den entscheidenden Radius zu gehen und dann den schönen Kreis zu ziehen. Statt dessen habe ich immerfort einen Anlauf zum Radius genommen, aber immer wieder gleich ihn abbrechen müssen». Gli esempi e le variazioni sul tema dell'impossibile sviluppo, o del rifiuto consapevole di esso, desumibili dai diari sono innumerevoli, e particolarmente numerosi nell'epoca della crisi coincidente con la fine della relazione con Milena Jesenska e il primo cristallizzarsi dei nuclei tematici dell'ultimo romanzo. Si veda ad esempio la notazione del 16 ottobre 1921, che segue immediatamente quella in cui Kafka dice di aver consegnato a Milena tutti i diari scritti fino alla settimana prima: «Das Unglück eines fortwährenden Anfangs, das Fehlen der Täuschung darüber, daß alles nur ein Anfang ist, die Narrheit der andern, die das nicht wissen und z. B. Fußballspielen, um endlich einmal "vorwärts zu kommen" [...]» (*Tag*, p. 671).

debolezza delle facoltà conoscitive del protagonista, e in particolare alla debolezza della sua memoria⁷.

L'opera di Kafka, dagli esordi fino alla fine, ruota attorno a quella *blinde Flecke*, a quel punto cieco che può essere approssimativamente circoscritto dal motivo dell'impossibile conoscenza di sé. Essa oscilla altresì, fin dai tempi del primo romanzo, *Der Verschollene*, tra un'ossessiva attenzione al particolare oggetto della visione, attitudine che Kolb ha definito come "das Minutiöse", e l'impossibilità di cogliere una visione d'insieme che non sia costantemente minacciata dalla dissolvenza⁸. Particolarmente significativa appare a questo proposito la scena del binocolo di Brunelda, contenuta nel capitolo «Ein Asyl», in cui l'impossibilità, o il rifiuto di vedere da parte di Karl Roßmann, determinavano la momentanea sospensione della legge della *Einsinnigkeit*. La voce narrante – con funzione per certi versi analoga alla voce fuori campo del racconto cinematografico – interviene infatti a smentire il protagonista, che nega di vedere alcunché:

«Ich sehe ja nichts», sagte er und wollte den Gucker loswerden, aber den Gucker hielt sie fest, und den auf ihrer Brust eingebetteten Kopf konnte er weder zurück noch seitwärts schieben.

«Jetzt siehst du aber schon», sagte sie und drehte an der Schraube des Guckers.

«Nein, ich sehe noch immer nichts», sagte Karl und dachte daran, daß er Robinson ohne seinen Willen nun tatsächlich entlastet habe, denn Brunelda unerträgliche Launen wurden nun an ihm ausgelassen.

«Wann wirst du denn endlich sehen?» sagte sie und drehte – Karl hatte nun sein ganzes Gesicht in ihrem schweren Atem – weiter an der Schraube. «Jetzt?» fragte sie.

«Nein, nein, nein!» rief Karl, obwohl er nun tatsächlich, wenn auch nur undeutlich, alles unterscheiden konnte. Aber gerade hatte Brunelda irgend etwas mit Delamarche zu tun [...]»⁹

Si tratta di un brano in cui i due diversi piani della rappresentazione, quello in cui tutto è risolto in visione, e riflessione metaletteraria si com-

⁷ M. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt 1987, p. 121: «Fast alle Werke Kafkas handeln von (und sind formaler Ausdruck) der Erkenntnischwäche ihrer Helden».

⁸ J. Kobs, *Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten*, Bad Homburg 1970, pp. 173-179.

⁹ F. Kafka, *Amerika*, Frankfurt am Main 1986, p. 207.

penetrano perfettamente. Nell'atto di ruotare la vite del binocolo, il testo allude infatti al suo medesimo procedimento, consistente in uno spostamento prospettico che, sia pur solo per un attimo, disgiunge la prospettiva del personaggio da quella dell'istanza narrativa. Ed è nello spazio vuoto di una tale divaricazione che, come una zona cieca, s'inserisce la visione invisibile; dato che alla fine noi non veniamo informati di cosa Karl abbia effettivamente visto. Ma già nella frase successiva, dove è detto che Brunelda aveva da fare "irgend etwas" con Delamarche, il testo assume nuovamente la prospettiva offuscata del protagonista. E ci spiega implicitamente questo offuscamento con un rifiuto di vedere, cui è sottesa a sua volta la rimozione della conoscenza e, dunque, della sessualità. Mediante un'oscillazione prospettica tra il dentro e il fuori del personaggio, l'incertezza, l'incompletezza della visione, il paradossale coesistere di ricordo e di oblio vengono così messi a fuoco con estrema precisione; in tal modo la visione di chi è confuso non risulta, a sua volta, confusa.

Le tematiche di memoria e oblio attraversano l'intera opera di Kafka. Nei suoi esordi letterari il loro dialettico, reciproco implicarsi veniva ricondotto a una presunta incapacità di scrivere. La debolezza della memoria, lungi da emergere come dato primario o congenito, subentrerebbe non appena si tratti di tradurre nell'ordine simbolico del linguaggio l'immagine impressasi nella memoria: anche nelle lettere a Felice Bauer, lo scrittore ribadiva infatti di essere capace di ordinare nella propria mente i pensieri in maniera continuativa e perfettamente coerente, ma che poi le frasi gli si sbriciolavano, frantumandosi nelle loro unità minimali, non appena si accingeva a trascriverle. È cioè la scrittura, con la componente dell'osservazione di sé che essa comporta, a provocare questa perdita dello *Zusammenhang*:

Nun ist es eines meiner Leiden, daß ich nichts, was ich vorher ordentlich zusammengestellt habe, später in einem Flusse niederschreiben kann. Mein Gedächtnis ist ja sehr schlecht, aber selbst das beste Gedächtnis könnte mir nicht zum genauen Niederschreiben eines auch nur kleinen vorher ausgedachten und bloß gemerkten Abschnittes helfen, denn innerhalb jedes Satzes gibt es Übergänge, die vor der Niederschrift in Schweben bleiben müssen. Setze ich mich dann, um den gemerkten Satz zu schreiben, sehe ich nur Brocken, die da liegen, sehe weder zwischen ihnen durch, noch über sie hinweg.¹⁰

¹⁰ F. Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt am Main 2003, p. 45.

In altre due missive alla fidanzata, entrambe risalenti al dicembre 1912, dunque al periodo della stesura del primo romanzo, l'atto della scrittura viene invece rappresentato come una totale immersione, un lasciarsi trascinare da un flusso, nel completo oblio di se stessi. Non ha importanza, in questa fase dell'esistenza dello scrittore, il prodotto, il risultato in sé. Quello che importa è il totale abbandono alla corrente delle parole scritte, vissuto come un perfetto venir accolti ("aufgenommen"), sospinti da un'energia che sembra estranea, ma che pure risale dalle regioni più oscure del proprio sé: «schlecht schreiben und doch schreiben müssen, wenn man sich nicht vollständiger Verzweiflung überlassen will. [...] Man kann mich doch nicht ganz aus dem Schreiben hinauswerfen, wenn ich schon einmal dachte, in seiner Mitte, in seiner besten Wärme zu sitzen»¹¹. Già ora, pertanto, i motivi dell'accettazione o del rifiuto, centralissimi nel *Castello*, si presentano come un venir accolti o rifiutati dalla scrittura. D'altra parte, anche molti anni dopo, nel 1923, Kafka ribadirà all'amico Robert Klopstock l'assoluta importanza che lo *Schreiben* aveva assunto in quel particolare momento della sua esistenza, e al tempo stesso la mancanza di qualsiasi intrinseco valore di quanto andava scrivendo:

Ich habe inzwischen, nachdem ich durch Wahnsinnszeiten gepeitscht worden bin, zu schreiben angefangen und dieses Schreiben ist mir in einer für jeden Menschen um mich grausamsten (unerhört grausamen, davon rede ich gar nicht) Weise das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn (wenn er ihn verlieren würde, würde er "irrsinig" werden) oder wie einer Frau ihre Schwangerschaft. Das hat mit dem Wert des Schreibens, wie ich auch hier wiederhole, gar nichts zu tun, den Wert erkenne ich auch übergenau, aber ebenso auch den Wert, der es für mich hat [...]¹²

L'antitesi tra il felice scorrere entro il flusso scritturale, con il quale Kafka aspira a farsi tutt'uno, e la *Grenze*, il confine da cui viene continuamente respinto, percorre tutta la sua opera. Anche il pensiero urta continuamente contro confini, discontinuità. Ed è l'antitesi tra il movimento, la "leere

¹¹ *ivi*, pp. 142-143. Cfr. B. M. Bornmann, *Motivo e metafora nell'opera di Kafka*, Roma 1985, p. 86: «Questi passi suggeriscono l'ipotesi che il motivo ricorrente nell'opera letteraria di un personaggio che spera nella "Aufnahme" e che lotta per questa, sia una delle tante metafore kafkiane che ruotano attorno al problema centrale della sua esistenza di scrittore, quello di un'ispirazione avara e imprevedibile, la quasi permanente indisponibilità della creatività letteraria».

¹² F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt am Main 1992, p. 431 (fine marzo 1923).

fröhliche Fahrt”¹³, la cavalcata lungo i rimbombanti sentieri della scrittura da un lato, e il prodotto, il risultato di quella scrittura dall’altro, a farsi paradossalmente ostacolo alla verità, bloccando il libero scorrere del flusso energetico. L’immagine del castello, che si staglia invisibile e irraggiungibile dinanzi all’io, rappresenta l’impietramento e l’ipostasi del soggetto medesimo, capace di agire come seduzione e *Ablenkung*, distraendolo dalla vita vera; in questa dialettica tra “percorso” e “meta”, termini che continuamente si ribaltano l’uno nell’altro, l’immagine del castello è affine a quella del guardiano che, nella celebre parabola *Vor dem Gesetz*, blocca l’attenzione dell’uomo di campagna, impedendogli di varcare la soglia della Legge. Entrambe sono immagini di morte, che devono essere oscurate perché sia possibile andare oltre:

Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand ein Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an, durch unsere Taten noch in diesem Leben das Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen.¹⁴

Riuscire ad oscurare o a cancellare l’immagine medusea della morte, significa allora riuscire, come Odisseo, a non udire il silenzio delle sirene, arma ancor più letale del loro canto. Ancora, oscurare l’immagine significa cogliere il *Gleichnis* nel suo autentico valore, oltrepassandolo. Significa trasferirci nella verità, essere la verità noi stessi, senza pretendere, come fanno invece tutti i protagonisti dei romanzi kafkiani, di conoscerla dall’e-

¹³ *Oktafveft G* (ottobre 1917/gennaio 1918): «Je mehr Pferde du anspannst desto rascher gehts - nämlich nicht das Ausreißen des Blockes aus dem Fundament, was unmöglich ist, aber das Zerreißen der Riemen und damit die leere fröhliche Fahrt». Si confronti con un frammento del 1922, scritto in immediata contiguità con quello che Binder considera giustamente la *Urzelle* dell’ispirazione dell’ultimo romanzo, il così detto *Fürstenzimmer-Fragment*. In questo frammento dall’impostazione dialogica, l’io chiede che si vada a prendere il cavallo dalla stalla, per un viaggio di cui non conosce il cammino o la direzione, ma afferma di conoscere la meta: «“Du kennst also Dein Ziel?” fragte er. “Ja”, antwortete ich, “ich sagte es doch, Weg-von-hier, das ist mein Ziel. “Du hast keinen Eßvorrat mit”, sagte er. “Ich brauche keinen”, sagte ich, “die Reise ist so lang, daß ich verhungern muß, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Eßvorrat kann mich retten. Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheure Reise» (F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, in *Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Frankfurt am Main 1993, II 374-375). Si ricordi un altro aforisma, in cui è detto «Es gibt keinen Weg, nur ein Ziel. Was wir Weg nennen, ist nur Zögern» (*NSF*, II 118).

¹⁴ *NSF*, II 133.

sterno, tramite un inesausto domandare. Ma soprattutto l'oscuramento dell'immagine, che è poi metafora della superiore capacità di dimenticare, permette di andare oltre le fratture, le lacune che nei ricordi si spalancano inevitabilmente:

In einer Selbstbiographie läßt es sich nicht vermeiden, daß sehr häufig dort wo «einmal» der Wahrheit gemäß gesetzt werden sollte, «öfters» gesetzt wird. Denn man bleibt sich immer bewußt, daß die Erinnerung aus dem Dunkel holt, das durch das Wort «einmal» zersprengt, durch das Wort «öfters» zwar auch nicht völlig geschont, aber wenigstens in der Ansicht des Schreibenden erhalten wird und ihn über Partien hinträgt, die vielleicht in seinem Leben sich gar nicht vorgefunden haben aber ihm einen Ersatz geben für jene, die er in seiner Erinnerung auch mit einer Ahnung nicht mehr berührt.¹⁵

Tutto quello che Kafka ha scritto possiede, in un certo senso, valore autobiografico, perché parla del "Teufelskreis" in cui la sua esistenza si aggira, la reciproca incompatibilità eppure il reciproco implicarsi, e vicendevolmente interrompersi di vita e letteratura. Questo brano, risalente al gennaio del 1912, posto alla fine del quarto quaderno dei *Tagebücher*, fa comprendere il grado di profondità con cui Kafka, spinto da interessi niente affatto scientifici, ma squisitamente letterari (il discorso si apre infatti con l'enunciazione dell'intento di redigere un'autobiografia), riesce a penetrare il fenomeno della memoria e il suo intercalarsi con l'oblio. La memoria letteraria, in quanto trasforma l'evento apparentemente irripetibile, ne mette a nudo il carattere psicologico di ripetizione. L'evento si fissa nel ricordo in quanto replica di ciò che è avvenuto in precedenza, ma è rimasto sepolto nell'oblio. Non solo, ma il ricordo stesso permane come immagine trascorrente, accolto, direi "eingebettet", nell'assoluto presente dello *Augenblick*, così sospeso tra passato e futuro. Anche Schopenhauer aveva attribuito alla Volontà il carattere atemporale di *hic stans*. In Schopenhauer la coscienza aspira a conoscere la Volontà, ma non può che per sua natura estinguersi in tutti quegli stadi in cui le si avvicina troppo, ovvero il sonno, il sogno, la morte. Ora l'opera di Kafka affronta, soprattutto nel *Castello*, l'impossibile *Aufgabe* di illuminare con la luce dell'intelletto quella zona anteriore all'intelletto stesso. Per far ciò, la coscienza deve obliterare se stessa, autocancellarsi, e tutto ciò cui può aspirare è mostrare il vuoto, la zona cieca, appunto, che si staglia all'estremo limite della propria *Umkehrung*¹⁶.

¹⁵ F. Kafka, *Tagebücher*, cit., pp. 261-262.

¹⁶ Sulla figura della *Umkehrung* rimane fondamentale il contributo di G. Neumann,

L'inversione che la coscienza compie su se stessa, prima di autodistruggersi, è colta dal breve testo *Die Brücke*, contenuto nello *Oktavheft B* e risalente ai primi mesi del 1917; qui è il ponte medesimo a narrare in prima persona di aver udito “una volta, verso sera, era la prima volta, era la millesima”, il passo di un uomo, che con entrambi i piedi saltava nel bel mezzo del suo corpo:

Ich erschauerte in wildem Schmerz, gänzlich unwissend. Wer war es? Ein Kind? Ein Turner? Ein Waghalsiger? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? Und ich drehte mich um, ihn zu sehn. Brücke dreht sich um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespießten Kieseln, die mich so friedlich immer angestarrt hatten aus dem rasenden Wasser.¹⁷

Dal punto di vista poetologico il ponte è figura antitetica alla *Grenze*. Se quest'ultima risulta caratterizzata dalla rigidità, il ponte rimanda invece al movimento, all'atto involontario e perfettamente dimentico di sé, con cui vengono oltrepassati frattura, vuoto e discontinuità. Il passo dei diari relativo all'autobiografia, parlava della possibilità di sostituire lo “einmal” con lo “öfters”, in maniera da oscurare o dissimulare la lacerazione che, nel tessuto narrativo, veniva causata dalla rievocazione di quanto sarebbe avvenuto una volta sola. Ora proprio alla neutralizzazione dell'antitesi tra “Einmaligkeit” e “Wiederholung” allude ellitticamente *Die Brücke*, là dove accosta, fino a renderli intercambiabili, “war es der erste, war es der tausendste”. Nella sua stessa struttura formale il testo realizza il movimento di varcare, di valicare il baratro e, rigirandosi su se stesso, di crollare nel vuoto. Si tratta a ben guardare di un crollo molto simile alla caduta evocata nello *Jäger Gracchus*, testo frammentario risalente anch'esso al 1917, in cui il tema dello “Sturz ins Bewußtsein” viene coniugato a quello della debolezza e della perdita della connessione. Il cacciatore ricorda infatti tutto, ma solo nell'attimo in cui la sua coscienza è ancora obnubilata, nello stordimento, nel sogno, mentre nell'attimo del risveglio il ricordo si disperde, e con esso anche ogni connessione viene meno:

Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas gleitendes Paradox, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 42 (1968), pp. 702-744. Cfr. Gerhard Kurz, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ F. Kafka, *Die Erzählungen*, hrsg. von Roger Hermes, Frankfurt am Main 2006, pp. 264-265.

«Ich wußte es ja Herr Bürgermeister, aber im ersten Augenblick habe ich immer alles vergessen, alles geht mir in der Runde und es ist besser ich frage, auch wenn ich alles weiß. [...] Ach, im Zusammenhang. Die alten, alten Geschichten. Alle Bücher sind voll davon, in allen Schulen malen es die Lehrer an die tafel, die Mutter träumt davon, während das Kind an der Brust trinkt – und Du Mann sitzt hier und fragst mich nach dem Zusammenhang. Du mußt eine auserlesen ver-luderte Jugend gehabt haben».¹⁸

La questione dello *Zusammenhang* è centrale anche nell'autobiografia. Il che spiegherebbe l'accento di Gracchus, a prima vista estremamente enigmatico, alla giovinezza dissipata dell'interlocutore. Qui, al posto dei ricordi personali, andati perduti, Kafka vede subentrare quelle "parti, che forse nella sua vita non si sono mai verificate". La vita non vissuta si rivela allora contenuto del cosiddetto *Erlebnis* e, di conseguenza, della letteratura. Ora questa vita non vissuta, che subentra nelle lacune, nei buchi lasciati dalla cattiva memoria, è appunto la vita degli altri, quella in cui lo scrittore, come si leggeva in una lettera a Felice del 15 giugno 1913, era in grado di immedesimarsi. Come in un gioco di contrappesi, il ricordo delle esperienze altrui viene a controbilanciare la propria cattiva memoria:

Ein wenig Menschen zu beurteilen und in Menschen mich einzufühlen, das verstehe ich, aber ich glaube nicht, jemals mit einem Menschen zusammengekommen zu sein, der auf die Dauer, im Durchschnitt, und zwar hier im Leben, im Menschenverkehr (um was handelt es sich denn sonst?) kümmerlicher wäre als ich. Ich habe kein Gedächtnis, weder für Gelerntes noch für Gelesenes, weder für Erlebtes noch für Gehörtes, weder für Menschen noch für Vorgänge, mir ist, als hätte ich nichts gelernt, ich weiß tatsächlich von den meisten Dingen weniger als kleine Schulkinder, und was ich weiß, weiß ich so oberflächlich, daß ich schon der zweiten Frage nicht mehr entsprechen kann. Ich kann nicht denken, in meinem Denken stoße ich immerfort an Grenzen, im Sprung kann ich noch einzelwise manches erfassen, zusammenhängendes, entwicklungsmaßiges Denken

¹⁸ *ivi*, pp. 268, 274. Si confronti con il passo dei diari nel quale Kafka, con un'immagine che è tratta forse da Kleist, paragona se stesso a una "cancellata vivente": «Gestern unfähig auch nur ein Wort zu schreiben. Heute nicht besser. Wer erlöst mich? Und in mir das Gedränge, in der Tiefe, kaum zu sehn. Ich bin wie ein lebendiges Gitterwerk, ein Gitter, das feststeht und fallen will» (8 IV 14, – *Tageb.*, 396).

ist mir ganz unmöglich. Ich kann auch nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden [...]»¹⁹

Il paradosso che rende impossibile un'autobiografia, è che essa potrebbe essere scritta solo da morti, dal punto di vista cioè di quella *Umkehrung* che, per l'esistenza, è costituita dalla sua fine. Così come per Benjamin il momento escatologico del sogno è costituito dal risveglio. La morte apparente garantisce allo scrittore quel necessario grado di impersonalità che permette di non cadere nell'illusione psicologica del solipsismo, di chi viva nel carcere della propria soggettività, le cui pareti sono coperte di proiezioni fantastiche. Si veda la notazione diaristica risalente al 4 dicembre 1913, in cui lo scrittore immaginava la propria morte come un ingresso del Nulla, che è stata la propria esistenza, nel grande Nulla che precede e che segue ogni vita umana. Nel grande calcolo questo suo uscire dalla vita verrebbe considerato semplicemente come non avvenuto, appunto come "Nichts":

Von außen gesehen ist es schrecklich erwachsen aber jung zu sterben oder gar sich zu töten. In gänzlicher Verwirrung, die innerhalb einer weiteren Entwicklung Sinn hätte, abzugehen, hoffnungslos oder mit der einzigen Hoffnung, daß dieses Auftreten im Leben innerhalb der großen Rechnung als nicht geschehn betrachtet werden wird. In einer solchen Lage wäre ich jetzt. Sterben hieße nichts anderes als ein Nichts dem Nichts hingeben. (*Tageb.*, 465)

Non dimentichiamo che nel *Castello* il protagonista, il "Fremder" in cui si è radicalizzata la figura dello scapolo della giovinezza di Kafka, verrà definita dall'ostessa del Brückenhof proprio come un Nulla: «Sie sind nicht aus dem Schloß, Sie sind nicht aus dem Dorfe, Sie sind nichts. Leider aber sind Sie doch etwas, ein Fremder, einer der überzählig und überall im Weg ist [...] einer dessen Absichten unbekannt sind».

È lo sguardo dell'Altro che, attraverso la scrittura, cade sull'Io, dissociandolo da se stesso. Il rifiuto dello sguardo altrui, che è poi lo stesso sguardo riflesso nello specchio della *Selbstbetrachtung*, motiva l'antipsicologismo kafkiano. In due aforismi consecutivi, risalenti al 1920, la connessione tra rifiuto della psicologia e necessità di essere accolti interamente nel cerchio della scrittura risulta con particolare nettezza:

Zum letztenmal Psychologie!

¹⁹ *Briefe an Felice*, cit., p. 400.

Zwei Aufgaben des Lebensanfangs: Deinen Kreis immer mehr einschränken und immer wieder nachprüfen, ob Du Dich nicht irgendwo außerhalb Deines Kreises versteckt bleibst. (*NSF*, II 134)

L'immagine del cerchio limitato e puro, perché non colpito dallo sguardo altrui, e dell'Altro che è poi interno al soggetto, si trovava già nei diari dell'agosto 1913: «In mir selbst gibt es ohne menschliche Beziehung keine sichtbaren Lügen. Der begrenzte Kreis ist rein» (*Tag*, 447).

Lo sguardo di Kafka sulla realtà obbedisce a una doppia ottica, nella quale il desiderio di orientamento e la minaccia della dissociazione risultano inscindibilmente intrecciati: è il doppio sguardo che si dirige simultaneamente sulla necessità di dominare la vita e sulla ricerca della purezza dell'arte²⁰. Dalla duplicità di quest'ottica discendono le figure dei doppi, dei sosia, degli indistinguibili aiutanti dello *Schloß* o della coppia Delamarche/Robinson in *Der Verschollene*. Soprattutto nell'ultimo romanzo di Kafka, il motivo del doppio, della coppia Artur e Jeremias, è connesso al grande tema dell'indistinguibilità e della difficoltà di giudizio dell'Agrimensore. Quello che nel *Castello* sarà un elemento importante della trama narrativa, precisandosi nei termini della netta contrapposizione tra il "Fremder", lo straniero isolato e oggetto di curiosità malevola da parte sia degli abitanti del viallggio, che delle autorità della complicata gerarchia del castello, e l'omogeneità dei contadini e dei servi, simili fino all'indistinguibile, nei diari e nella riflessione poetologica viene precisandosi come distanza o, al contrario, come un essere accolti nella scrittura. Solo in quest'ultimo caso, infatti, ci si trova in una condizione di totale oblio di sé, e non si percepiscono le distinzioni né i confini perché, appunto, entro quei confini si è stati trascinati. La *Grenze* è dunque sempre il segnale del sorgere dell'autocoscienza, che strania il soggetto da se stesso, rendendolo distinto e irraggiungibile. Mentre non è più avvertita soltanto là dove coscienza e vita tengono perfettamente il passo, senza disgiungersi. Il villaggio cui K. arriva o, meglio, fa ritorno, è appunto il luogo assolutamente straniero nel quale vita e *Betrachtung* coincidono spontaneamente: «An diesem Ort war ich noch niemals: anders geht der Atem, blendender als die Sonne strahlt neben ihr ein Stern» (*NSF*, II 117). E in questo luogo K. è lo straniero, l'escluso, proprio perché portatore di quell'elemento estraneo che scioglie

²⁰ G. Neumann, *Kafkas Schloß-Roman: das parasitäre Spiel der Zeichen*, in *Schriftverkehr*, hrsg. von W. Kittler, Freiburg 1990, p. 200.

ogni connessione, che soprattutto insinua la divisione e il dissidio tra vita e contemplazione.

Per lo scrittore Kafka il dissidio poteva essere superato non già nella vita vera, bensì quando il moto della scrittura aderisce senza sforzo al moto ascendente e discendente della vita. Si legga a questo proposito il passo dei diari del 30 agosto 1914, risalente alla stesura del *Processo*:

kalt und leer. Ich fühle allzusehr die Grenzen meiner Fähigkeit, die, wenn ich nicht vollständig ergriffen bin, zweifellos nur eng gezogen sind. Und ich glaube selbst im Ergriffensein nur in diese engen Grenzen gezogen zu werden, die ich allerdings nicht fühle, da ich gezogen werde. Trotzdem ist in diesen Grenzen Raum zum Leben und dafür werde ich sie wohl bis zur Verächtlichkeit ausnützen.²¹

Sia il confine tra l'Io e la scrittura, tra l'Io e l'altro, o tra l'Io e se medesimo, che il numero in cui si moltiplicano le schegge impazzite di un Io plurale, sono dunque funzioni e finzioni prospettiche. La natura prospettica del numero, non meno di quella di spazio e tempo, era già stata intuita da Nietzsche:

Das Perspektivische der Welt geht so tief als heute unser Verständnis der Welt reicht; und ich würde es wagen, es noch dort anzusetzen, wo der Mensch billigerweise überhaupt vom Verstehen absehen kann – ich meine dort, wo die Metaphysiker das Reich des anscheinend Sich-selbst-Gewissen, Sich-selber-Verständlichen ansetzen, d. h. im Denken. Daß die Zahl eine perspektivische Form ist, so gut als Zeit und Raum, daß wir so wenig Eine Seele als zwei Seelen in einer Brust beherbergen, daß die Individuen sich wie die materiellen Atomen nicht mehr halten lassen [...] und sich in ein Nichts verflüchtigt haben (oder in eine "Formel"), [...] daß Subjekt und Objekt, Aktivum und Passivum, Ursache und Wirkung Mittel und Zweck immer nur perspektivische Formen sind, in summa daß die Seele, die Substanz, die Zahl, die Zeit, der Raum, der Grund, der Zweck – miteinander stehen und fallen.²²

Anche per Kafka «lo squilibrio del mondo sembra fortunatamente essere soltanto numerico»²³.

²¹ *Tagebücher*, p. 521.

²² F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/New York 1980, Bd. 11, p. 648.

²³ *NSF*, II 54: «Das Mißverhältnis der Welt scheint tröstlicher Weise nur ein zahlenmäßiges zu sein».

È quindi dalla constatazione della labilità interna dell'Io, della sua natura composita che accoglie in sé il moto circolare e ondeggiante di uno stormo, un'orda, uno sciame attorno a una struttura pietrificata che, anche nell'ultimo romanzo kafkiano, andrà interpretato il motivo del doppio e del sosia indistinguibile. Così come l'apparente intercambiabilità, la somiglianza che a K. appare assoluta, tra i contadini del villaggio e i funzionari del castello, è il sintomo in realtà della sua estraneità, del suo non essere sufficientemente mescolato al mondo, del suo permanere al di qua del confine della visione.

2. Un "incipit" che assomiglia a un risveglio.

La situazione dell'Agrimensore dinanzi al castello sconosciuto e al tempo stesso noto, veniva riproposta anche in alcuni aforismi coevi. Nel primo la città sotto le città costituisce una chiara metafora dei contenuti inconsci dell'io, di un passato che ha il sopravvento sul presente: «Es ist eine Stadt unter den Städten, ihre Vergangenheit war größer als ihre Gegenwart, aber auch diese ist noch ansehnlich genug» (*NSF*, II 298). Il secondo, più lungo, riprende e in parte esplicita la situazione iniziale dell'ultimo romanzo di Kafka, conferendole questa volta un taglio dialogico:

Ich sehe in der Ferne eine Stadt, ist es die welche Du meinst?
 Es ist möglich, doch verstehe ich nicht, wie du dort eine Stadt erkennen kannst, ich sehe dort etwas erst seitdem Du mich darauf aufmerksam gemacht hast und auch nicht mehr als einige undeutliche Umriss im Nebel.
 Oja, ich sehe es, es ist ein Berg mit einer Burg oben und dorfartiger Besiedlung auf den Abhängen.
 Dann ist es jene Stadt, Du hast recht, sie ist eigentlich ein großes Dorf. (*NSF*, II 336)

Nella versione definitiva, il romanzo inizia, com'è noto, con un breve quanto enigmatico passaggio, in cui K., giunto a tarda sera in un villaggio immerso nella neve, contempla in lontananza non già il castello, ma un punto nella vuota oscurità, nel quale secondo conoscenze acquisite precedentemente, delle quali il testo non menzionerà mai la fonte, sa che deve sorgere un castello.

Come i due romanzi precedenti, anche *Das Schloß* si apre presupponendo un vuoto, una discontinuità; tutti i romanzi di Kafka si lasciano alle spalle un precipizio ideale o, come scrive ottimamente G. Kurz, uno

“Sturz ins Bewußtsein”²⁴. Fin dall’inizio l’Agrimensore è presentato come una figura collocata sulla *Grenze*, sul confine tra villaggio e castello; come qualcuno che occupi quella striscia al margine, che separa l’osservatore dall’anima, di cui si parla in un aforisma contenuto nello *Oktavheft G*:

Der Beobachter der Seele kann in die Seele nicht eindringen, wohl aber gibt es einen Randstrich an dem er sich mit ihr berührt. Die Erkenntnis dieser Berührung ist, daß auch die Seele von sich selbst nicht weiß. Sie muß also unbekannt bleiben. Das wäre nur dann traurig wenn es etwas anderes außer der Seele gäbe, aber es gibt nichts anderes. (NSF, II 61)

Non esiste altro se non la *geistige Welt*, dirà altrove. Per questo l’anima – ovvero il castello, la fortezza impenetrabile che è l’uomo a se stesso²⁵ – è contemporaneamente vicinissima e lontanissima, nello spazio e nel tempo: «Fern, fern geht die Weltgeschichte vor sich, die Weltgeschichte deiner Seele» (NSF, II 517).

L’idea della lontananza, che certo allude alla distanza temporale che separa l’attimo presente, dall’immagine di sé, che non può che risiedere già nel passato, si trova anche in un importante aforisma della serie «Er», risalente al gennaio 1920, in cui troviamo un momento ulteriore, destinato anch’esso a prendere corpo nella rappresentazione del castello: l’io concepito alla stregua di pluralità, stormo, qui reso nell’immagine dell’orda: «Er lebt in der Zerstreung. Seine Elemente, eine frei lebende Horde, umschweifen die Welt. Und nur weil auch sein Zimmer zur Welt gehört sieht er sie manchmal in der Ferne. Wie soll er für sie die Verantwortung tragen? Heißt das noch Verantwortung?»²⁶. Si tratta a mio modo di vedere di

²⁴ G. Kurz, *op. cit.*, p. 111: «Der Sündenfall ist ein Sturz ins Bewußtsein».

²⁵ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, I, in *Studienausgabe*, cit., Bd 2, p. 319 [491]: «Selbstbeobachtung. - Der Mensch ist gegen sich selbst, gegen Auskundschaft und Belagerung durch sich selber, sehr gut verteidigt, er vermag gewöhnlich nicht mehr von sich, als seine Aussenwerke wahrzunehmen. Die eigentliche Festung ist ihm unzulänglich, selbst unsichtbar, es sei denn, dass Fremde und Feinde die Verräther machen und ihn selber auf geheimem Wege hineinführen».

²⁶ F. Kafka, *Tageb.*, p. 660. Il passo della descrizione cui ci riferiamo, è quello in cui, dalla prospettiva di K., la torre circolare del castello appare circondata da uno stormo di corvi. Immagine in cui la critica ha unanimemente la cifra, il criptogramma dello stesso nome di Kafka. *Kafka* in ceco è infatti l’equivalente di *Doble*, cornacchia. Scrive acutamente H. Binder, *op. cit.*, pp. 398-399: «Der Turm umkreisen Krähen, so wie K. den Herrenhof umschleicht und Kafka seine innere Lage sich dadurch verdeutlicht, daß er davon spricht, um seinen Kopf fliege “immerfort der heimliche Rabe” [...]».

un passo fondamentale per avvicinarci alla complessa problematica dell'ultimo romanzo kafkiano. Vi troviamo in primo luogo il ribaltamento dell'interiorità in *intérieur*, molto simile a quello di cui parlerà Benjamin nell'incompiuto *Passagenwerk*²⁷. La stanza è, anche altrove, spazializzazione dell'io e dei contenuti sedimentati nella sua interiorità²⁸. È noto come, in una precedente versione, *Das Schloß* iniziasse con l'arrivo dello straniero alla locanda del villaggio, dove appunto gli veniva presentata la stanza. Si tratta della rielaborazione del *Fürstenzimmer-Fragment*, in cui spicca il particolare del balcone malsicuro, a causa della friabilità della trave portante: «“Den Balkon bitte ich nicht zu betreten” sagte der Wirt, als der Gast, nachdem er kurz aus einem Fenster in die Nacht hinaus gesehn hatte, sich der Glastüre näherte. “Der Tragbalken ist ein wenig brüchig geworden”»²⁹.

Il motivo della trave portante piena di fessure, allude certo alla friabilità dell'io, ma anche, come in un aforisma contenuto nel *Konvolut 1920*, al “compito spinoso”, che è poi quello dell'Agrimensore e dello stesso Kafka: compito difficilissimo, quasi impossibile, di camminare sulle punte dei piedi, senza alcun punto d'appoggio se non la terra che, con il proprio stesso faticoso procedere, si riesce a scavare, e senza nient'altro, sotto di noi, che la propria immagine riflessa nell'acqua:

Eine heikle Aufgabe, ein Auf-den-Fußspitzen-gehn über einen brüchigen Balken der als Brücke dient, nichts unter den Füßen haben, mit den Füßen erst den Boden zusammenscharren auf dem man gehn wird, auf nichts gehn als auf seinem Spiegelbild das man unter

²⁷ W. Benjamin, *Das Passagenwerk I*, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. Main 1982, [*Traumbaus, Museum, Brunnenhalle*], p. 512: «Das Interieur tritt nach außen. Es ist als wäre der Bürger seines gefesten Wohlstands so sicher, daß er die Fassade verschmäh, um zu erklären: Mein Haus, wo immer ihr den Schnitt hindurch legen mögt, ist Fassade [...]». Questo *intérieur* che si proietta all'esterno ha in comune con il mondo kafkiano il movimento dello *stülpen*, del rovesciamento. Si veda cosa scrive Kurz, per motivare l'integrale riduzione dell'opera kafkiana alla dimensione visuale: «Seine Innenwelt ist ein Ort übermächtiger Handlungen, eine nach innen gestülpte Außenwelt, wie die Wahl der Metaphorik aneigt: er vergleicht sich selbst mit einem “babylonischen Turm”, mit dem “alten Österreich”, mit einer “Kanzlei”, in der immer gerechnet wird, seinem Kopf mit einem Bahnhof, in dem ständig Züge ein- und ausfahren» (G. Kurz, *op. cit.*, p. 57).

²⁸ *NSF*, II 310: «Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhorcht, etwa in der nacht wenn alles ringsherum still ist, so hört man z. B. das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels oder der Schirm».

²⁹ F. Kafka, *Das Schloß. Apparatband*, hrsg. von Malcolm Pasley, in F. Kafka, *Kritische Ausgabe*, cit., p. 115.

sich im Wasser sieht, mit den Füßen die Welt zusammenhalten, die Hände nur oben in der Luft verkrampfen um diese Mühe bestehn zu können. (*NSF*, II 312)

Anche la fatica dell'Agriensore assomiglia a questo impossibile andare, che al mattino del suo primo "assalto" si rivelerà una sterile marcia da fermi, un vano girare in tondo che non lo avvicinerà di un palmo alla meta.

Questa marcia da fermi costituisce in un certo senso la ripetizione dell'arrivo dinanzi al castello invisibile della notte prima. Come in un'inversione, in cui ansiosamente la risposta attenda la domanda, anche qui il castello esiste, da qualche parte nel vuoto, e attende solo che K., ossia la domanda, riconosca in quel riflesso invisibile la sua stessa immagine:

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.³⁰

Secondo il procedimento della *gleitende Metapher* kafkiana, la trave malsicura del balcone si è qui tramutata nell'aereo ponticello di legno. L'Agriensore guarda in un vuoto che è "scheinbar", ovvero che si manifesta o che appare come tale, ma sa, o meglio oscuramente presagisce la presenza della montagna su cui sorge il castello. Pur non vedendolo fisicamente, K. lo ricorda, e la reminiscenza è possibile perché egli è giunto nel luogo in cui si trovava da sempre, ovvero, come aveva scritto Kafka in una notazione diaristica risalente all'inverno di Spindlermühle, che precede di poco l'inizio del lavoro all'ultimo romanzo, in quel luogo lui era stato incatenato fin dall'infanzia:

Wenn andere Menschen an diese Grenze kamen – und schon hierher gekommen zu sein ist erbärmlich – schwenkten sie ab, ich kann es nicht. Mir scheint es auch, als wäre ich gar nicht hierhergekommen, sondern schon als kleines Kind hingedrängt und dort mit Ketten festgehalten worden, nur das Bewußtsein des Unglücks dämmerte allmählich auf, das Unglück selbst war fertig, es bedurfte nur eines durchdringenden, keines prophetischen Blicks, um es zu sehn.³¹

³⁰ F. Kafka, *Das Schloß*, Frankfurt am Main 2005, p. 9.

³¹ F. Kafka, *Tageb.*, 25.1.1922, p. 693.

La difficoltà ermeneutica dinanzi alla quale pone il nuovo romanzo kafkiano, è l'impossibilità di trovare il vero inizio. Giacché ogni evento, ogni segmento temporale, ogni figura è volta all'indietro. Perfino ogni percezione puntuale non è "quella" percezione puntuale e basta, ma rinvia a mille infinite altre, e ogni attimo si rifrange, come attraverso un prisma, nei mille infiniti attimi simili a quello, che lo hanno preceduto³².

Il luogo in cui sorge il castello si trova in un particolare "Ort", che è poi il non luogo della letteratura. Quel luogo cui Kafka ha aspirato per tutta la vita, il luogo in cui egli, paradossalmente, si trova da tutta la vita, ma al quale ha pur sempre la brama ("Verlangen") di giungere. L'incipit con l'arrivo dinanzi al castello, non è solo un risveglio, alla luce del quale rileggere il sogno: è soprattutto la realizzazione della *Umkehrung*, del capovolgimento attuato rileggendo la propria vita a partire dal punto da cui non si dà più ritorno³³.

Con la descrizione paradossale di ciò che non si vede, Kafka e K., suo doppio, rotolano dentro il testo, abbracciati in una lotta grottesca, in cui ciascuna *Spaltung* della precaria soggettività cerca invano un punto vivo, la "lebendige Stelle" in cui colpire l'avversario:

Eine der wichtigsten Don Quichotischen Taten, aufdringlicher als der Kampf mit der Windmühle, ist der Selbstmord. Der tote Don Quichote will den toten Don Quichote töten; um zu töten, braucht er aber eine lebendige Stelle, diese sucht er nun mit seinem Schwerte ebenso unaufhörlich wie vergeblich. Unter dieser Beschäftigung rollen

³² Ciò che rende inconfondibile la condizione psicologica ed esistenziale da cui scaturì il *Castello*, non è solo l'impressione, già di per sé penosa e nient'affatto nuova a Kafka, di "ripercorrere i contorni della vita passata", come si esprime in una lettera a Max Brod del novembre 1917, (*Briefe*, cit., p. 196), ma il fatto che quella *Wiederholung* sarebbe stata l'ultima, che tempo per un'ulteriore reiterazione non ci sarebbe stato, per il semplice fatto che la sua vita volgeva al termine. Il maestro del villaggio abita nella Schwanengasse, probabile allusione di Kafka a quello che riteneva ormai il proprio *Schwanengesang*.

³³ *NSF*, II 114: «Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen». Si confronti con quanto scriverà Benjamin, sempre nel *Passagenwerk*, a proposito della "svolta copernicana" in materia di rammemorazione e memoria, e del risveglio come paradigma di ogni processo mnestico: «Die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung ist diese: man hielt für den fixen Punkt das "Gewesene" und sah die Gegenwart bemüht, an dieses Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen-Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden [...] das Erwachen ist der exemplarische Fall des Erinnerns» (W. Benjamin, *op. cit.*, I, pp. 490-491).

die zwei Toten, als unauflöslicher Purzelbaum, durch die Zeiten.
(NSF, II 39)

Il primo capitolo prosegue con la ricerca di un ricovero per la notte, che K. troverà proprio alla locanda che prende il nome dal ponte, e termina con il ritorno a quella stessa locanda, dove si ricongiunge ai due aiutanti Artur e Jeremias, inviati da Galater, uno dei potenti e invisibili funzionari del castello, ma indirettamente emissari di Klamm. Nel mezzo ha luogo il primo, illusorio ma importantissimo tentativo di avvicinarsi alla meta inespugnabile, al mattino del primo giorno della permanenza di K. al villaggio. Pertanto la struttura circolare che i riferimenti spaziali conferiscono al primo capitolo, riflette in piccolo la struttura complessiva del romanzo. *Das Schloß*, sebbene incompiuto come gli altri due romanzi di Kafka, inizia e finisce con la figura del carrettiere Gerstäcker, che nel primo capitolo riporta il protagonista alla locanda Brückenhof, mentre nell'ultimo gli offrirà un posto di stalliere³⁴.

La *erzählte Zeit* del *Castello* è di soli sette giorni, ed ha valore unicamente simbolico. I titoli dei capitoli furono apposti dallo stesso Kafka. In realtà solo i primi venti sono titolati (fatta eccezione per il sedicesimo, occupato prevalentemente dal racconto di Olga sul lavoro di Barnabas presso le cancellerie del castello), quelli cioè ultimati entro giugno/luglio 1922. Tra il 20° («Olga Pläne») e il 21°, Kafka scrisse le *Forschungen eines Hundes*. Riprese poi il lavoro, stendendo gli ultimi cinque capitoli, per abbandonarlo definitivamente nel settembre del 1922. La stesura era iniziata a Praga, nell'ultima settimana del febbraio 1922, di ritorno dal villaggio di Spindlermühle. Molto del paesaggio boemo immerso in una neve che pare eterna, si riflette nell'eterno inverno del *Castello*, dove sono però presenti le suggestioni del soggiorno a Zürau, che precede di cinque anni³⁵. Certe par-

³⁴ A proposito di questa figura, H. Binder, *op. cit.*, pp. 297-298, nota come, insieme al maestro, sia responsabile del fallimento del primo tentativo di K. di raggiungere il castello. In realtà il sabotaggio del maestro appare ben più incisivo di quello di Gerstäcker, il quale si limita ad opporre un netto rifiuto allorché K., uscito dalla casa di Lasemann, chiede di essere portato al castello. Binder nota giustamente che tanto il maestro che il carrettiere sono scapoli. Gerstäcker, che vive con la madre, è per di più malato di petto, dunque parziale controfigura del medesimo Kafka. Dopo essere stato abbandonato da Frieda, lo stesso K. ricadrà nella condizione di questi due personaggi, gli unici scapoli del villaggio.

³⁵ A proposito di quest'inverno eterno, dalla valenza quasi metafisica e sicuramente simbolica, si veda l'osservazione di Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, München 2005, p. 593, secondo il quale la monotonia del paesaggio innevato sug-

ticalarità, soprattutto la scena dell'arrivo di K. come il ponticello, la torre circolare del castello, rispecchiano la topografia di Zürau. Binder ritiene che la torre sia la trasposizione letteraria del campanile barocco della chiesa di Zürau³⁶. Per quanto riguarda il castello vero e proprio, molti particolari inducono a ritrovarne l'archetipo reale nel castello di Friedland, che Kafka aveva visitato molti anni prima, nel 1911³⁷.

Come ha notato Kudzus³⁸, i primi tre capitoli coprono la metà del tempo della vicenda narrata. Nella parte restante del romanzo, a fronte di una ingente *Erzählzeit* si registra invece un diluirsi delle fasi e delle azioni appartenenti al presente del protagonista, e un succedersi di racconti di secondo grado, di cui sono depositari in ordine Gardena (cap. 4), il sindaco (cap. 5), di nuovo Gardena (cap. 6). Con quest'ultimo capitolo, che si svolge al mattino del quinto giorno della permanenza al villaggio, l'arco complessivo della *erzählte Zeit* è già quasi esaurito. Rimangono due soli giorni, nei quali gli eventi risultano ancor più rarefatti. Anche l'ottavo capitolo, che copre apparentemente il presente della vicenda, è in realtà, al pari del 23°, un'unica pausa, un'interruzione o una stasi degli avvenimenti, in quanto, come dice lo stesso titolo, consiste in un'attesa immobile e vana («Das Warten auf Klamm»). Dopo il blocco dei tre capitoli ambientati nella scuola, Frieda esce dal campo visivo del protagonista, il quale si sposta

gerisce «das Vorherrschende jenes Wiederholungsprinzips, das als mythisches Gesetz der Zeit den gesamten Roman zu steuern scheint». Secondo H. Binder l'inverno del *Castello* riflette quella interiore *Wüste*, quella raggelata solitudine che già era stata nota dominante dell'inverno di Zürau, mentre il motivo del viaggio e del pellegrinaggio rinviano alla condizione dello scrittore come «il più occidentale degli ebrei occidentali». «Der ewige Landvermesser» non sarebbe altro che un'allusione allo «ewiger Jude» (*op. cit.*, pp. 276-277).

³⁶ H. Binder, *op. cit.*, p. 398.

³⁷ Si veda la descrizione che ne dà nei diari di viaggio, dove viene accentuata la mutevolezza dell'edificio, a seconda della prospettiva da cui lo si guarda. Altre interessanti coincidenze sono date dal particolare dell'edera, e dal colore nero del muro, cui nel romanzo corrisponde lo stormo di corvi che svolazzano attorno alla torre (*Tageb.*, 728-729). Secondo Wagenbach, invece, il modello del castello di Kafka sarebbe il castello di Wößek, la località boema dalla quale provenivano Hermann e la discendenza paterna dello scrittore (Klaus Wagenbach, *Wo liegt Kafkas Schloß*, in *Kafka-Symposium*, hrsg. v. Jürgen Born, Ludwig Dietz, Malcolm Pasley und Paul Raabe, Berlin 1960, pp. 161-180). Può darsi che Kafka, con un procedimento che gli era tipico, abbia assemblato i ricordi dei due castelli in un unico castello immaginario.

³⁸ W. Kudzus, *Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas "Prozeß" und "Schloß"*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 38 (1964) p. 196: «Ein auffälliges Strukturmerkmal im "Schloß" ist der Wandel im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit».

nel campo d'influenza di Barnabas e della sua famiglia, e viene come risucchiato nel gorgo della *Vergangenheit*. Ascolta infatti, per bocca di Olga, l'infelice vicenda di Sortini e di Amalia, che occupa da sola i capitoli 17, 18, 19 e 20, un vero e proprio romanzo nel romanzo. Il ritorno al presente avverrà, come un brusco risveglio, nel capitolo 21, nel quale K. prende coscienza di aver perduto Frieda, mentre l'ultimo capitolo, il 25, che si apre con il risveglio vero e proprio da un lungo sonno, è quasi del tutto occupato dal racconto delle giovane Pepi.

Nel *Castello* assistiamo a un grado di massima integrazione di tutte le componenti narrative: descrizioni, luoghi, *Zeitgestaltung* e figure, motivi e simboli, tutto risulta perfettamente connesso e come intessuto, a riprova della suprema abilità raggiunta da Kafka in quello che lui stesso chiamava dimissamente *Flickarbeit*³⁹.

Questo talento permette a Kafka di creare un'atmosfera e un'impasto stilistico estremamente avvolgenti e omogenei⁴⁰, parti essi stessi di un mondo magico nel quale le leggi di causa ed effetto, la temporalità e i rapporti spaziali della *Wirklichkeit* sembrano sospesi. Di contro lo sguardo, quello dell'Agrimensore su se stesso e sugli altri, ma più ancora lo sguardo della *Außenwelt* su di lui, acquistano forza quasi magica. È l'azione a distanza della magia che sembra reggere il mondo del romanzo, quel potere cioè in grado di evocare le cose semplicemente chiamandole per il loro nome. Si veda a questo proposito la notazione diaristica dell'ottobre 1921, che esordisce in tono quasi lirico: «Ewige Kinderzeit. Wieder ein Ruf des Lebens». Per poi proseguire su di un registro più filosofico-ragionativo:

Es ist sehr gut denkbar, daß die Herrlichkeit des Lebens um jeden in ihrer ganzen Fülle bereit liegt, aber verhängt, in der Tiefe, unsichtbar, sehr weit. Aber sie liegt dort, nicht feindselig, nicht widerwillig, nicht

³⁹ *Tageb.*, p. 717: «5 VI 1922: Schlimme Tage (G.) Vier oder 5 Tage schon. Talent für Flickarbeit». Su questa fondamentale caratteristica del procedimento letterario kafkiano, si veda B. M. Bornmann, *op. cit.*, il capitolo IV della monografia intitolato appunto «Talent für Flickarbeit», pp. 139-153, nel quale la studiosa nota tra l'altro l'insistenza con cui i motivi del rammendo e del cucito, e degli abiti, ricorre proprio nel *Castello*.

⁴⁰ H. Politzer, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt 1962, pp. 326-327: «Daß K.s erster Eindruck vom Schloß der einer Leere ist, mag den wahren Charakter seines Gegenspielers genauer enthüllen als dessen spätere Erscheinungsformen [...] Nicht in der Sprache tritt K. in das Dorf ein, sondern außerhalb ihrer, in jener Atemphase, die den ersten Absatz des Romans von reinem zweiten trennt [...] Stilistisch ist *Das Schloß* die dichtest gefügte Erzählung unter Kafkas Werken. Es weist weniger dramatische Glanzlichter auf, erhält aber dafür den Fluß der Erzählung gleichmäßiger auf stätigem Gefälle».

taub. Ruft man sie mit dem richtigem Wort, beim richtigen Namen, dann kommt sie. Das ist das Wesen der Zauberei, die nicht schafft, sondern ruft.⁴¹

L'inaffidabilità dei nomi dei personaggi, o meglio delle figure del *Castello*, è stata spesso sottolineata dalla critica⁴². Questi nomi sono infatti dei veri e propri enigmi, che sfidano il lettore a impossibili interpretazioni. Un enigma manifesto è invece il nome del protagonista, K., il quale però, al telefono con le autorità del castello, dice di essere Josef, ossia il vecchio aiutante dell'Agrimensore, quasi Kafka avesse voluto alludere alla sotterranea identità tra questo protagonista e lo Josef K. del *Processo*. Che i due si trovino in un rapporto di doppio, che siano ciascuno sosia dell'altro, lo conferma anche una breve notazione dei diari di fine gennaio 1922, risalente all'arrivo a Spindlermühle, nella quale lo scrittore dice di essersi registrato all'albergo proprio col nome di Josef K.

Anche i nomi di altri personaggi evocano l'idea del doppio e del sosia, ma al tempo stesso quella dell'arbitraria proliferazione: l'esempio più lampante è quello di Sordini/Sortini. I bambini, poi, hanno spesso il medesimo nome dei personaggi adulti. Così il piccolo Hans, che ammira l'Agrimensore e che da grande vorrebbe ereditarne i requisiti che alludono al viaggio e al pellegrinaggio, ha il medesimo nome del giovanile marito di Gardena, mentre la sorellina, che K. scorge per un attimo al petto della madre, si chiama Frieda. Ora la denuncia dell'inaffidabilità del nome, è in realtà una denuncia della natura arbitraria e convenzionale del linguaggio, che ha coperto i veri nomi delle cose di una concrezione invisibile, che ha abusato della metafora, intesa come accostamento istantaneo e intuitivo di ciò che è differente e distante⁴³.

⁴¹ *Tageb.*, pp. 673-674.

⁴² D. Stimilli, *Fisionomia di Kafka*, Torino 2001, p. 38: «[...] come la critica ha rilevato, provandosi peraltro fino al grottesco in esercizi interpretativi degni di miglior esito, i nomi dei personaggi del romanzo rivelano insospettabili tesori etimologici [...] ma nella adozione di questi nomi, al di là delle possibili associazioni evocate dalla loro origine, si realizza piuttosto l'ironico rovesciamento dell'essenziale nel meramente arbitrario».

⁴³ Già nella giovanile *Beschreibung eines Kampfes* la possibilità di abitare realmente il mondo, come pure di un'autentica conoscenza delle cose, appariva minata dall'abuso della metafora. Si vedano soprattutto le parole dell'Orante, che esprimono la dolorosa constatazione di una perdita di consistenza del mondo, culminante nel "mal di mare sulla terra ferma": «Ich habe Erfahrungen und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist. Deren Wesen ist so, daß ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in einer Eile zufällige Namen schüt-

Anche all'Agrimensore tutto appare *ähnlich*, al villaggio: i contadini del Brückenhof, con i crani e i volti brutalmente squadrati, probabilmente a causa di secoli di esercizio della legge della frusta; i servitori di Klamm e gli avventori dello Herrenhof, contadini anch'essi, formano altre due masse, omogenee al loro interno, ma a loro volta distinte dai contadini del Brückenhof:

Im Ausschank, einem großen, in der Mitte völlig leeren Zimmer, saßen an den Wänden, bei Fässern und auf ihnen, einige Bauern, die aber anders aussahen als die Leute in K.s Wirtshaus. Sie waren reinlicher und einheitlich in graugelblichen groben Stoff gekleidet [...] Es waren kleine, auf den ersten Blick einander sehr ähnliche Männer mit flachen knöchigen und doch rundwangigen Gesichtern.⁴⁴

Identici fra loro fino all'indistinguibile, sono soprattutto i due aiutanti, che per questo K. deciderà di chiamare con un unico nome, quasi si trattasse di un uomo solo. Simile ad Artur e Jeremias, soprattutto per la sovrumanità velocità e per la levità del movimento, appare a K. Barnabas, il messaggero del castello. Solo che costui ha un volto chiaro e una veste serica, mentre i due aiutanti sono scuri e barbuti. Tutte queste somiglianze sono sintomo da un lato di una prospettiva soggettiva, condizionata da una precisa situazione psicologica.

Quella di K. è infatti un'ottica affine per molti versi a quella del *flâneur* che, come scrive Benjamin nel *Passagenwerke*, è in preda a una vera e propria ebbrezza anamnestic, scopre ovunque affinità e somiglianze. Si aggira su di una strada che è sempre discendente, poiché sprofonda verso il passato. Il rinvenimento di somiglianze, non solo tra esseri umani, ma anche fra cose, è proprio delle sovrapposizioni provocate dall'haschisch⁴⁵. Per K., come pure per il Malte rilkiano delle *Aufzeichnungen*, tutto ha volto. E tutto,

tet» (NSF, I 89). Non è un caso che l'enumerazione di questi nomi casuali che pongono una cosa al posto dell'altra, ovvero che chiamano una cosa col nome dell'altra, comprenda la Torre di Babele, costruzione che nella Bibbia allude alla confusione tra le lingue, dopo che l'uomo ebbe perduto per sempre la lingua adamitica della genuina denominazione.

⁴⁴ F. Kafka, *Das Schloß*, cit. p. 48.

⁴⁵ W. Benjamin, *op. cit.* I, p. 526: «Die Erscheinungen der Superposition, der Überdeckung, die beim Haschisch auftreten, unter dem Begriff der Ähnlichkeit zu fassen [...] Die Kategorie der Ähnlichkeit, die für das wache Bewußtsein nur eine sehr eingeschränkte Bedeutung hat, bekommt in der Welt der Haschisch eine uneingeschränkte. In ihr ist nämlich alles: Gesicht».

oltre ad essere guardato, rivolge a sua volta lo sguardo su di lui. È questo sguardo riflesso che noi percepiamo, in una sorta di rovesciamento, di doppia rifrazione, non il vero e proprio sommarsi di altre prospettive alla prospettiva limitata alla soggettività di K⁴⁶. In caso contrario non si vede perché le intermittenze provocate dal suo frequente cadere addormentato, non avrebbero potuto venir colmate da filoni d'azione secondari, dominati dalla prospettiva di altri personaggi o addirittura da un'istanza autoriale. Le intermittenze nella coscienza di K. rimangono al contrario rigorosamente vuote. Tutto quello che veniamo a sapere, nella vicenda del castello, è visto dalla prospettiva dell'Agrimensore. E anche quando sembra che un'altra ottica, sovente a lui ostile, si insinui nella vicenda, si tratta sempre dell'eco che le parole o le opinioni altrui lasciano nella coscienza del protagonista, non diversamente da quanto avveniva nel *Verschollenen*⁴⁷. Possiamo anzi affermare che gli abitanti del villaggio si dispongono in due fronti avversi, a seconda del tipo di sguardo, benevolo o malevolo, che gettano sul protagonista. Questi due fronti assomigliano molto alla divisione tra aiutanti e antagonisti tipica della fiaba. Ma, a differenza di quanto avviene nel *Märchen* tradizionale, i due fronti, apparentemente schierati l'uno contro l'altro, mostrano delle profonde ambivalenze. Vi sono personaggi come Gardena che, pur manifestando aperta ostilità nei confronti di K., mostrano poi di aver bisogno della sua presenza. Gerstäcker che, come abbiamo visto, è responsabile della prima azione di sabotaggio nei confronti di K., è in parte proiezione dello stesso protagonista, del quale anticipa la condizione di scapolo e di spossato. Altri, apparentemente calati nel ruolo di aiutanti, come Barnabas, provocano poi un'enorme delusione. Particolarmente ironico è il caso dei due *Gehilfen*, il cui comportamento di

⁴⁶ Sul dibattito critico circa la *Einsinnigkeit*, si rinvia all'eccellente panoramica fornita da R. Sheppard, in *Kafka-Handbuch in 2 Bänden*, hrsg. v. H. Binder, Stuttgart 1979, 2, pp. 456-459.

⁴⁷ Proprio il fatto che K. sia il più indeterminato dei protagonisti kafkiani, depone in favore della *Einsinnigkeit*: la coscienza soggettiva è straniata a se stessa, e dunque a se stessa inconoscibile. L'unica descrizione che abbiamo di K. è fornita da Schwarzer, si trova nel 1° capitolo, ed è contenuta non a caso nella conversazione telefonica con le autorità del castello. Questa conversazione è riferita in forma di discorso indiretto, ad indicare, se mai ve ne fosse bisogno, la sua natura di duplice rifrazione: verso le autorità invisibili, alle quali viene trasmessa tramite un mezzo meccanico, e nella risonanza che produce nella coscienza di K.: «Der junge Mann, der sich als Schwarzer vorstellte, erzählte wie er K. gefunden, einen Mann in den Dreißigern, recht zerlumpt, auf einem Strohsack ruhig schlafend, eine Knotenstock in Reichweite [...]». (*Das Schloß*, cit., p. 12).

continuo disturbo, di assoluta incapacità di far fronte alle richieste di K., la mancanza di qualsiasi nozione di topografia, è la più palese smentita della loro denominazione e delle aspettative di K.

Il problema centrale del *Castello* non è quello dell'esclusione dell'individuo dalla Verità, bensì della possibilità di una formulazione, di una *Mitteilung* della verità stessa a sé e agli altri. Poiché non solo ogni atto linguistico che pretenda di esprimere la natura della verità, è già di per sé menzogna⁴⁸. Ma addirittura ogni atto di osservazione di sé, cui pure il commercio con gli altri ci costringe, sconvolge quel fondo melmoso che siamo noi stessi, provoca un selvaggio sommovimento della *innere Welt*, rendendone impossibile la rappresentazione⁴⁹.

Nel *Castello*, tramite la duplice topografia, Kafka ha rappresentato l'impossibilità di pervenire a una compiuta rappresentazione di sé; i rapporti spaziali tra castello e villaggio non sono perfettamente chiari: nella luce del mattino del primo giorno, il castello appare a K. in lontananza, ma perfettamente nitido. I contorni sono ancor più rilevati dalla neve, che pure là in alto non sembra gravare così pesantemente come sui tetti delle case "hier im Dorf", qui nel villaggio. Per cui castello e villaggio sembrerebbero costituire due complessi architettonici perfettamente definiti, e il punto di osservazione di K., sembrerebbe essere il villaggio, cui si riferisce con funzione deittica "hier"⁵⁰. Il suo errore, nel presumere una distanza spaziale

⁴⁸ Nel 1920, riferendosi agli aforismi di Zürau, Kafka scriveva: «Geständnis und Lüge ist das Gleiche. Um gestehn zu können, lügt man. Das was man ist kann man nicht ausdrücken, denn dieses ist man eben; mitteilen kann man nur was man nicht ist, also die Lüge». (*NSF*, II 348).

⁴⁹ È la famosa annotazione sulla "caccia selvaggia", riportata nei diari sotto la data 16 gennaio 1922, che si riferisce al terribile crollo nervoso immediatamente precedente l'inizio del lavoro al *Castello*: «Zusammenbruch, Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art. Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen läßt, jede emporjagt um dann selbst als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. Zweitens: Dieses Jagen nimmt die Richtung aus der Menschheit [...]» (*Tageb.*, 682).

⁵⁰ In questo senso non sembrerebbe trovare riscontro l'interpretazione di Alt, secondo cui il villaggio sarebbe parte di quel complesso di case e casupole di cui il castello si compone: «Die topographischen Verhältnisse gestatten keine strikte Trennung von Dorf und Schloß, weil beide ineinander übergehn. Verfließende Linien bestimmen nicht allein die Schneelandschaft, sondern auch die Bezüge innerhalb der sozialen Welt, in die K. gerät. Hierarchien sind nur die Kehrseite einer undurchschaubaren Verflechtung, die

tra castello e villaggio, sembra pertanto di ordine prospettico. Eppure già nel primo capitolo gli viene ribadito, prima da Schwarzer, e poi dal maestro, che villaggio e castello sono praticamente la medesima cosa⁵¹. La *Verbindung* tra queste due entità sembra costituire il nodo del problema, il che presuppone che castello e villaggio siano entità distinte. Ma abbiamo detto che tutto il romanzo ruota intorno all'impossibile formulazione linguistica di ciò che si è, al compito impossibile di "tirarsi su per i capelli con le proprie mani dalla palude", ovvero di formulare la propria essenza, continuando nel contempo ad esistere⁵². Nel villaggio tutti sono invece troppo intenti ad esistere, per soddisfare l'inesausta curiosità di K., che continua a domandare, a cercare *Beweise*, dimostrazioni, prove, a parlare di *Verantwortung*. Questa caratteristica dell'Agrimensore viene malevolmente sottolineata da Gardena, che lo definisce più volte infantile, *kindisch*⁵³.

Il problema della *Verbindung* allude alla necessità di collegare ciò che un tempo era l'identica cosa, e che ora è stato disgiunto. Il mondo del castello e del villaggio, rispecchia la *Trennung*, la separazione successiva alla caduta e all'abbandono del paradiso. Anche la coppia degli aiutanti, che vengono trattati ora come un sol uomo, ora come due figure distinte – così sarà dopo il loro licenziamento da parte di K., in seguito al quale uno, Jeremias, si accompagnerà a Frieda, l'altro, Artur, tornerà al castello – alludono a questa dialettica di *Trennung* e *Verbindung*. Naturalmente la loro discen-

der Neuankömmling kaum entwirren kann. K.s Fehler liegt in seinem beharrlichen Glauben, daß die Realitäten von Dorf und Schloß trennbar seien» (Peter-André Alt, *op. cit.*, p. 595).

⁵¹ «Zwischen den Bauern und dem Schloß ist kein Unterschied», sagte der Lehrer. «Mag sein», sagte K., «das ändert an meiner Lage nichts. [...]» (*Das Schloß*, p. 19).

⁵² Una variazione ulteriore su quest'impossibile compito, si ha in un frammento narrativo contenuto nel *Komvolut 1920*, in cui un io narrante, dopo aver affilato la falce, comincia a far a pezzi se stesso. Pezzo dopo pezzo, le parti del suo corpo cadono da sé, "dunkle Massen", mentre l'io continua ad incedere, giungendo ad un piccolo ponte di legno, mentre dal villaggio si odono voci di ammonimento. Il compito dell'io è ora terminato, e lui passa la falce a un uomo, che si trova lì in attesa. Nel mezzo del ponte l'io è assalito dal dubbio di essersi perso. (*NSF*, II 283).

⁵³ Entrato nel buio della casa di Lasemann, K. cerca «sich vor den noch Unsichtbaren zu verantworten» (*Das Schloß*, p. 20). Nel 6° cap («Zweites Gespräch mit der Wirtin») K., dopo aver ascoltato la lunga vicenda dell'amore tra Gardena e K., interpreta il silenzio di lei come un divieto di porre domande: «Ich darf also nicht fragen», sagte K., «auch das genügt mir». «Freilich», sagte die Wirtin, «auch das genügt Ihnen und das besonders. Sie mißdeuten alles, auch das Schweigen. Sie können eben nicht anders. Ich erlaube Ihnen zu fragen» (*ivi*, p. 101).

denza dalla coppia in caffetano del dramma di Abraham Scharkanski *Der mesbumed (Der Abtrünnige)*, messo in scena dagli attori di Lemberg al Caffé Savoy nell'autunno del 1911, è fuori discussione. Kafka parla diffusamente del dramma nei diari, alla data 5 ottobre 1911, attribuendo però erroneamente il lavoro a Lateiner. Ma la tendenza a disporre i personaggi per coppie complementari e specularmente antitetiche, come pure la grande attenzione al gioco mimico, si possono registrare già nella giovanile *Beschreibung eines Kampfes*.

Il *Fremder* non è altri che l'elemento straniero, che getta luce, che costringe anche gli inconsapevoli abitanti del villaggio a prendere coscienza della separazione, del divorzio. Per questo al suo arrivo al villaggio si mettono in atto tutte le procedure burocratiche per ripristinare un collegamento. Queste procedure sono essenzialmente di ordine linguistico, a cominciare dal telefono, che si trova proprio nella locanda Zur Brücke, nella quale K. ha trovato ricovero. E poi, naturalmente vi sono le lettere, che "verbinden" tra Klamm e K. E Bürgel, che nel 23° capitolo offrirà a K. l'inaspettata opportunità di veder accolta dal castello la propria richiesta, è non a caso un "Verbindungssekretär", per giunta uno dei più potenti.

La perdita dell'unità è responsabile anche della difficoltà di giudizio, altro tema chiave che percorre il romanzo. Ora è abbastanza sorprendente che proprio Gardena, la quale si è espressa in termini tanto negativi circa la capacità di giudizio di K., ne metta alla prova la capacità di discernimento, rimanendo alla fine soddisfatta. Il discernimento è sempre esercitato su un'immagine, in questo caso una fotografia annerita dal tempo, che ritrae un messo di Klamm⁵⁴. Proprio l'episodio della fotografia resa "illeggibile" dal tempo, dimostra che la separazione, la distanza, tra ciò che un tempo era congiunto, è di ordine cronologico. K. lotta per ricongiungere ciò che in passato era una cosa sola, lotta per qualcosa di indicibilmente vicino:

⁵⁴ L'atto con cui il messo salta su di una corda, è quello di un movimento sospeso, quasi a mezz'aria, che ricorda molto da vicino la dea della Giustizia che appare sullo sfondo del ritratto del giudice dipinto da Titorelli, nel VII capitolo del *Processo*, la quale si trasforma, nel corso della descrizione e quasi sotto gli occhi dell'osservatore, in dea della Caccia. Analogo il processo interpretativo di tipo allegorico, che ripercorre la figura conferendole movimento. Solo che qui il compito dell'esegeta è reso ancor più difficile dall'oscurità, che nasconde soprattutto il volto.

Der direkte Verkehr mit Behörden war ja nicht allzu schwer, denn die Behörden hatten, so gut sie auch organisiert sein mochten, immer nur im Namen entlegener unsichtbarer Herren entlegene unsichtbare Dinge zu verteidigen, während K. für etwas lebendigst Nahes kämpfte, für sich selbst, überdies zumindest in der allerersten Zeit aus eigenem Willen, denn er war der Angreifer, und nicht nur er kämpfte für sich, sondern offenbar noch andere Kräfte, die er nicht kannte, aber an die er nach den Maßnahmen der Behörden glauben konnte.⁵⁵

Il motivo della lotta, non certo nuovo in Kafka, si raccorda da una parte al tema del mandato dell'Agrimensore, che lotta per veder riconosciuto il proprio mandato dalle autorità del castello. Dall'altra ci riporta al rapporto dialettico, fatto di ostilità e di identità, che raccorda K. non soltanto alla figurazione del castello⁵⁶, ma anche agli abitanti e agli stessi funzionari. Se dunque K. da una parte è una figura priva di un proprio *Mittelpunkt*, che deve ogni volta lottare per soddisfare le proprie esigenze più elementari, questa medesima condizione di esclusione e di inferiorità lo pone poi, di volta in volta, al centro di varie costellazioni di figure, secondo la legge della quadriglia, che Kafka ha formulato con molta chiarezza in un'annotazione risalente al 17 gennaio 1918:

Das Gesetz der Quadrille ist klar, alle Tänzer kennen es, es gilt für alle Zeiten. Aber irgendeine der Zufälligkeiten des Lebens die nie geschehen dürften, aber immer geschehen bringt Dich allein zwischen den Reihen. Vielleicht verwirren sich dadurch auch die Reihen selbst, aber das weißt Du nicht, Du weißt nur von deinem Unglück.⁵⁷

La struttura narrativa del *Castello* è data dalla strettissima correlazione tra queste costellazioni figurali e gli elementi tematici. Ogni scena è caratterizzata da una particolare geometria dei personaggi, il modo in cui essi si dispongono, il modo in cui rivolgono i loro sguardi è carico di connotazioni simboliche. Kafka predilige la struttura triangolare; al vertice di ciascuna di queste triangolazioni si trova K. o Klamm. Il caso più eclatante è costituito dalla notte d'amore tra il protagonista e Frieda, che avviene in

⁵⁵ *Das Schloß*, p. 73.

⁵⁶ H. Binder nota, giustamente, che castello e Agrimensore sono "dialektisch aufeinander verbunden" (*op. cit.*, p. 396).

⁵⁷ *NSF*, II 70.

pratica al cospetto del Terzo, Klammm. Potremmo dire, per via dello spioncino praticato nella porta della sua stanza allo Herrenhof, sotto i suoi occhi.

Ancor prima, la figurazione triangolare era stata formata da K. e dai due aiutanti, cui all'inizio del secondo capitolo si contrapponeva la massa indistinta dei contadini che affollano il Brückenhof⁵⁸. Proprio l'indistinguibilità dei due aiutanti, costituisce un artificio per alludere icasticamente a quanto sia divenuto labile il concetto di identità. Con gli aiutanti, Kafka procede in maniera simile a K.: così come quest'ultimo decide di chiamarli con un unico nome, Artur, e di impartire loro ordini per i quali dovranno rispondere come se fossero un uomo solo, anche lo scrittore utilizza queste figure ora come doppie, quando si trovano da sole col protagonista, ora come una unica figura, allorché sopraggiunge un nuovo personaggio. Così, ad esempio, in quel medesimo capitolo, all'arrivo di Barnabas. O ancora nel capitolo «Auf der Straße», che costituisce un importante raccordo tra il blocco 8° e 9°, dominati da Klammm e dal "Dorfsekretär" Momus, e l'arco dei capitoli 12, 13, 14 ambientati nella scuola.

All'inizio del cap. 10° Kafka crea di nuovo una scena notturna, analoga per certi versi all'incipit. Il protagonista è dapprima solo, in procinto di lasciare la locanda dello Herrenhof dalla scala attorno alla quale soffia un vento selvaggio e, proprio come nella scena iniziale, guarda nel buio. La frase che chiude il primo capoverso appare per così dire sospesa nel vuoto, proprio come la "scheinbare Leere" dell'inizio, che ha indotto alcuni critici a inferire la presenza di un'istanza autoriale. Qui «Eine intrigante Natur, scheinbar sinnlos arbeitend wie der Wind, nach fernen fremden Aufträgen, in die man nie Einsicht bekam», potrebbe riferirsi sia all'ostessa, colta dalla prospettiva di K., ma anche allo stesso K., come in un'inversione o nel riflesso rovesciato, questa volta dalla prospettiva dell'ostessa.

L'effetto luministico che il proseguo della scena trae dal gioco di luci sorrette dai due snelli e rapidi aiutanti, è una delle cose più poetiche di Kafka. La luce nel buio è spesso il segnale di una pur fragile, umanissima speranza⁵⁹.

⁵⁸ Inizio del 2° cap. intitolato «Barnabas»: «Sie saßen dann zutritt ziemlich schweigsam in der Wirtstube beim Bier, an einem kleinen Tischchen, K. in der Mitte, rechts und links die Gehilfen. Sonst war nur ein Tisch mit Bauern besetzt, ähnlich wie am Abend vorher. "Es ist schwer mit Euch", sagte K. und verglich wie schon öfters ihre Gesichter, "wie soll ich Euch denn unterscheiden [...]]"» (*Das Schloß*, p. 28).

⁵⁹ Si veda il lampo di luce che appare a Joseph K. nell'ultimo capitolo del *Processo*, al-

3. Lo spioncino di Klamm e il procedimento letterario

La possibilità della doppia figurazione degli aiutanti di disporsi in una figura unica o, al contrario, il loro scindersi in una coppia di figure identiche, allude al problema più generale delle figure del romanzo, il cui statuto oscilla continuamente tra quello di proiezioni interne all'unica soggettività del protagonista, e quello di individualità autonome, addirittura ostili, con cui egli deve ingaggiare la lotta. Questo "Schwanken zwischen dem Eigenen und einem Fremden"⁶⁰ si connette direttamente alla dimensione visiva, particolarmente importante nel *Castello*, dove le motivazioni di ordine psicologico appaiono escluse drasticamente. Il romanzo accoglie in sé non soltanto lo sguardo dei personaggi, ma lo sguardo da cui tutto è nato, lo sguardo generativo dello scrittore, la sua prospettiva capace di cogliere le immagini nella loro oscillazione. Capace soprattutto di cogliere l'io nella sua fuga da se stesso, nel suo sdoppiarsi tra cacciatore e selvaggina, tra sentinella e sorvegliato. Questo sdoppiamento viene rappresentato, nel concreto delle situazioni romanzesche, ricorrendo ad esempio ad immagini di animali. Nell'8° capitolo, «Das Warten auf Klamm», il cocchiere segue K. con lo sguardo come si segue il percorso di un gatto: «Der Kutscher, einer jener Bauern, die letzthin im Ausschank gewesen waren, hatte ihn, im Pelz versunken, teilnahmslos herankommensehn, so wie man etwa den Weg einer Katze verfolgt»⁶¹. Il gatto è un animale che "schleicht" o che "umschleicht", proprio come K., che, in quest'episodio si predispone alla lunga attesa di Klamm. E non è un caso che Gardena, nel suo secondo colloquio, abbia paragonato lui stesso a un orbettino ("Blindschleiche"), e Klamm, per via della vista infallibile, a un'aquila. Ora proprio il tema della vista risulta fin dall'inizio centralissimo nell'ottavo capitolo del fallito agguato a Klamm.

L'episodio si apre con una descrizione del castello che risulta a posteriori funzionale allo svolgersi degli avvenimenti. La costruzione, vista come sempre in lontananza, appare infatti a K. come un individuo che, perfettamente consapevole di essere guardato, se ne stia seduto con lo sguardo

lorché, stretto tra i due sicari come una cosa sola, scorge in lontananza un uomo nell'atto di spalancare una finestra.

⁶⁰ H. Binder, *op. cit.*, p. 397.

⁶¹ *Das Schloß*, p. 127. Sulla figura del Kutscher, anch'egli emblema di una componente dell'io, si veda l'apoforisma *NSF*, II 419: «Ich bin gewohnt in allem meinem Kutscher zu vertrauen [...]».

fisso dinanzi a sé, non già irraggiungibile e perso nei suoi pensieri, bensì libero e incurante, “frei und unbekümmert”; e che si accorga tuttavia di essere guardato, ma che non si lascia in nulla disturbare nella sua quiete, così che lo sguardo dell’osservatore sia costretto a scivolare su di lui, e non riesca a trovare appiglio. Questa rappresentazione del castello, la terza in ordine di tempo, se consideriamo anche la visione notturna in cui l’edificio era invisibile, anticipa l’esito dell’episodio: Klamm sfugge infatti sorprendentemente all’agguato di K., ovvero lascia inavvertito la locanda senza essere riconosciuto da quest’ultimo. Questa medesima descrizione costituisce altresì una ripresa variata dell’immagine di Klamm, quale essa si era effettivamente offerta agli occhi dell’Agrimensore nel terzo capitolo, allorché Frieda gli aveva concesso di guardare dallo spinocino nella stanza del potente funzionario:

«Wollen Sie Herrn Klamm sehn?» K. bat darum. Sie zeigte auf eine Tür, gleich links neben sich. «Hier ist ein kleines Guckloch, hier können Sie durchsehn.» [...] Durch das kleine Loch, das offenbar zu Beobachtungszwecken gebohrt war, übersah er fast das ganze Nebenzimmer. An einem Schreibtisch in der Mitte des Zimmers in einem bequemen Rundlehnstuhl saß grell von einer vor ihm niederhängenden Glühlampe beleuchtet Herr Klamm. Ein mittelgroßer dicker schwerfälliger Herr [...] Ein schief aufgesetzter, spiegelnder Zwicker verdeckte die Augen.⁶²

Se nella rappresentazione antropomorfa del castello, veicolata dalla similitudine, lo sguardo dell’osservatore scivolava lungo la figura maschile seduta, senza trovare punti d’appoggio, qui è lo sguardo di Klamm, coperto dal riverbero degli occhiali, a sottrarsi allo sguardo indagatore di K. In ogni caso si tratta di una figura immobile, che ostenta indifferenza, e la cui immobilità genera angoscia, visto che l’angoscia è data proprio dall’impossibilità di trovare appiglio o di potersi ancorare a un qualche terreno materno, come Kafka scriverà altrove⁶³. Sottrarsi allo sguardo altrui, e mostrare indifferenza al loro sguardo, costituiscono in Kafka due figure

⁶² *ivi*, p. 49.

⁶³ In un passo degli aforismi, poi ripreso in una lettera a Milena, Kafka si esprime le proprie perplessità sulla psicanalisi, in particolare sul suo valore terapeutico, dicendo che quelle che essa considera malattie, non sono altro che i tentativi di trovare «Verankerung des in Not befindlichen Menschen in irgendwelchem mütterlichen Boden; so findet ja auch die Psychoanalyse als Urgrund der Religionen auch nichts anderes als was die “Krankheiten” des Einzelnen begründet» (*NSF*, II 341-342).

complementari, che trovano entrambe corrispondenza nella particolare conformazione psichica dei funzionari del castello. L'arrivo improvviso, notturno dell'Agrimensore al villaggio, e lo scompiglio che esso provoca nelle cancellerie, sono entrambi fenomeni riferibili al complesso moto interno alla psiche dello scrittore, scisso tra l'imperativo di una *Selbstbeobachtung*, e la consapevolezza che lo sguardo, il proprio e l'altrui, avrebbe scomposto i tratti della propria *innere Welt*. Ma soprattutto deciso a perseverare in una condizione statica, al riparo da ogni novità e da ogni sommovimento, l'unica che gli permettesse di attendere tranquillamente alla scrittura. In tal caso è l'Agrimensore, e non l'apparato del castello, a rappresentare l'Altro, il mondo esterno da cui ci si deve difendere a tutti i costi per poter continuare a scrivere indisturbati. La «Aufruhr im eigenen Innern» e l'immobilità della figura che provoca angoscia, sono entrambe figurazioni che si riferiscono al modo in cui Kafka concepiva la scrittura, soprattutto durante il periodo della stesura dell'ultimo romanzo. Si veda ad esempio la significativa lettera a Oskar Baum, in data 4 luglio 1922, in cui la felicità di passare inosservati, di vivere rintanati nel lavoro letterario, risulta controbilanciata dall'angoscia crescente, che questa felicità possa essere infranta dall'invidia degli dei, o dall'intervenire di un qualche cambiamento che attiri l'attenzione su di sé:

Du kannst Dir diese Angst gewiß irgendwie vorstellen, aber bis in ihre Tiefe kannst Du nicht kommen, dafür bist Du zu mutig. Ich habe, aufrichtig gesagt, eine fürchterliche Angst vor der Reise, natürlich nicht gerade vor dieser Reise, sondern vor jeder Veränderung [...] Im letzten oder vorletzten Grunde ist es ja nur Todesangst. Zum Teil auch die Angst, die Götter auf mich aufmerksam zu machen; lebe ich hier in meinem Zimmer weiter, vergeht ein Tag regelmäßig wie der andere, muß natürlich auch für mich gesorgt werden, aber die Sache ist schon im Gang, die Hand der Götter führt nur mechanisch die Zügel, so schön, so schön ist es unbeachtet zu sein [...]⁶⁴

Klamm può godere a pieno della felicità di passare inosservato, anche grazie alla sua natura proteiforme⁶⁵ che lo rende ogni volta irricognoscibile, ma già per gli altri funzionari che trascorrono la notte allo Herrenhof tale godimento diventa più dubbio e precario.

⁶⁴ F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, cit., p. 382.

⁶⁵ W. Emrich, *Franz Kafka*, Bonn 1958, si veda soprattutto il paragrafo intitolato «Die Proteusnatur des Beamten Klamm», pp. 309-310.

Il blocco costituito dagli ultimi cinque capitoli (dal 21° al 25°) si svolge interamente all'interno dello Herrenhof. In virtù della peculiare discrepanza tra interno ed esterno tipica della spazialità e delle architetture kafkiane, solo esteriormente lo Herrenhof assomiglia all'altra locanda del villaggio. All'interno, con i suoi corridoi silenziosi, su cui si aprono le camere dei funzionari, con le stanze per la servitù disposte su ciascun piano, presenta in realtà una nascosta analogia proprio con il castello; lo Herrenhof altro non è, anzi, che il riflesso rimpicciolito del castello, il suo "doppio" proiettato all'interno del villaggio: a due piani, come lo stesso castello, con una scalinata sormontata dal vessillo del conte⁶⁶. La fuga dei corridoi, a tratti sorprendentemente spettrali e deserti, poi improvvisamente animati e rimbombanti, richiama alla mente le cancellerie del tribunale del *Processo*, anch'esso caratterizzato da una discrepanza, se possibile ancor più forte, tra il dentro e il fuori.

Il 23° capitolo è occupato dall'incontro con il segretario Bürgel; è l'episodio in cui K. si trova nella massima vicinanza con le autorità del castello. La voce del segretario gli spiega con grande dovizia di particolari che una simile intervista notturna, come quella che lui stesso sta vivendo, rappresenta per il partito, ovvero per chi presenti una petizione, un'occasione irripetibile. Solo presentandosi inaspettatamente e nel pieno della notte a un segretario, infatti, è possibile cogliere di sorpresa le autorità del castello. E esse, prese da un'inspiegabile gioia quasi suicida, sono invase da un tale desiderio di empatia, di immedesimazione con il partito, da accogliere la petizione senza opporre resistenza ("ohne Widerstand"), senza troppi riguardi per l'ordine gerarchico e le questioni di competenza. Più volte la condizione di "Wehrlosigkeit" e il concetto di "selbstmörderisches Glück" sono ribaditi da Bürgel, il cui nome allude, infatti, a "bürge[n]", garantire. Ora però questo lungo discorso è colto da K. in uno stato di estrema stanchezza e torpore. Le parole del segretario giungono nitide al suo orecchio, ma quello cui egli anela è riuscire finalmente a dormire. La sua coscienza si

⁶⁶ H. Binder, *op. cit.*, p. 288, che riferisce, sulla scorta della biografia di Max Brod, l'affinità tra lo Herrenhof e gli "hallenden Korridoren" dell'istituto assicurativo praghese per il quale lavorava Kafka. E ancora: «Das Haus hat eine Freitreppe, über die die gräfliche Fahne weht, und es ist zweistöckig wie das Schloß selbst. Es handelt sich um ein u-förmiges Gebäude mit Zentraltrakt und Seitenflügeln, die typische Bauform eines Schlosses [...] Und was das Innere betrifft: Es gibt Korridore mit Nischen [...] die Bediensteten wohnen wie auf den Schlössern auf der Etage, wo sie gebraucht werden [...] Vor allem aber gibt es eine hierarchische Ordnung» (*op. cit.*, pp. 293-294).

sta a poco a poco spegnendo. Il “selbstmörderisches Glück” di cui parla il segretario, trova puntuale corrispondenza nella volontà della coscienza di K. di annientare se stessa, per abbandonarsi finalmente al completo oblio del sonno. Insuperabile è Kafka nel cogliere questo stato crepuscolare, di progressivo abbandono, che rappresenta l'immagine speculare del risveglio: «An die leise, selbstzufriedene, für das eigene Einschlafen offenbar vergeblich arbeitende Stimme Bürgels hatte er sich nun so gewöhnt, daß sie seinen Schlaf mehr befördern als stören würde. “Klappere Mühle klappere”, dachte er, “Du klapperst nur für mich”»⁶⁷.

Il capitolo 24° rappresenta, prima dalla prospettiva di K., poi dal punto di vista dell'oste, lo scompiglio provocato dalla presenza dell'Agrimensore durante la distribuzione delle pratiche ai funzionari. L'episodio si svolge questa volta sul corridoio inizialmente silenzioso dello Herrenhof. La scena, colta dall'ottica di un K. stupito e ancora assonnato, è di una comicità irresistibile, soprattutto nel descrivere le bizzie infantili dei funzionari, i quali rifiutano di restituire gli atti di cui si sono indebitamente impossessati, e ancora la rapacità con cui spiano il carrello, cercando di afferrare le scartoffie prima dei concorrenti⁶⁸. La comicità della scena deriva in buona parte dal fatto che, a causa della presenza di K., la distribuzione deve avvenire praticamente a porte chiuse. La sequenza esemplifica dunque con la massima icasticità, trapassando a tratti nel grottesco e nel caricaturale, da una parte la suscettibilità dello stesso Kafka, il suo tratto infantile e soprattutto la tendenza a sottrarsi allo sguardo altrui, dall'altra, a un livello più profondo, l'idea paradossale di un Io divenuto a se stesso fattore di disturbo⁶⁹.

È dunque la *Einmischung* dell'Io che dev'essere allontanata, come fanno capire senza troppi complimenti l'oste e l'ostessa, precipitatisi sul corridoio in soccorso dei “timidi” funzionari. E nell'attimo in cui l'ostacolo

⁶⁷ *Das Schloß*, p. 322.

⁶⁸ «Vielleicht lugten die andern begehrllich nach den auf der Türschwelle unbegreiflicherweise noch unbehoben liegenden Akten, sie konnten nicht verstehn, wie jemand nur die Tür zu öffnen brauche, um in den Besitz seiner Akten zu kommen und es doch nicht tue [...]» (*ivi*, p. 331).

⁶⁹ G. Neumann, *Umkehrung und Ablenkung*, cit., p. 715: «Das Ich [...] muß als jener “Störfaktor” angesehen werden, der im üblichen Sinne “stimmiges” Denken aus seiner Bahn lenkt, als jene “wolkige Stelle” im Denkgefüge, die den Leser regelmäßig in dem Augenblick desorientiert, wo er zu verstehen glaubt - analog jenem “Ich” im Bereich der Erzählung, das als “Insekt” die scheinbare geordnete Familienwelt solange stört, bis es entfernt wird».

viene finalmente rimosso, scatta imponderabile e gioioso il suono della campanella del signore (“die Glocke des Herrn”), molto simile alle campane che, al mattino del primo fallito tentativo di K. di raggiungere il castello, avevano salutato ironicamente la sua resa:

Aber der Wirt blieb gerade bei K. stehn, als sei dieser sein Ziel, und gleich war auch die Wirtin da und beide überhäuften ihn mit Vorwürfen, die er in der Eile und Überraschung nicht verstand, besonders da sich auch die Glocke des Herrn einmischte und sogar andere Glocken zu arbeiten begannen, jetzt nicht mehr aus Not, sondern nur zum Spiel und im Überfluß der Freude.⁷⁰

“Zum Spiel und Überfluß der Freude” non può essere un’espressione casuale, in uno scrittore parco e incline alla constatazione apparentemente oggettiva come è Kafka. In questo tripudio sonoro, come sempre, allorché nel *Castello* e in altre opere interviene, rarissima, la notazione acustica e musicale⁷¹, abbiamo il segnale di un trascendimento dell’io, della possibilità cioè di eliminare le indebite intromissioni della soggettività, che già impedivano all’Orante della *Beschreibung eines Kampfes*, di conoscere le cose nella loro innocente e tranquilla presenza, prima che vengano sfiorate dall’ombra che vi proietta il pensiero e il linguaggio umano, distorcendole e deformandole: «Immer, lieber Herr, habe ich eine so quälende Lust, die Dinge so zu sehn, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen. Sie sind da wohl schön und ruhig. Es muß so sein, denn ich höre oft Leute in dieser Weise von ihnen reden»⁷².

Ecco allora che, a distanza di quasi vent’anni da quella prima prosa, l’impossibile mandato dell’Agrimensore K. si precisa come irresistibile brama autodistruttiva di autocancellazione del soggetto dal pensiero stesso⁷³.

⁷⁰ *Das Schloß*, pp. 338-339.

⁷¹ W. G. Kudsus, *Musik im Schloß und in Josefine, die Sängerin*, in «Modern Austrian Literature», 11, 3-4 (1978), pp. 243-256, attribuisce giustamente alla percezione acustica e musicale in Kafka il valore di «Grenzerfahrung», che permette all’io di trascendere i limiti della propria limitata prospettiva soggettiva.

⁷² *NSF*, I 91.

⁷³ Fr. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, cit., Bd. 9, p. 431: «Eine Welt ohne Subjekt - kann man sie denken? Aber man denke sich jetzt alles Leben auf einmal vernichtet, warum könnte nicht alles andere ruhig weiter sich bewegen und genau so sein, wie wir es jetzt sehen? Ich meine nicht, daß es so sein würde, aber ich sehe nicht ein, warum es sich nicht denken könnte. [...] Das Subjekt wegdenken – das heißt sich die Welt ohne Subjekt vorstellen wollen: ist ein Widerspruch: ohne Vorstellung vorstellen».

Cancellare il soggetto dal pensiero, è l'unica possibilità per non limitarsi a conoscere dall'esterno la verità, ma essere la verità stessa. Per non limitarsi a vedere dal buco o dallo spioncino la molteplicità e ricchezza della vita⁷⁴, ma finire dentro a quel buco stesso, essere noi stessi l'oggetto della visione. Non più indebita intromissione dell'io ma, finalmente, compiuta commistione. Noi stessi ricompresi in una manciata di mondo, che non appare più omogenea, nel suo ostile contrapporsi e chiudersi all'occhio contemplante ma, sorprendentemente, rivela tutta la sua infinita varietà. Il prezzo di tutto questo è la "aufbauende Zerstörung", la costruzione che edifica:

Neben seiner Beweisführung geht eine Bezauberung mit. Einer Beweisführung kann man in die Zauberwelt ausweichen, einer Bezauberung in die Logik, aber beide gleichzeitig erdrücken zumal sie etwas drittes sind, lebender Zauber oder nicht zeströrende sondern aufbauende Zerstörung der Welt.⁷⁵

⁷⁴ *NSF*, II 104-105: «A. ist in folgender Täuschung begriffen: Die Einförmigkeit dieser Welt kann er nicht ertragen. Nun ist aber die Welt bekanntlich ungemein mannigfaltig, was jederzeit nachzuprüfen ist, indem man eine handvoll Welt nimmt und näher ansieht. Die Klage über die Einförmigkeit der Welt ist also eigentlich eine Klage über nicht genügend tiefe Vermischung mit der Mannigfaltigkeit der Welt».

⁷⁵ *NSF*, II 105.

* * *

Pamela S. Saur
(Beaumont, TX - U. S. A.)

*“Art Brut” in «Turmalin» von Adalbert Stifter
und «Der arme Spielmann» von Franz Grillparzer*

Der französische Künstler und Kunstsammler Jean Dubuffet (1901-1985) prägte den Begriff *art brut* oder «rohe Kunst». Im Buch *Art Brut* erklärt uns Michel Thévoz, dass Dubuffet's Definition der Phrase drei wesentliche Komponenten enthält:

First, the makers of Art Brut are outsiders, mentally and/or socially. Second, their work is conceived and produced outside the field of “fine arts. “[...] It is also conceived without any regard for the usual recipients of works of art, or indeed without regard for any recipient at all. Third, the subjects, techniques and systems of figuration have little connection with those handed down by tradition or current in the fashionable art of the day: they stem rather from personal invention. (9-10)

Nach Thévoz wird *Art Brut* mit den kreativen Schöpfungen von drei Hauptgruppen von Außenseitern in der westlichen Kultur verbunden: «Kindern», «Wahnsinnigen» und «Primitiven». Solche «rohe Kunst» ist in zwei österreichischen Geschichten von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, *Turmalin*, 1852, von Adalbert Stifter, und *Der arme Spielmann*, 1848, von Franz Grillparzer zentral. Beide spielen in der Stadt Wien, und beide handeln von der Wichtigkeit von Kunst in der Stadt und in einer Reihe von sozialen Ständen. In beiden Geschichten beleuchtet «rohe Kunst» die Charaktere ihrer Urheber und stellt viele Fragen über die Zwecke der Kunst überhaupt.

Art Brut, der exzentrische Ausdruck eines unausgebildeten, isolierten Individuum, befindet sich in Klängen von Flötenmusik, die aus einem Wiener Keller in *Turmalin* hervorkommen. Diese Musik lässt ein Ehepaar anhalten, das nach einem Theaterabend nach Hause gehen. Die Frau, eine unter mehreren Erzählern in der Geschichte, bemerkt, dass es nicht un-

gewöhnlich war, abends Musik von einem Haus in Wien zu hören, aber von dieser Musik geht eine merkwürdige Faszination aus, «das Flötenspiel war so sonderbar, dass wir länger stehen blieben. Es war nicht ein ausgezeichnetes Spiel, es war nicht ganz stümperhaft, aber was die Aufmerksamkeit so erregte, war, dass es von allem abwich, was man gewöhnlich Musik nennt, und wie man sie lernt. Es hatte keine uns bekannte Weise zum Gegenstande, wahrscheinlich sprach der Spieler seine eigenen Gedanken aus. «Die Töne schließen in «eine Verwirrung» «die man beinahe irrsinnig hätte nennen können». Ihr Mann bemerkt die Merkwürdigkeit der Musik. Von dem Musiker sagt er, «der muss das Flötenspiel auf einem eigentümlichen Wege gelernt haben». Er sagt auch, dass der Musiker «von Herzen spielte und große Traurigkeit ausdrückte» (151-152).

Die Flötenmusik verwirrt das Ehepaar auch, weil sie anscheinend von einem fast unbewohnten Gebäude kommt, das bald abgerissen werden soll. Bald erfährt der Leser, dass diese Musik tatsächlich von diesem Gebäude kommt, und zwar aus einer Wohnung im Keller, wo zwei gesellschaftliche Außenseiter wohnen, ein Wahnsinniger und ein Kind. Das Kind ist ein Mädchen mit einem großen Kopf, ein Zeichen von einer möglichen, aber nie identifizierten geistigen oder körperlichen Abnormalität. Der Wahnsinnige, der Vater des Kindes, hat es seit seinem Nervenzusammenbruch nach dem Verschwinden seiner Gemahlin in Isolation gehalten.

Vor diesem Unglück hat der Vater Klavier, Geige, und Flöte gespielt, hauptsächlich für sich selbst und für einen Freund. Er besaß zwei Flöten, «die er zu seinem eigenen Vergnügen und zu seiner Vervollkommnung in dieser Kunst behandelte» (13). Sogar seine frühere künstlerische Aktivität war meistens für sich selbst, ein Hauptmerkmal von *art brut*. Der Leser erfährt nicht, ob er vor seinem Zusammenbruch normalere Musik gespielt hat oder nicht. Obwohl es unwahrscheinlich scheint, dass seine Tochter die technische Geschicktheit oder emotionale Feinfühligkeit haben konnte, der geheimnisvolle Flötenspieler zu sein, besteht diese Möglichkeit in der Geschichte. Gegen Ende der Geschichte, nach dem Tode ihres Vaters und ihrer Befreiung aus dem Keller, bittet das Mädchen um die Flöte. Die Erzählerin sagt, «es konnte auf der Flöte des Vaters, die wir ihm hatten verschaffen müssen, ein wenig spielen» (173).

Das Mädchen im Keller erzeugt auch geschriebene Texte, die einige Merkmale von *art brut* besitzen. Nach ihrer Befreiung erfährt die Erzählerin, dass der Vater das Kind gezwungen hat, immer wieder Seiten über zwei Themen zu schreiben. Wenn er sie allein ließ, fragte sie ihn, was sie tun sollte. Seine Antwort war, dass sie schreiben sollte, über seinen späte-

ren Tod und sein Begräbnis, und über die Untreue und den möglichen Selbstmord seiner Frau. Sie protestierte, und sagte, dass sie diese Aufgabe schon viele Male gemacht habe, aber er befahl ihr, sie immer wieder zu machen, das heißt, seiner Wiederholungsbesessenheit zu folgen. Nach seinem Tod sieht die Erzählerin, eine gütige Nachbarin, die Schriften der Tochter an, aber sie kann wenig davon lesen oder verstehen. Später liest sie andere Seiten von diesen Texten und sagt, «Ich würde sie Dichtung nennen, wenn Gedanken in ihnen wären» (177). Wie die Flötenmusik sind diese Texte künstlerisch, aber von einem isolierten und ungebildeten, vielleicht behinderten Außenseiter erschaffen, und an kein breiteres Publikum gerichtet. Eva Geulen sagt, «In diesen Schriften liegen Kunst und Wahnsinn denkbar nah beieinander» (662).

Diese schriftlichen Hausaufgaben, mit den Themen Tragödie, Tod und das traurige Schicksal der Eltern, erinnern an ein Tagebuch, vielleicht für sich selbst als einzigen Leser (oder für die Augen eines Psychiaters), als Mittel, die eigene Identität zu entwickeln und verstehen. Die Themen sind auch ernst und typisch in der klassischen wie auch der modernen Literatur. Der Erzählerin bedeuten die Schriften sehr wenig, aber sie erkennt, dass sie vielleicht etwas Dichterisches besitzen. Der Vater des Mädchens hat früher auch Geschichten und Gedichte geschrieben, und dadurch sind die Schriften der Tochter mit der Literatur verbunden. Geschrieben nach Befehlen eines Wahnsinnigen, von einem isolierten Kind mit wenigem Verständnis für ihre Themen und an kein Publikum gerichtet, entsprechen diese Seiten der Definition von *art brut* sehr gut. Sie können auch eine bittere Parodie von Literatur sein, eine Frage nach ihrem Wert und ihrer Wirksamkeit, vielleicht ein Ausdruck von Stifters eigenem Selbstzweifel.

Die Sprache des Mädchens ist auch der nächtlichen Flötenmusik ähnlich. Wesentlich unverständlich, hat sie einiges mit gebildeter Sprache gemein, aber sie spiegelt ihren merkwürdigen Ursprung wider. Die Erzählerin ist erstaunt, dass das Kind «in der reinsten Schriftsprache», spricht, aber was sie sagt, «war kaum zu verstehen. Die Gedanken waren so seltsam, so von allen, was sich immer und täglich zu unserem Umgange ausspricht, verschieden, dass man das Ganze für blödsinnig hätte halten können, wenn es nicht zum Teile wieder sehr verständig wäre» (163). Solche merkwürdigen Gedanken eines Außenseiters, und solch ein fast surrealistischer Mangel an Übereinstimmung von Teilen und Ganzem, könnte man ohne Zweifel von einem künstlerischen Anstaltsinsassen oder einem anderen Vertreter von *art brut* erwarten. Das unkommunikative Reden des Mädchens zeigt sich auch in ihrem Sprechen mit einem Haustier, einer

Dohle. Die Erzählerin berichtet: «Dafür sprach es oft, für uns unverständlich mit der Dohle» (173).

Isolde Schiffermüller erwähnt die Ähnlichkeit der merkwürdigen Flötenmusik mit den Gesprächen des Mädchens mit der Dohle. Nach ihrer Meinung macht das Mädchen in ihrer Sprache keinen Unterschied zwischen Signifikator und Signifikant, zwischen Wörtern und Dingen. Sie sagt, «Diesen Zusammenfall von Realem und Symbolischem in der Buchstäblichkeit des Signifikanten identifiziert Jacques Lacan als Merkmal der psychotischen Sprache» (227).

Der Musiker Jakob in Grillparzers Geschichte «Der arme Spielmann» gibt auch ein literarisches Beispiel von *art brut*. Jakob ist der isolierte Bewohner einer kleinen, verborgenen Wohnung – ein Drittel eines gemieteten Zimmers – in der Stadt Wien. Seine Geigenmusik ist auch seltsam und hauptsächlich für ihn allein gespielt. Seine Musik wird negativer beschrieben als die Musik in der anderen Geschichte. Der Erzähler von Grillparzers Geschichte gebraucht die folgenden Ausdrücke: «lautestes Gellen», «arg», «Übelklang», «Missklängen» und «höllisch» (16-18). Jakob erklärt dem Erzähler, dass die einsame Übung seiner Kunst für ihn religiös ist. Er verdient sein karges Brot als musizierender Bettler, aber spielt hauptsächlich für sich selbst. Dieser Außenseiter stellt die sogenannte schöne Kunst der gebildeten Stände in Frage mit dem Satz: «Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Johann Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner» (27). Jakob, der arme Spielmann, genau wie das Mädchen im Keller, ist Isolierter und Außenseiter, hauptsächlich wegen väterlicher Misshandlung. Er ist in der Geschichte Erwachsener, aber er leidet immer noch, finanziell und psychologisch, unter der grausamen Ablehnung seines Vaters. In seinen jungen Jahren war Jakob ein schlechter Schüler und Musiker; deswegen lernte er allmählich, die Musik zu hassen. Sein Vater hat ihn von der Familie und dem Haus ausgestoßen, nachdem er einen lateinischen Vers in einer öffentlichen Rezitation vergessen hatte. Dieses Erlebnis wiederholte er innerlich immer wieder, sogar Jahre später.

Nach seiner Vertreibung aus dem vornehmen Elternhaus hörte er eines Tages auf der Straße ein schönes Lied, das seine ehemalige Liebe zu Musik wiedererweckte. Das Lied wurde von einer Nachbarin, Barbara, gesungen. Jakob und Barbara wurden Freunde, aber das Verhältnis entwickelte sich nicht und sie heiratete einen Fleischhauer. In Jakobs Jugend schien ihm, dass Musik ein möglicher Weg zu Glück, Familie, Liebe und Erfolg in der Schule und der Gesellschaft bieten würde. Wegen seines geringen musikalischen Talents wurde er zu einem Leben in Isolation und einsamer *art brut* verurteilt. In beiden Geschichten werden isolierte Figuren, teilweise durch

ihre Musik, zufällig von gütigen Bekannten entdeckt. Diese Bekannten haben begrenzten Erfolg, die Isolierten zu verstehen oder ihnen zu helfen, aber beide können ihre Erlebnisse durch das Erzählen ihre Lebensgeschichten mit der Welt teilen.

Turmalin hat mehrere bestimmte Teile. Der erste Teil beginnt mit der noch unversehrten Familie, Vater, Mutter und Tochter und ihrer schönen und vornehmen Wohnung. Die Beschreibungen dieser Wohnung betonen die kunstreiche Architektur, Möbelstile und Hausdekorationen. Zu dieser Zeit heißt der Vater «der Rentherr», so nennen ihn die Nachbarn, die ihn nicht sehr gut kennen. Der Blick des Lesers wird auf viele Musikinstrumente gelenkt, auf eine Staffelei an der er malt, einen Schreibtisch, an dem er Gedichte und Geschichten verfasst, und eine Vorrichtung, wo er Pappobjekte und andere Gegenstände verfertigt. Der Leser bekommt den Eindruck, dass sich dieser Mann schnell und ungeduldig von einem Kunstprojekt zum anderen wendet; die Frage liegt auf der Hand, ob er Talent oder Bildung für irgendeine von diesen Künsten besitzt. Er scheint ein abnorm getriebener Mensch zu sein, zwangsweise aktiv, oder ein frivoler Dilettant, ein Amateur in der Kunst, der nur oberflächliche Kenntnisse auf zu vielen Gebieten erworben hat. Schiffermüller sagt, «Das [...] Nebeneinander der verschiedensten Kunstgegenstände [...] zeugt von rast- und zeitloser Aktivität, die nur der Lust und dem Vergnügen dient, ist Ausdruck der künstlerischen Obsession. Der Rentherr lebt, wie schon sein Name sagt, außerhalb der sozialen Ordnung» (220). Hans Geulen nennt den Rentner einen «Sonderling» und sein Leben eine «pseudo-ästhetischer Existenz, die sich künstlich vor der Welt verschlossen hat» (424). Der Rentherr hat auch einen exzentrischen Trieb zum Sammeln: er bedeckt die Wände eines großen Zimmers fast völlig mit Porträts von berühmten Männern. Statt zu streben, Erfolg und Anerkennung in einer Kunst zu erwerben, gewinnt er Pseudo-Berühmtheit durch das Kaufen und Ansehen von Gemälden von erfolgreichen Männern. Die bescheidenere Sammlung von künstlerischen Objekten im Zimmer seiner Frau zeigt, dass ihre Persönlichkeit ausgeglichener ist, obwohl auch sie ziemlich zurückgezogen lebt.

Der Erzähler führt jetzt einen berühmten Künstler ein, den Schauspieler Dall, der großes Talent für tragische wie auch komische Rollen besitzt. Sein Schauspielen wird gelobt: «Ein sehr gründlicher Kenner solcher Dinge sagte einst, dass Dall seine Rollen nicht durch künstliches Nachsinnen oder durch Vorbereitungen und Einübungen sich zurecht gelegt, sondern dass er sich in dieselben [...] hineingelebt habe [...] und dass er [...] nicht die Rollen spielte, sondern das in ihnen Geschilderte wirklich war» (138).

Dall akzeptierte nur Rollen, denen er sich selbst ganz widmen und seine Identität dadurch ganz transformieren konnte. Dall war auch sehr beliebt, nicht nur bei dem Theaterpublikum, sondern auch in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen. Es wird den Leser vielleicht überraschen, zu erfahren, dass Dall den Rentherrn oft besuchte, seine Geschichten über berühmte Männer gern hörte und seine Kunstwerke genoss, wie er alle Formen von Kunst schätzte: «Besonders war es die Kunst, die Dall in allen ihren Gestalten, ja selbst Abarten anzog». Er schätzte die Kunstwerke seines Freundes sehr, seine Verse, Musik und besonders seine Zeichnungen, denn er selbst war «ein bedeutender Zeichner» (140).

Der Schauspieler Dall war ihm aber leider der falscheste Freund. Er betrog den Rentherrn nämlich durch eine Liebesaffäre mit seiner Frau. Die Ehe zerbrach, die Frau verschwand, und als Folge erlitt der Rentherr eventuell einen Nervenzusammenbruch. Dalls Talent, sein glänzender Erfolg in der Kunst und in der modischen und gebildeten Gesellschaft stellt einen starken Gegensatz zu dem wahrscheinlich mittelmäßigen Talent des Rentherrn dar, aber die Darstellung von Dalls Kunst ist jedoch kaum positiv. Der Betrug an seinem Freund, zusammen mit seiner Fähigkeit, sich selbst von Rolle zu Rolle so sehr zu verändern, und seine gesellschaftliche Popularität, sind allesamt Beweise, dass sein Charakter und seine Kreativität unecht und oberflächlich sind. Dall stellt auch den Wert von Berühmtheit in Frage, die der Rentherr in den Subjekten seiner Porträtgalerie so sehr bewundert. Nach dem Ehebruch und dem nie völlig erklärten Verschwinden seiner Frau, verlor der Rentherr diese Bewunderung. Die verlassene Wohnung wurde beschrieben, und «Die berühmten Männer waren bestaubt und von der eingeschlossenen Luft vergelbt» (145). Wir kennen alle Tatsachen nicht, aber es ist klar, dass die Kunst, deren illusorische Magie die Frau verführt, auch ihr Leben beschädigt oder zerstört.

In Vergleich zu den anderen Charakteren betont Stifter, dass der Mann und die Frau, die das Mädchen im Keller entdecken, normal und ausgeglichen sind. Sie genießen ein glückliches Familienleben, er ist beruflich erfolgreich, und sie ist eine tadellose Hausfrau und Mutter. Eine normale bürgerliche Liebe der Künste scheint auch ein wichtiger Aspekt ihres Lebens zu sein. Als sie die mysteriöse Flötenmusik hören, zeigen die Bemerkungen des Mannes seine Musikkenntnisse; auch haben sie an diesem Abend einem Theaterstück im Wiener Burgtheater beigewohnt. Dieses Theater wurde in der Geschichte durch Dall nur ein bisschen zweifelhaft gemacht.

Forschungen von Helmut Barak zeigen, dass nicht nur Dall, sondern auch die Erzählerin, auf wirklichen Bekannten des Autors basieren. Nach

Barak gleicht Dall dem bekannten Schauspieler und Liebhaber Joseph Lange, und die biedere, hilfreiche Hausfrau und Erzählerin Stifters Freundin Antonie Arneth, der durch diese Darstellung in der Geschichte geschmeichelt wurde. Arneth war selbst Schauspielerin, was in der Geschichte nicht der Fall ist. Stifter betont aber die Güte, häusliche Begabtheit, und Moralität der Frau, in Kontrast zu Dalls Immoralität.

Wie das Burgtheater, mit dem Schurken Dall und auch dem guten bürgerlichen Ehepaar verbunden, spielt Kunst auch durch eine andere Person eine Rolle in der Kette der Ereignissen. Die Person ist ein etwas exzentrischer Hagestolz, Professor Andorf, ein Nachbar und Freund des Ehepaars. Der Professor wohnt in dem Gebäude, in welchem sich nicht nur die elegante Wohnung des Rentherrn, sondern auch sein späterer Wohnsitz, der dunkle und einsame Kellerraum, befindet. Er hat auch ein seltsames Verhältnis zu der Kunst und zu anderen Leuten. Die Erzählerin sieht den Rentherrn zum ersten Mal, als sie dem Professor ein entlehntes Buch zurückbringt. Sie erzählt vom Professor: «Er kam sehr oft zu uns, war mit meinem Manne in gelehrten Verbindungen, und es wurde öfter etwas Schönes vorgelesen oder Musik gemacht, oder traulich von verschiedenen Dingen gesprochen» (153-154). Also erfahren wir, dass der Professor als einzelnes «Publikum» für häusliche künstliche und intellektuelle Ereignisse dient, genau so wie Dall für die Schöpfungen des Rentherrn gedient hat. Der Professor, obwohl er mit dieser Familie befreundet ist, hat absichtlich eine ruhige, zurückgezogene Wohnung gewählt, um allein und in Frieden lesen, schreiben und Klavierspielen zu können. Die Erzählerin beschreibt ihn als künstlerisch begabt, aber nicht als Erschaffer, sondern als empfindsamer Wahrnehmer. Sie sagt, «er hatte ein warmes, empfindsames Herz, und war für alles Gute und Schöne empfänglich». Sie sagt, dass seine dichtenden Kräfte «sich nicht sowohl im Hervorbringen, als vielmehr im Empfangen äußerten» (153-154).

Der Professor beleuchtet mehrere Aspekte von *art brut* und der etablierten Kunst der Gesellschaft. Sein Talent, die Kunst zu verstehen und zu schätzen, zeigt, dass Spezialisten, wie auch Dilettanten, manchmal intelligentes, geschmackvolles Verständnis, obwohl passiv, als Leistung betrachten. Man sieht auch in dem Professor, dass die Exzentrizitäten des Rentherrn harmlos gewesen wären, wenn er auch allein als Hagestolz gelebt hätte. Der Professor hat auch einen erfolgreichen Beruf ausgeübt, der Rentherr vielleicht nicht, obwohl keine Einzelheiten über seine Arbeitsjahre in der Geschichte gegeben werden. Uwe Welrein hat die Pathologie in der Porträtsammlung des Rentherrn analysiert. Der Sammler wählte die Männer an der Wand nur wegen Berühmtheit, nicht Leistung. Die Samm-

lung ist auch chaotisch aufgelegt. Werlein bemerkt, dass der Professor mehr denkt und versteht als der Rentherr, er liebt und weiß etwas von der Natur wie auch der Kunst. Sein Blick auf die Welt ist edler und gesünder als die seltsame Gewohnheit des Rentherrn, die Bilder immer wieder anzusehen.

In dieser Geschichte vertreten Vater und Tochter die Typen, die mit *art brut* verbunden sind: Kind, Wahnsinniger, und Primitiver; Missbrauch ist auch hier ein wichtiges Element, da Missbrauch der Grund ist, warum das Kind primitiv bleibt, ein primitives, einsames und ungebildetes Kind in einer künstlerisch hoch entwickelten Weltstadt. Der Vater ist in seinem ersten Leben ein exzentrischer Dilettant; in seinem zweiten Leben missbraucht er nicht nur sein Kind, sondern auch die Kunst. Der Rentherr hat vorher anscheinend etwas Reichtum, Bildung, und einen ziemlich hohen gesellschaftlichen Stand, aber er zieht sich zurück. Er hat nicht nur exzentrische künstlerische Zwecke, wie in den erzwungenen Schriften seiner Tochter, sondern er verdirbt und erniedrigt die Musik und ihr Prestige: wie der arme Spielmann in Grillparzers Geschichte gebraucht er seine Musik zum Betteln. In anderen Gebieten der Stadt spielt er in Cafés und öffentlichen Orten seine Flöte für ein wenig Geld. Zentral in der Definition von *art brut* ist die Forderung, dass sie nicht für ein normales, etabliertes Publikum geschaffen wird, sondern für sich selbst oder vielleicht Menschen wie Dall oder Professor Andorf. Passend sind auch die armseiligen Konzerte für Cafégäste, die zufällig die Musik des Rentherrn hören und ihm aus flüchtigem Genuss oder nur aus Mitleid Münzen dafür geben. Öffentlicher Glanz und Ruhm in der Kunstwelt werden in der Geschichte scharf in Frage gestellt, zuerst durch den populären, aber oberflächlichen und unmoralischen Künstler Dall, auch durch die lächerliche Porträtgalerie. Die künstlerische Empfindsamkeit des Professors wird von der Erzählerin gelobt, aber sein Talent ist fragwürdig, vielleicht sogar solipsistisch. Der Gebrauch von Musik als Mittel des Bettelns ist an ein Publikum gerichtet und wird gegen Geld getauscht, genau wie in einer Konzerthalle oder Galerie, aber Bettlermusik ist sicher «roh»: sie ist außerhalb der Institutionen der Gesellschaft, und sie wird von Experten nicht beurteilt.

Karen Campbell beschreibt die Kunst in dieser Geschichte, in ihrem Inhalt wie auch in ihrer Form, als «art which deviates from the norm» (580-581). Sie zieht eine Parallele zwischen der merkwürdigen Musik des Rentherrn und der Geschichte selbst, die mehrere Male die Richtung ändert. Sie fasst zusammen: «What convention has given the listener, or the reader, a “right” to expect – harmonious composition in one case, conse-

quential development in the other – neither this music nor this narration delivers» (580-581). Campbell erwähnt auch einen Unterschied zwischen der Geschichte und ihrer ursprünglichen Fassung, «Der Pförtner im Herrenhaus». «Sie findet, dass der Rentherr und seine Tochter in *Turmalin* merkwürdiger sind; das Mädchen ist «more primitive» und «unworldly». Sie sagt, «*Turmalin's* thematic emphasis on aesthetic deviation is completely missing from the original» (583-584). Campbell demonstriert, dass Stifter die Geschichte absichtlich umschrieb, teilweise um das Element von *art brut* zu entwickeln.

Eine andere relevante Frage in der Geschichte ist der Unterschied zwischen Kunst und Handwerk. Handwerk ist ein Mittel, wodurch das Mädchen mit dem großen Kopf sich von Abhängigkeit befreit und ein neues, selbstständiges Leben erlangt. Die Erzählerin, die ihm nach dem Tode seines Vaters hilft, bringt ihm bei, «Teppiche, Decken und dergleichen Dinge» herzustellen. Das Geld, das es durch Verkauf dieser Produkte verdient, ergänzt sein kleines Vermächtnis. Genau wie manche Kunden, die einst seinem Vater Münzen für seine Musik gaben, kaufen manche Leute die Werke des Mädchens aus Sympathie. «gerührt durch sein Schicksal» (179). Weibliches Handwerk, als Kunst von niedrigem Prestige, ist nichtsdestoweniger im Leben des Mädchens sehr wichtig und wertvoll. Die häuslichen Künste, auch Raumdekoration und Möbelstile, alle wichtig in der Biedermeierzeit, in der die Geschichte geschrieben wurde, wurden in der Einführung und dem Ende von *Turmalin* erwähnt. Gunter H. Hertling sieht einen Kontrast zwischen Dall, einem wahren und anerkannten Künstler, und dem Rentherrn, dessen Schöpfungen dem Handwerk ähnlicher sind. Hertling sagt, «er “arbeitet” handwerkerhaft “an den mannigfaltigsten Geschäften [...] und “macht” und “verfertigt” diese» (22).

Grillparzers armer Spielmann Jakob ist nicht eindeutig ein «Wahnsinniger», «Kind», oder «Primitiver», aber er besitzt Züge von allen drei. Er ist sicher ein Außenseiter, von seiner Familie, sozialen Stand und Gesellschaft ausgestoßen, ein Taugenichts, der Musik als Ausdrucksmittel gebraucht. Durch Musik erlangt er ein kleines bisschen Erfolg, und durch Musik drückt er auch seinen Mangel an Erfolg aus. Viele Kritiker haben Porträts vom Spielmann gezeichnet, die seine Tugenden betonen, im Vergleich zu seinem grausamen Vater und seinen wetteifrigen Brüdern. Sie loben seine Ideale: Kunst, Religion, Ordnung in seinem Zimmer, und Nächstenliebe. Andere, die seine geistige Lage objektiver betrachten, sind weniger positiv. William C. Reeve sieht in Jakobs Musik «a symbolic representation of a repressed sexual drive». Er fügt hinzu, «Religion, like music, has its roots deeply embedded in the unconscious realm of the life instinct» (46). Auch

Ursula Mahlendorf bietet eine psychologische Analyse. Zum Teil der Psychologie von Grillparzer selbst ähnlich, sagt sie, «The fiddler uses what he considers to be his art as a defense against a rejecting world [...] he uses art to keep the world at bay» (111). Sie führt unsere Aufmerksamkeit von Jakobs «devotion to art» weg, hin zur Möglichkeit, dass er «schizophrenic with many autistic traits» sei. Sie erwähnt seine unterdrückten Gefühle und sagt, «Spatial limitation, order, and time routines protect him from inner as well as outer stimuli and help him to ward off the social world» (115). Sie sagt weiter, «Everything in the fiddler's life and music fits into a very tight and cunningly well-knit cycle of pathology. *The fiddler's art is not his fiddling but the artistry of his defenses against inner and outer reality*» (120). Mit moderner psychologischer Terminologie führt Mahlendorf überzeugende Argumente an, dass Jakob ein «Wahnsinniger» sei. Diese Diagnose erschöpft aber nicht alle Aspekte von *art brut* und andere Kunstformen und Kunsttraditionen in der Geschichte.

Die Geschichte beginnt mit einem gütigen Erzähler aus der normalen Welt der Gesellschaft. Genau wie das Ehepaar in *Turmalin*, begegnet der Erzähler zufällig einem seltsamen, isolierten Menschen. Er will diesen Außenseiter kennen lernen, verstehen, und, wenn möglich, sich mit ihm anfreunden. Auch will er mit dieser Geschichte über sein Leben berichten. Die Geschichte «Der arme Spielmann» beginnt mit der Beschreibung eines Volksfests in Wien. Der Erzähler bemerkt, dass die meisten Leute beim Fest niedrige Stände sind. Andere verlieren sich in der Menge. Er sagt, «Da ist keine Möglichkeit zur Absonderung [...] Der Unterschied der Ständen ist verschwunden» (1). Er bewundert den Geist des Volkes, und sagt auch, «jedes Volksfest» ist «ein eigentliches Seelenfest, eine Wallfahrt, eine Andacht» (4).

In dieses Milieu gehört auch die Musik des Volkes; die unanziehenden und unbegabten Straßenmusikanten gebrauchen Musik einfach als Mittel zum Betteln, wie Hinken oder Armut, um Mitleid zu gewinnen. Aus dieser Gesellschaft ragt der arme Spielmann heraus; er gehört zu der verzweifelten Gruppe von Bettlern beim Volksfest, aber er ist auch Außenseiter unter ihnen. Er spielt schlechte Musik und sammelt Geld mit seinem Hut, aber sein alter Mantel ist von guter Qualität. Er spielt mit Musik vom Blatt auf einem Pult, und er zeigt mehr Interesse an seiner Kunst als seine Kollegen. Seine Musik, typisch für *art brut*, ist ungebildet. Künstlerische Autoritäten würden sie schlecht finden, aber seine Musik ist erfüllender Selbstausdruck, hauptsächlich für den Musiker selbst als Zuhörer gespielt. Der Erzähler sagt, «was er spielte, schien eine unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie. Dabei war er ganz in sein Werk

vertieft» (7). Wenn der Spielmann sein Lied beendet, sagt er einen lateinischen Satz; der Beobachter staunt. Wahrscheinlich hat er eine gute Erziehung gehabt. Später unterhalten sich die zwei. Der Geiger erklärt, dass er nur vom Blatt spielt. Die anderen lernen nur einige Stücke auswendig, und spielen sie dann immer wieder. Die anderen Straßenmusikanten sind Außenseiter in der Gesellschaft, aber ihre Kunst ist nicht gerade *art brut*, weil sie nicht für den Künstler selbst gespielt wird, sondern für ein Publikum. Sie lernen einige Lieder mechanisch, nicht als Ausdruck ihrer Gefühle, sondern nur um Geld damit zu verdienen. Wie der arme Spielmann erklärt, geben die Leute ihnen Geld, «um ihrer los zu werden, oder weil ihr Spiel die Erinnerung genossener Tanzfreuden oder sonst unordentlicher Ergötzlichkeiten wieder lebendig macht». Der Spielmann hat andere Zwecke. Er spielt zwar um Geld, aber auch für sich selbst und für Gott. Er erklärt, wie er seinen Tag teilt: «Die drei ersten Stunden des Tages der Übung, die Mitte dem Broterwerb, und der Abend mir und dem lieben Gott» (12-13).

Der Erzähler bittet den armen Spielmann, ihm seine Lebensgeschichte zu erzählen. Er ist erschreckt, als er erfährt, wie prominent die Familie des Spielmanns war. Jakob erzählt, wie vor vielen Jahren ein von seiner Nachbarin Barbara gesungenes Lied großen Eindruck auf ihn machte. Diese Musik, die nicht in einer Konzerthalle gehört wurde, sondern auf der Straße, die von einer einfachen Person erschaffen wurde, erinnert an die mysteriöse nächtliche Flötenmusik in *Turmalin*. Das schöne, von der Tochter eines Bäckers gesungene Lied, erzeugte eine Wende in Jakobs Leben, und gab ihm einen Sinn. Er beschloss, Geige zu spielen. Jakob erinnert sich, als er zu spielen begann, dass er den Finger Gottes fühlte. Er fiel auf seine Knie und betete von Freude erfüllt, weil seine Abneigung gegen Musik verschwunden war. Es freute ihn auch, dass Barbara ein Lied nur vom Zuhören singen konnte. Er erinnert sich: «Ich erstaunte über das natürliche Ingenium; wie denn überhaupt die ungelerten Leute oft die meisten Talente haben» (33). Jakob und Barbara wurden Freunde, aber wegen seiner Ungeschicklichkeit und seiner finanziellen Not unterdrückte sie ihr Gefühle für ihn. Sie heiratete einen Fleischhauer. Er beschäftigte sich ganz mit der Musik. Er begann, die Klassiker zu studieren, eine Verbindung mit seiner Erziehung und ehemaligem Platz in der hohen Gesellschaft, und er begann auch, auf der Straße zu spielen. Jakob ist ein seltsamer Typ von Außenseiter, ein Glied einer erfolgreichen Familie, das scheitert. Er verlor viel, was er als Junge besaß: Stand und Reichtum, Selbstbewusstsein und Erwartungen.

Nachdem Barbara ihn verlassen hatte und er auch um den größten Teil

seiner Erbschaft betrogen worden war, gab er sich darauf zufrieden, als Straßenmusikant zu leben. Er vergleicht sich mit beruflichen Musikern, die auch für Geld spielen. Er sagt, «dass berühmte Virtuosen, welche erreicht zu haben ich mir nicht schmeicheln konnte, sich für ihre Leistungen, und mitunter sehr hoch, honorieren ließen. So habe ich mich, ob zwar ärmlich, aber redlich fortgebracht bis diesen Tag» (60). Jakob und Stifters Rentherr sind beide isolierte Sonderlinge. Ihre schon vorher ziemlich misslungene Anpassung ans Leben wurde in beiden Fällen durch Missbrauch in der Familie erschwert. Wie Jakob von seinem Vater verleumdet und ausgestoßen worden war, wurde der Rentherr von seiner Frau betrogen und verlassen. Durch diesen Missbrauch fielen beide tief. Beide tauschten elegante Wohnungen und gesellschaftliche Anerkennung für miserable Wohnungen, Armut, und Isolation. Beide sind musikalisch, und beide wenden sich zur Musik als letzte Möglichkeit, sich zu ernähren. Zuhörer für ihre Musik sind ihnen nicht ganz gleichgültig, aber ihre Musik kann exzentrisch und «roh» genannt werden. Sie muss nicht von irgendwelcher Autorität gutgeheißen werden, sie muss nur gut genug sein, um etwas in den Hörern zu erwecken, sogar Mitleid wegen ihrer schlechten Qualität, um einige Münzen einzubringen.

Ian F. Roe hat Parallelen zwischen Jakobs Einstellung zur Musik und zum Leben identifiziert. Roe erwähnt Jakobs Misserfolg und Isolation, aber sieht auch Positives in ihm: «And yet one of the clearest indication of Jakob's isolation from others also gives a first pointer to the positive side of his character. The chalk line in his room divides "Schmutz" from "Reinlichkeit", chaos from order» (134). Ohne Zweifel besitzt Jakob Integrität und einen Sinn von Recht und Unrecht. Er missachtet sinnliche Betonung in Musik, und er führt sein demütiges Leben durch Gewohnheit und Prinzip. Roe erklärt, wie die Anwendung seiner privaten Ideologie auf seine Musik und sein Leben ernste Verdrehung erzeugt:

Jakob distinguishes between harmony and dissonance, between good and evil notes. He lengthens, repeats the good notes, the bad ones he skips over as quickly as possible [...] Harmony is seen by Jakob in moral, even religious terms as eternal grace and goodness, dissonance however is evil arrogance. So he praises those aspects of music which suggest order and harmony [fugue, counterpoint, canon] [His music is] a sign of his dangerously solipsistic attitude to life in general [...] Jakob fails to see the unavoidability of dissonance [...] Perfection in one's work is impossible. [...] Jakob's ideal concept of order and harmony cannot be applied to real life, his ordered life is artificial, a timeless, artistic realm of his own creation (135-136).

Solche seltsamen Ideen von Musik sind nur für eine private Kunst geeignet, eine Kunst, die von keinem Publikum außer dem Künstler selbst geschätzt wird. Sie passt genau zur Definition der *art brut*.

Gordon Birrell sagt, dass Jakob zwar «technical control» seines Instruments hat, obwohl seine Musik geschädigt wird, da die Geige schwer zerkratzt ist. Er sagt weiter, «that Jakob’s intonation is flawless; he would scarcely tolerate the dissonance of anything less than perfect intervals. «Er fügt hinzu, «The fundamental problem of Jakob’s music is his refusal to acknowledge the importance of *rhythm* in musical expression». Birrell erklärt, dass Jakobs Kunst wegen seiner exzentrischen Zwecke eigentlich nicht als Musik betrachtet werden kann, «eliminating the temporal elements of music» bietet sie stattdessen, «a seemingly random demonstration of timeless harmonies» (565-566). Der arme Spielmann ist ein ziemlich kompetenter Musiker, aber er spielt nach seinen privaten Theorien. Die Mängel in seiner Musik, ob Mangel an Dissonanz, Mangel an Rhythmus, oder andere künstlerische Exzentrizitäten, machen es den meisten Zuhörern unmöglich, sie zu schätzen, außer seinen beabsichtigten Zuhörern, nämlich sich selbst und Gott, oder sein eigenes Konzept von Gott.

Die Geschichte von dem zurückgezogenen Musiker endet dramatisch. Der Erzähler kehrt nach einer zerstörenden Überschwemmung in sein Stadtviertel zurück. Ein Nachbar sagt über den Spielmann, «Der musiziert jetzt mit den lieben Engeln, die auch schon nicht sehr viel besser sein können, als er es war, schon hienieden» (141-142). Jakob ist um sein Leben gekommen, als er tapfer mehrere Kinder, wie auch das Eigentum seiner Nachbarn, aus dem Wasser gerettet hat. Der Erzähler kommt rechtzeitig genug, um Jakobs Begräbnis beizuwohnen. Mit den Nachbarn und auch Barbara und ihrer Familie verehrt er den verstorbenen Sonderling. Einige Tage später besucht er Barbara und fragt, ob er Jakobs Geige kaufen darf. Barbara, die das Instrument neben eine Kreuz an die Wand gehängt hat, sagt nein. Als der Besucher sich verabschiedet, sieht er strömende Tränen in ihrem Gesicht.

Der Schlusse von beiden Geschichten lenkt Aufmerksamkeit von ihren tragischen und sinnlosen Aspekten, wie auch von allen problematischen Kunstfragen ab; beide enden mit einer Geste eines erhebenden Melodramas, die die Rettung von jungen Leuten enthält. Stifters Geschichte endet mit der Rettung des verwaisten Mädchens, als die nette Erzählerin ihr hilft, eine produktive Frau zu werden. Grillparzer beendet Jakobs Geschichte mit seiner heldenhaften Rettung von Kindern; er stirbt für sie. Am Ende von Jakobs Geschichte kommen seine Musik, Barbaras Liebe für ihn, und Religion zusammen. Das Ende deutet an, nicht nur, dass er

seinem scheinbar wertlosen Leben Wert gegeben hat, sondern auch, dass er ein heiliger Märtyrer wurde, und seine Musik wie die der Engel im Himmel ist. In seinem Leben gehörte Jakob mehreren Musikwelten. Als Junge war er Mitglied der kultivierten Kunstwelt von Wien. Später war Musik auf den Volkfesten, in Barbaras Lied, und in der Gesellschaft der musizierenden Bettler. Am Ende jedoch hatte der arme Spielmann keine menschlichen Zuhörer, außer sich selbst. Trotz des positiven, sogar glänzenden Schlusses der Geschichte, verbessert seine Heldentat – ehrlich gesagt – seine ungeschickte, exzentrische Musik nicht.

Zum Schluss dürfen wir erstens sagen, dass *art brut* in beiden Geschichten beiträgt, teilnehmvolle Porträts von verborgenen, isolierten Menschen darzustellen, die in geheimen Ecken der glänzenden Kunststadt Wien wohnen. Solche Leute faszinieren uns durch ihre Exzentrizität und durch die persönliche Erfüllung und den Ausdruck ihrer Gefühle, die sie in ihren bescheidenen Leben finden können. Sie sind aber störend, wenn sie Not, Missbrauch, und Leiden zeigen. Weil künstlerische Aktivität und künstlerischer Erfolg in diesen Geschichten ständig in Frage gestellt werden, ist es wahrscheinlich, dass sie einen gewissen Grad Selbstzweifel oder sogar Selbsthass der Autoren ausdrücken. Schließlich stellt das Phänomen *art brut*, im Vergleich zu der etablierten Kunst der Gesellschaft, und auch mit dem Handwerk, viele allgemeine Fragen über die Kunst schlechthin. In beiden Geschichten wird die Kunst als ein positiver Aspekt des Lebens dargestellt, aber manchmal auch als Mittel der Selbsttäuschung, oder Methode, Mitleid zu gewinnen, um Münzen zu betteln, oder andere Leute zu täuschen, verführen, strafen oder missbrauchen. Die zwei Geschichten zeigen, dass die große Kunststadt Wien eine hässliche Kehrseite hat. Die Kunstbesessenheit der Stadt, ihre hohen künstlerischen Erwartungen und Maßstäbe schaden Individuen, die sie nicht erreichen können. Ironischerweise jedoch werden bescheidene Menschen dargestellt, die Sinn, Selbsterfüllung, Erleuchtung oder Unterhaltung in Kunst und Handwerk finden, die, nach den Beurteilungen der Gesellschaft gemessen, von niedriger Qualität sind. In diesen Geschichten ist Kunst wichtig, mit positiven und negativen Aspekten auf allen Niveaus der Wiener Gesellschaft; die Kunst ist Broterwerb für Bettler, eine Quelle von Spaß und Feiern für anonyme Mengen auf Volksfesten, Unterhaltung für Mitglieder der Arbeiterstände wie Barbara und ihre Familie, biederer Zeitvertreib für das bürgerliche Ehepaar in *Turmalin*, und Kulturgut für die vornehmen Leute wie Jakobs Vater. Die Bildung, Wertbestimmungen, und Institutionen der elitären Kunst gehören den höchsten Ständen der Stadt, in einem Kontext von hoher Bildung, aber auch «social climbing», Snobismus, und Oberfläch-

lichkeit, wie der Schauspieler Dall beweist, und grausame Berechnungen und Erwartungen, wie Jakobs Vater zeigt. Diese Geschichten stellen herausfordernde Fragen über das Verhältnisse zwischen Schöpfer der Kunst und ihren Kunden oder Publikum, die Rolle von Kunst in der Gesellschaft und den wahren Wert von Kunst und anderen menschlichen Leistungen. Auch führen sie die Leser in die Richtung des Mitleids für die demütigten Menschen unter uns – Kinder, Wahnsinnige, Primitive, Isolierte, Sonderlinge, und Erfolglose. Kunst gehört ihnen, wie uns allen.

Zitierte Werke

- Barak, Helmut. «“Gute Freundin” und “glänzender Künstler”. Die dichterisch gestaltete Wirklichkeit in Stifters Erzählung “Turmalin”». *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Ed. Hartmut Laufhütte. Tübingen: Niemeyer, 1996: 476-485.
- Birrell, Gordon. «Time, Timelessness, and Music in Grillparzer’s Spielmann». *German Quarterly* 57.4 (Fall 1984): 558-575.
- Campbell, Karen J. «Toward a Truer Mimesis: Stifters *Turmalin*». *German Quarterly* 57.4 (Fall 1984): 576-589.
- Geulen, Eva. «Adalbert Stifters Kinder-Kunst. Drei Fallstudien». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 67.4 (Dec. 1993): 648-668.
- Geulen, Hans. «Stifterische Sonderlinge. “Kalkstein” und “Turmalin”». *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973): 415-431.
- Grillparzer, Franz. *Der arme Spielmann*. Ed. William Guild Howard. Boston: D. C. Heath, 1905.
- Hertling, Gunter H. «“Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr”»: Zur Zentralsymbolik in Adalbert Stifters *Turmalin*». *Adalbert Stifter Institut des Landes Oberösterreich Vierteljahrsschrift* (1977): 17-34.
- Mahlendorf, Ursula. «*The Poor Fiddler: The Terror of Rejection*». *American Imago* 36 (1979): 118-146.
- Reeve, William C. «Proportion and Disproportion in Grillparzers *Der arme Spielmann*». *Germanic Review* 53 (1978): 40-49.
- Roe, Ian «*Der arme Spielmann* and the Role of Compromise in Grillparzer’s Work». *Germanic Review* 56 (Fall 1981): 134-139.
- Schiffermüller, Isolde. «Kunst und Wahnsinn in Adalbert Stifters *Turmalin*. Zur Figurativen Praxis der Erzählung». *Quaderni di Lingue e Letterature* 19 (1994): 217-229.
- Stifter, Adalbert. *Turmalin. Gesammelte Werke*, 4 vols. Frankfurt am Main: Insel, 1959, *Bunte Steine* III: 133-180.
- Thévoz, Michel. *Art Brut*. New York: Rizzoli, 1976.

Werlein, Uwe. «Dilettanten im Bildraum – Lost in Hyperspace. Bilder berühmter Männer in Adalbert Stifters *Turmalin*». *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*. Ed. Dieter Heimböckel and Uwe Werlein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005: 157-168.

Fausto Cercignani
(Milano)

*Su alcune tendenze della letteratura austriaca
dopo la fine della Guerra Fredda**

Prima di tutto una brevissima bibliografia ragionata, che prende le mosse dal lavoro del compianto Wendelin Schmidt-Dengler, lo studioso che come pochi altri ha contribuito, in Europa e nel mondo, a far conoscere e a rappresentare criticamente la letteratura austriaca contemporanea.

Schmidt-Dengler non ci ha lasciato una vera e propria storia della letteratura austriaca contemporanea, ma le sue lezioni, raccolte nel volume *Bruchlinien* (1995) ci presentano la dialettica tra linee di rottura e linee di continuità nella letteratura austriaca dal 1945 al 1990. In un lavoro successivo Schmidt-Dengler ha preso in considerazione l'ultimo decennio del Novecento con l'intento di mostrare che i motivi, i procedimenti letterari e gli echi ricorrenti producono una sorta di interconnessione tra i testi di quel periodo¹.

A una vera e propria storia letteraria mirava invece Klaus Zeyringer nel 1999, quando pubblicò un corposo volume che copre gli anni tra 1945 e il 1998. La presentazione, qui, è più sistematica e quindi mostra gli ovvi limiti imposti da ogni ricostruzione storica che voglia avvalersi di elementi socio-politici, culturali ed estetico-critici.

Klaus Zeyringer ha poi ripreso il discorso dal 1986, anno che considera importantissimo, anche da un punto di vista letterario, per la svolta politica che si ebbe con l'elezione, nel giugno di quell'anno, di Kurt Waldheim alla presidenza della Repubblica Federale Austriaca².

* Da una relazione tenuta durante il convegno "L'Austria dalla fine della guerra fredda a oggi", Padova – Palazzo del Bo, Archivio Antico – 26-27 Febbraio 2009.

¹ *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur, 1945-1990*, Salisburgo, Residenz, 1995. Wendelin Schmidt-Dengler, *Österreich-Gegenwartsliteratur ab 1990 [1990-2000]*, Elib.at.

² Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke – Einschnitte – Wegmarken*, Innsbruck, Haymon, 1999; Klaus Zeyringer, *Österreich-Literatur seit 1986 [1986-c.2000]*, Elib.at.

L'inizio del periodo che qui ci interessa coincide, grosso modo, con l'ultimo anno (il 1990) preso in esame da Schmidt-Dengler nel suo lavoro più noto. Dopo l'abbattimento del Muro di Berlino nel 1989, la caduta dei regimi comunisti dell'Est e il collasso dell'URSS tra il 1990 e il 1991, l'Austria, e dunque la sua letteratura, non subì uno scossone paragonabile a quello della Germania. Con la fine della guerra fredda, tuttavia, il dibattito critico-letterario si concentrò, almeno nei primi anni e soprattutto in Germania, sulla questione dell'identità tedesca e sui rapporti tra la Repubblica Federale Tedesca e la ex Repubblica Democratica Tedesca. Tutto ciò contribuì, almeno in parte, a far diminuire l'interesse per l'annosa controversia sull'autonomia della letteratura austriaca nei confronti di quella tedesca, o sulla questione se grandi scrittori del passato più o meno lontano, quali Stifter e Hofmannsthal, appartengano o no alla letteratura tedesca.

Ma questo spostamento di prospettiva nell'ambito critico-letterario e storico-letterario favorì, paradossalmente, il rafforzarsi di una tendenza che già da qualche anno caratterizzava la produzione letteraria austriaca (e anche la politica culturale dell'Austria): una tendenza a marcare sempre di più le differenze culturali, ambientali e anche linguistiche rispetto alla Germania.

Franz Haas, che con Hermann Schlösser e Klaus Zeyringer³ si è occupato della situazione letteraria dell'Austria degli anni '90, è arrivato a parlare di "solipsismo austriaco", di un ripiegamento entro i propri confini che si riflette nei temi troppo localistici e contingenti di certa letteratura austriaca contemporanea. Il volume in questione è intitolato *Blicke von aussen* e contiene una sezione in cui questi *Sguardi da fuori* arrivano fino all'anno 2001. "Da fuori" significa che la letteratura austriaca viene osservata da un austriaco che vive in Italia (Franz Haas), da un tedesco che vive in Austria (Hermann Schlösser) e da un austriaco che vive in Francia (Klaus Zeyringer).

Nell'impossibilità, per ragioni di tempo, di presentare una panoramica esauriente della produzione letteraria austriaca dalla fine della guerra fredda a oggi, vorrei soffermarmi su ciò che è apparso in uno dei due annuari curati dalla Sezione di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano, vale a dire nei sedici volumi di *Studia austriaca*, l'unica pubblicazione italiana che si occupi regolarmente e puntualmente di letteratura austriaca e, in

³ Franz Haas, Hermann Schlösser, Klaus Zeyringer (a cura di), *Blicke von aussen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext*, Innsbruck, Haymon, 2003.

prospettiva storica, mitteleuropea⁴. L'altro annuario, *Studia theodisca*, accoglie saggi sulla letteratura della Germania, senza disdegnare contributi sulle letterature dell'Austria e della Svizzera tedesca⁵.

I volumi bilingui di *Studia austriaca* escono regolarmente dal 1992 e accolgono saggi di studiosi italiani e stranieri. Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994 questi volumi sono pubblicati in collaborazione con il Forum Austriaco di Cultura a Milano. Tra gli studiosi che hanno scritto per *Studia austriaca* figura anche Schmidt-Dengler, che qui mi piace ricordare per il saggio su Heimito von Doderer – anche se questo contributo riguarda opere scritte tra gli anni '30 e gli anni '60⁶.

Tra i centocinquanta e più saggi di *Studia austriaca* (spesso dedicati a singoli autori o a singole opere) ve ne sono alcuni che cercano di delineare momenti o tendenze della storia letteraria austriaca, in certi casi anche alla luce dei rapporti con la Germania.

Uno di questi saggi, scritto dal già menzionato Hermann Schlösser⁷, affronta in maniera esplicita proprio la dialettica culturale tra Austria e Germania, e quindi argomenti che possono essere in qualche misura collegati al "solipsismo austriaco" di cui parla Franz Haas. Qui basterà osservare che la tendenza a un certo ripiegamento entro i propri confini non impedisce a un discreto numero di scrittori austriaci di essere molto apprezzati a livello europeo o addirittura mondiale.

Di solito si tratta di scrittori che, dopo aver pubblicato presso case editrici austriache (quali Otto Müller, Residenz, Droschl e altre ancora) riescono a farsi accettare da editori tedeschi quali Luchterhand, Fischer oppure Suhrkamp. Con questo passo, il successo sul grande mercato tedesco (e magari poi su quello europeo) è praticamente assicurato. L'operazione, però, non è del tutto indolore, dal momento che in questi casi il testo originario viene sottoposto a un'accurata revisione tendente a eliminare oppure ad attenuare le peculiarità linguistiche del tedesco dell'Austria. Ciò

⁴ *Studia austriaca* – voll. I-II (1992-1993), voll. III-XIX (1995-2011), a cura di Fausto Cercignani.

⁵ *Studia theodisca* – voll. I-XVII (1994-2010), a cura di Fausto Cercignani. Qui è opportuno ricordare almeno un saggio che riguarda, sia pure solo in parte, il periodo in esame: Vincenza Scuderi, *Esperienza di sé nella scoperta dell'altro. Autori austriaci in Italia negli ultimi vent'anni*, in *Studia theodisca VIII* (2001), 165-189. Rientrano nel periodo in esame opere di Franz Innerhofer, Leopold Federmair e Raoul Schrott.

⁶ Wendelin Schmidt-Dengler, *Doderer und das Verbrechen*, in *Studia austriaca VII* (1999), 131-141.

⁷ Hermann Schlösser, *Österreich – Deutschland. Aspekte eines problematischen Verhältnisses*, in *Studia austriaca V* (1997), 21-30.

che più conta, tuttavia, è che lo spirito austriaco di questi lavori resta per lo più inalterato.

Il saggio di Alessandra Schininà, dedicato alla narrativa dopo il 1945, si sofferma soprattutto su opere scritte tra il 1956 e il 1995⁸. Il nucleo centrale del discorso, però, supera anche quest'ultimo limite, poiché lo stretto legame fra tradizione e attualità, fra politica e cultura che caratterizza le opere in questione persiste e si conferma anche dopo il 1995.

Un saggio di Klaus Zelewitz si incarica poi di presentare alcune tendenze nell'arco di tempo che va, grosso modo, dal 1985 al 2004, per poi ridiscutere criticamente il concetto stesso di "letteratura austriaca"⁹.

Di notevole interesse è, nel 1995, l'atteggiamento particolarmente aggressivo e iconoclastico di Elfriede Jelinek nei confronti della tradizione culturale dell'Austria. Nel romanzo *I figli dei morti*¹⁰ la furia distruttrice di colei che nel 2004 riceverà il premio Nobel per la letteratura non risparmia nulla e nessuno: né le bellezze della natura, né le grandi figure del passato, né il linguaggio stesso di cui si serve.

Bisogna però osservare che il personalissimo lavoro della Jelinek rientra a sua volta in una tradizione, e più precisamente nel filone letterario che si oppone alla "Heimatliteratur", alla "letteratura dei luoghi nati", in italiano chiamata anche "letteratura regionale" o "campanilistica". La nascita di questa "Anti-Heimatliteratur", di questa "letteratura antiregionale", può essere fatta risalire al 1960, l'anno di pubblicazione del romanzo di Hans Lebert, *La pelle del lupo*¹¹. Il genere ha poi goduto di molto favore ed è stato sfruttato da scrittori di vario livello, anche molto alto.

È questo il caso, sempre nel 1995, di Christoph Ransmayr, il quale però riprende una variante del genere appena considerato, vale a dire quella che combina i toni della "letteratura antiregionale" con la rappresentazione di scenari apocalittici. Nel suo romanzo *Morbus Kitabara*¹² il paesaggio montano e intimo del bel tempo andato (il paesaggio dell'Austria Superiore) diventa infatti un vero e proprio incubo, in una sorta di nuova età della pietra, o almeno di età preindustriale, simile a quella proposta per la Germania dal mai realizzato piano escogitato, intorno al 1944, da Henry Morgenthau Junior, Segretario al Tesoro degli Stati Uniti. Il fatto che in questo

⁸ Alessandra Schininà, *Tradition und Zeitkritik in der österreichischen Erzählliteratur nach 1945*, in *Studia austriaca XIII* (2005), 119-142.

⁹ Klaus Zelewitz, "Österreichische Literatur", in *21. Jahrhundert? – eine Zwischenbilanz*, in *Studia austriaca XIII* (2005), 49-68.

¹⁰ Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995.

¹¹ Hans Lebert, *Die Wolfsbaut*, Amburgo, Claassen, 1962.

¹² Christoph Ransmayr, *Morbus Kitabara*, Francoforte, S. Fischer, 1995.

romanzo il piano venga messo in atto in Austria segnala la volontà dell'autore di respingere la tesi che vorrebbe il suo paese vittima della Germania nazionalsocialista.

Il morbo che intitola il romanzo è un'affezione oftalmica individuata dal medico giapponese Kitahara, ma Ransmayr ne sfrutta gli effetti di progressiva cecità nell'intreccio di simboli e metafore che attraversa tutto il testo.

Di questo lavoro si è occupata anche Gabriella Rovagnati, la quale mette in evidenza le allusioni alla Shoah contenute nel romanzo e ciò che emerge, più in generale, dagli scritti di Ransmayr, vale a dire che l'umanità non impara mai nulla dalla storia¹³.

Nel romanzo di Ransmayr si può individuare una particolare funzione del mito, nel senso che qui la dimensione mitica viene creata per offrire all'essere umano una possibilità di sopravvivenza in una realtà che minaccia di travolgerlo o distruggerlo. Un uso più tradizionale del mito emerge invece dalla prosa di Michael Köhlmeier, il quale si rifa alla saga eroica germanica (*I Nibelunghi – narrati di nuovo*)¹⁴, ma anche a Omero, con i romanzi *Telemaco* e *Calipso*¹⁵.

L'intento, forse non sempre riuscito, è quello di costringere a riflettere su avvenimenti della storia recente (in particolare sulla guerra) trasferendo ai nostri giorni alcune vicende degli antichi miti.

Tornando per un momento al filone regionale, bisogna dire che non tutta la letteratura ambientata nell'Austria rurale o montana assume le caratteristiche della "Anti-Heimatliteratur". In un saggio del già menzionato Hermann Schlösser si fa giustamente notare che il bello e il poetico emergono ancora, in qualche misura, in alcuni testi degli anni '80 e '90, almeno nella cosiddetta "Dorfliteratur", la "letteratura di paese"¹⁶.

L'esempio più calzante, qui, risale al 1992 ed è quello della prosa narrativa di Richard Wall¹⁷, uno scrittore che riesce a coniugare la realtà concreta della vita rurale e di provincia con la poesia che scaturisce dalla bellezza della natura. Le premesse sociologiche e ideologiche della "lettera-

¹³ Gabriella Rovagnati, *Tetre escatologie di mondi estremi. L'opera di Christoph Ransmayr*, in *Studia austriaca IX* (2001), 63-78.

¹⁴ *Die Nibelungen – neu erzählt*, Monaco, Piper, 1999.

¹⁵ *Telemach*, Monaco, Piper, 1995; *Kalypso*, Monaco, Piper, 1997.

¹⁶ Hermann Schlösser, *Literarische Dorferneuerung. Einige Beobachtungen zur Poetisierung des Ländlichen in kleineren österreichischen Texten der achtziger und neunziger Jahre*, in *Studia austriaca VII* (1999), 79-96.

¹⁷ Richard Wall, *Sommerlich Dorf*, Vienna / Linz / Weitra, Bibliothek der Provinz, 1992.

tura antiregionale” vengono qui a cadere senza che l'autore possa essere accusato di atteggiamento reazionario, oppure di predilezione per un'arte troppo vicina al kitsch localistico e strapaesano. In questa prosa, infatti, la bellezza emerge poeticamente dalla personale rappresentazione della natura, non già da modelli letterari. E il candido realismo di questi testi è ben lontano dal realismo “impegnato” degli anni Settanta e Ottanta – un periodo studiato anche da Anton Reininger in un lungo saggio, sempre pubblicato su *Studia austriaca*¹⁸.

Un particolarissimo prodotto della “Dorfliteratur” è il romanzo di Robert Schneider, *Fratello del sonno* (1992)¹⁹ analizzato nella sua concezione estetica in un saggio a due mani di Andreas Brandtner e Thomas Degener²⁰. Il grande successo editoriale di questo lavoro è forse dovuto soprattutto alla particolarità della storia narrata, la storia dello strano ragazzo Elias e del suo dono sovrumano per la musica in uno sperduto villaggio dell'Ottocento austriaco, del suo amore infelice che lo conduce alla folle decisione di uccidersi impedendo a se stesso di dormire. In realtà egli muore per una dose eccessiva di belladonna, assunta per non dormire, ma l'impulso decisivo proviene da una cantata di Bach, là dove il Cristo invoca la morte, ovvero quel “Tod” che, come il “Thanatos” greco, è “fratello del sonno” (*Schlafes Bruder*)²¹. A prescindere dal successo editoriale, va detto che qualcuno ha voluto vedere in questo testo una tendenza alla rappresentazione neorealistica viziata da elementi idilliaci e patetici che lo avvicinerebbero alla “Heimatliteratur” più conservatrice. Ma altri critici mettono in evidenza gli aspetti sperimentali del testo, caratterizzato da un virtuosismo letterario che mira all'intrattenimento del lettore. In questo senso il romanzo di Robert Schneider rappresenta un *unicum* – e non solo per la vicenda narrata – nella produzione letteraria avvicinabile alla “Dorfliteratur”.

Alla “Anti-Heimatliteratur” e a tutto il suo bagaglio di contestazione è tradizionalmente associata anche la condanna del turismo di massa, e in particolare dello sci di massa. Anche nel già menzionato romanzo *I figli dei morti* lo sci fa parte della grande invettiva di Elfriede Jelinek contro lo sport in quanto tale e contro lo sport come fenomeno mediatico.

¹⁸ Anton Reininger, *Il neorealismo austriaco negli anni settanta e ottanta*, in *Studia austriaca* XIII (2005), 69-117.

¹⁹ Robert Schneider, *Schlafes Bruder. Roman*, Lipsia, Reclam 1992.

²⁰ Andreas Brandtner e Thomas Degener, *Ästhetische Konstruktion und kultureller Status des intermediären Zeichenkomplexes “Schlafes Bruder”*, in *Studia austriaca* VI (1998), 75-96.

²¹ Si tratta della cantata intitolata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*. Il passo recita così: “Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder”.

Lo sciatore, come sportivo o campione, emerge tuttavia anche in contesti meno negativi. Il saggio di Wolfgang Straub²² si sofferma su questa figura così come emerge dalla letteratura austriaca e inserisce nel suo discorso anche un romanzo di Peter Handke del 1999: *In una notte buia uscii dalla mia casa silenziosa*²³. Qui, al contrario di quanto avviene nei lavori di altri scrittori, la critica nei confronti dello sci e degli aspetti mediatici che riguardano lo sciatore lascia il posto a un discreto grado di empatia che avvicina l'autore alle vicende del suo protagonista.

Una capacità ancor più marcata di penetrare nel personaggio è riscontrabile in un romanzo di Norbert Gstrein del 1992, intitolato *Il registro*²⁴. Qui l'aspetto socio-mediatico riacquista peraltro una certa importanza, poiché le vicende presentate riguardano un campione dello sci. L'intento dell'autore non è quello di combattere i luoghi comuni della tradizione sportiva o localistica, bensì quello di criticare anche con durezza l'ambiente dello sci, anche per meglio delineare la figura del suo personaggio.

La "Anti-Heimatliteratur" è però collegabile, in qualche misura, anche a un argomento di ben altra portata, vale a dire alla riflessione, o mancata riflessione, sul passato nazionalsocialista, una tematica ben nota sia in Austria che in Germania. Nei già citati romanzi della Jelinek e di Ransmayr (*I figli dei morti* e *Morbus Kitahara*) questo aspetto emerge chiaramente dai frequenti rimandi a persecuzioni, campi di concentramento, camere a gas, stanze di tortura e miseri resti umani.

Nessuno, però, ha mai presentato gli orrori del nazionalsocialismo con la tecnica di Heimrad Bäcker. Il saggio di Sabine Zelger affronta il tema della rielaborazione del passato, con riferimento, appunto, anche ai testi di Bäcker²⁵. Lo scrittore lavorò al suo progetto dal 1986 al 1997, pubblicando due serie di *nachschrift*, ovvero due volumi che riproducono in maniera documentaria gli orrori della Shoah.

Qualcuno ha voluto avvicinare la tecnica di Bäcker alla cosiddetta "konkrete poesie". Ma la "poesia concreta" mira a sfruttare gli aspetti fonetici, visivi e acustici della lingua per affermarne l'autonomia, in contrapposizione all'uso strumentale che ne fa la tradizione letteraria. Bäcker invece vuole che le sue pagine trasmettano un messaggio che non ha nulla a

²² Wolfgang Straub, *Der Topos des Schiffabers in der österreichischen Literatur*, in *Studia austriaca IX* (2001), 125-141.

²³ Peter Handke, *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Roman*, Francoforte, Suhrkamp, 1999.

²⁴ Norbert Gstrein, *Das Register. Roman*, Francoforte, Suhrkamp, 1992.

²⁵ Sabine Zelger, *Bürokratische Konstanten in Österreichs Literarischer Vergangenheitsbewältigung*, in *Studia austriaca XII* (2004), 111-123.

che fare con la concretezza del linguaggio, bensì con la crudezza di ciò che il linguaggio può rappresentare. L'unico elemento che la tecnica di Bäcker condivide con la "poesia concreta" è il montaggio. Recuperando i documenti della burocrazia dell'epoca e le testimonianze dei sopravvissuti, Bäcker fissa infatti sulla carta una scrittura che non si avvale dei consueti mezzi letterari ma che, proprio grazie al montaggio, avvicina oppure isola, a seconda dei casi, le citazioni prescelte, con l'intento di costruire quello che potrebbe essere chiamato "l'archivio degli orrori della Shoah".

Fare i conti con il passato nazionalsocialista è un qualcosa che riguarda, però, anche gli ebrei nati in quelle famiglie che decisero di rimanere, nonostante tutto, nei paesi che avevano ideato e organizzato lo sterminio. A questa "seconda generazione" appartiene anche Robert Schindel, noto soprattutto come poeta, al quale si deve un romanzo di grande successo, intitolato *Gebürtig* (1992)²⁶. La traduzione letterale del titolo è "Di nascita" e rimanda a quella "Gebürtigkeit" che un ebreo della "seconda generazione" sente di portare con sé dalla nascita come un sorta di "eredità innata". Il titolo della traduzione italiana del romanzo (*Uwaga. Gli ultimi testimoni*)²⁷ sposta l'accento dall'ebreo che non riesce a staccarsi dal passato²⁸ al tedesco con i sensi di colpa, poiché "uwaga" (in polacco: "attenzione") è la parola che ossessiona il figlio di un criminale nazista. Il saggio di Luigi Reitani²⁹ sottolinea invece che i veri protagonisti del romanzo di Schindel sono i "figli" della Shoah, in una Vienna che non può dimenticare il contributo ebraico alla cultura della metropoli austriaca nei primi decenni del secolo.

Altri ebrei, come si sa, riuscirono ad abbandonare in tempo il paese e molti si rifugiarono negli Stati Uniti. Waltraud Anna Mitgutsch ci presenta una situazione di questo tipo nel suo romanzo *La casa dell'infanzia* (2000)³⁰. Si tratta dell'abitazione che un emigrato cinquantenne, ormai americanizzato ma ossessionato, anche grazie alla madre, dalle immagini dell'infanzia in una cittadina austriaca. Nel cercare di farsi restituire dalle autorità la casa della sua infanzia, il protagonista viene a conoscere le vicende dei pochi ebrei rimasti in quella cittadina e scrive addirittura una cronaca delle persecuzioni subite da queste persone. Tutto ciò consente all'autrice di tema-

²⁶ Robert Schindel, *Gebürtig*, Francoforte, Suhrkamp, 1992.

²⁷ *Uwaga. Gli ultimi testimoni*, trad. di Matilde de Pasquale, Roma, Empiria, 1997.

²⁸ Il suo nome è "Gebirtig" cioè "Gebürtig" nella lingua yiddish.

²⁹ Luigi Reitani, *Appunti sull'identità ebraica nella Vienna della Seconda Repubblica*, in *Studia austriaca V*, 73-97.

³⁰ *Haus der Kindheit*, Monaco, Luchterhand, 2000.

tizzare i meccanismi di rimozione dei colpevoli e i problemi di identità delle vittime.

La tragedia novecentesca degli ebrei è stata ricordata più volte (anche nei modi più impensati) durante l'accesa controversia scatenata dalle posizioni espresse da Peter Handke in vari scritti riguardanti il conflitto nei Balcani tra il 1991 e il 2001, e in particolare a proposito dell'intervento della NATO contro la Serbia tra il 1995 e il 1996 e poi ancora nel 1999³¹. Le posizioni di Handke (la cui madre, non va dimenticato, era slovena) sono state analizzate su *Studia austriaca* da Leopold Decloedt³² e, in un contesto più ampio, dal già menzionato Klaus Zelewitz. Sarebbe troppo lungo, qui, seguire tutto ciò che è stato detto su questo argomento da pubblicisti, filosofi, registi, critici e scrittori. Una cosa però è certa: il dichiarato tentativo di Handke di elaborare il conflitto nei Balcani in termini letterari ed estetici deve considerarsi fallito. Le sue posizioni estreme possono essere spiegate come esagerazioni letterarie solo quando lo scrittore idealizza la Federazione Jugoslava o singoli stati della federazione (quali la Slovenia e la Serbia) contrapponendoli alla sua concezione dell'Occidente e specialmente della tanto odiata Austria. Queste posizioni diventano però incomprensibili quando Handke pretende di applicare il suo modo d'intendere la ex Jugoslavia ad avvenimenti concreti e reali che non possono essere in alcun modo conciliati con una visione utopica del mondo. Considerazioni non dissimili valgono, in questo contesto, per la pretesa di Handke di rendere il pubblico più consapevole grazie a una letteratura che provochi emozioni e reazioni violente o che metta a nudo le manipolazioni del linguaggio, e in particolare di quello mediatico. Sullo sfondo della controversia balcanica restano le pulsioni di Handke, nemico dichiarato del progresso e dell'Occidente. Resta un crescendo di odio e di aggressività verso tutto ciò che non è serbo³³. Resta la sua pretesa di trasfigurare, in una sorta di regressione romantica, la cruda e crudele realtà della cronaca e della storia.

³¹ Si vedano soprattutto: *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerungen an Slowenien*, Francoforte, Suhrkamp, 1991 [in origine sulla *Süddeutsche Zeitung* (27-28.07.1991)]; *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Francoforte, Suhrkamp, 1996 [in origine sulla *Süddeutsche Zeitung* (5-7.01.1996 e 13-14.01.1996) sotto il titolo "Gerechtigkeit für Serbien"]; e *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999*, Francoforte, Suhrkamp, 1999.

³² Leopold R. G. Decloedt, *Krieg um Peter Handke. Handke und seine Haltung zu Serbien*, in *Studia austriaca VIII* (2000), 189-208.

³³ L'odio in qualche misura disperato di Handke emerge anche in un lavoro più recente, *Untertagblues. Ein Stationendrama*, Francoforte, Suhrkamp, 2003.

Il mondo slavo dei Balcani non è tuttavia l'unico "altrove" che Handke contrappone alla "Heimat", alla patria tanto odiata³⁴. Ma la sua ricerca di una patria di adozione – presente anche nei suoi romanzi "americani" degli anni Settanta³⁵ – non dà esiti positivi, come dimostra anche uno saggio di Simonetta Carusi³⁶. È pur vero che nei primi anni Novanta Handke sembra essersi stabilito felicemente nei pressi di Parigi, ma è altrettanto innegabile che il suo unico romanzo ambientato in Francia, *Un anno nella Baia di Nessuno* (1994)³⁷, presenta una connotazione troppo fiabesca per consentire una collocazione geografica ben definita. E l'abbandono dell'Austria nella vita reale non significa che lo scrittore abbia trovato in Francia una vera e propria patria di adozione. Peter Handke è, e resta, un senza patria.

Anche il già menzionato Norbert Gstrein si è cimentato con la questione jugoslava. Il suo romanzo *Il mestiere di uccidere* (2003)³⁸ – il cui titolo riecheggia *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese³⁹ – ci presenta un immaginario resoconto di viaggio in Bosnia e Croazia intrapreso nel 1999 con lo scopo di scrivere un romanzo sulla morte di un reporter di guerra, amico del narratore. Grazie anche alla sua complessità strutturale (che comprende anche vicende personali del narratore), il lavoro di Gstrein tende a dimostrare l'inadeguatezza delle parole nel rappresentare gli orrori della guerra. Rendere conto di tutto non è possibile, sembra dire l'autore, ma forse anche le lacune contribuiscono in qualche modo a fornire un quadro della situazione.

Come è stato già osservato, dopo la fine della Guerra Fredda la letteratura austriaca non subì uno scossone paragonabile a quello ricevuto dalla Germania. Nell'ambito della letteratura "impegnata" è tuttavia possibile riscontrare un certo disorientamento. Se alcuni scrittori si ritirarono dal dibattito politico perché ritenevano assolto il loro compito, altri tacquero perché cominciarono a perdere l'orientamento. Con il passare del tempo, complice anche la globalizzazione, si fece sempre più strada lo scetticismo e la convinzione che l'utopia fosse ormai tramontata. E chi viveva d'impe-

³⁴ Per i territori montani della Spagna si veda *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos*, Francoforte, Suhrkamp, 2002.

³⁵ *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Francoforte, Suhrkamp, 1972 e *Langsame Heimkehr*, Francoforte, Suhrkamp, 1979.

³⁶ Simonetta Carusi, *Il mito americano. "Altrove" e Heimat nell'opera di Peter Handke*, in *Studia austriaca VI* (1998), 97-123.

³⁷ *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Francoforte, Suhrkamp 1994.

³⁸ *Das Handwerk des Tötens. Roman*, Francoforte, Suhrkamp, 2003.

³⁹ *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1952.

gno letterario cercò di rifugiarsi nel facile schema della prepotenza dei cattivi sui buoni. Fu così che i critici cominciarono a lamentare che nella letteratura austriaca si scrivesse soltanto di cose provinciali o della rielaborazione del passato nazionalsocialista.

Ma chi aveva talento continuò per la sua strada. Elfriede Jelinek, famosa per le sue tirate contro il consumismo, il patriarcato, la sessualità, il turismo, lo sport agonistico e gli attentati al paesaggio non si fece certo scoraggiare. Rilassarsi, con lei, rimase e rimane impossibile, anche quando chiama “Romanzo d'intrattenimento” un testo dell'anno 2000 che s'intitola *Avidità*⁴⁰: un testo che ci presenta, con lo stile ostentatamente crudo dell'autrice, gli squallidi rapporti tra un colpevole violento e vittime compiacenti, in un mondo corrotto, ipocrita e cinico, senza speranza e senza redenzione.

In quanto a talento Marlene Streeruwitz non è da meno, per esempio in due cronache fittizie di vita quotidiana che mostrano le colpe del patriarcato pur non tralasciando l'autocritica femminile. I due romanzi *Partygirl* (2002)⁴¹ e *Jessica, 30 anni* (2004)⁴² confermano l'importanza che l'autrice attribuisce alla femminilità, alla storia, alla memoria, alla rielaborazione di testi famosi. Chiamarla “scrittrice della generazione dei single” (come ha fatto qualcuno) è certamente riduttivo, anche se l'etichetta contiene un fondo di verità.

Né bisogna dimenticare – ce lo ricorda Riccarda Novello⁴³ – l'importanza che Marlene Streeruwitz attribuisce alla sua prosa sperimentale, alla sua ribellione contro le regole di una società nettamente divisa tra il maschile e il femminile, dove spesso non viene riconosciuta l'autonomia di giudizio, la creatività del femminile, o più semplicemente del singolo individuo.

La ricerca dell'autenticità nel presente è inoltre strettamente collegata alla ricerca della verità nel passato, un aspetto che Leopold Decloedt⁴⁴ tratta con riferimento al romanzo di Marlene Streeruwitz intitolato *Posterità*⁴⁵. Studiando la vita di Anna Mahler, costretta a rifugiarsi negli Stati Uniti per le sue origini ebraiche, la protagonista diventa sempre più consapevole

⁴⁰ *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Reinbek, Rowohlt, 2000.

⁴¹ *Partygirl. Roman*. Francoforte, Fischer, 2002.

⁴² *Jessica, 30. Roman*. Francoforte, Fischer, 2004.

⁴³ Riccarda Novello, *Dalla poetica al testo e ritorno: la funzione della letteratura nella riflessione di Marlene Streeruwitz*, in *Studia austriaca XI* (2003), 111-134.

⁴⁴ Leopold Decloedt, *Die Suche nach dem Authentischen. Marlene Streeruwitz' Roman "Nachwelt"*, in *Studia austriaca XII* (2004), 135-143.

⁴⁵ *Nachwelt. Roman*, Francoforte, Fischer, 1999.

della propria infelice condizione, dovuta alla repressiva educazione cattolica ricevuta. Ma capire meglio se stessa vuol dire, per questa donna, anche ritrovarsi nell'impossibilità di scrivere una biografia autentica sulla figura storica, poiché la "verità" le appare ormai irrappresentabile: la "verità" rende muti, senza parola; tutto ciò che resta è l'insieme di frammenti soggettivi che si palesano di volta in volta grazie a uno stile "staccato", molto simile al balbettio.

Meno conosciuta in campo letterario – lo fa notare Dagmar Winkler⁴⁶ – è l'ebrea viennese Elfriede Gerstl, che scrive poesie, prose, saggi e drammi radiofonici dal 1962. Collezionista ed esperta di abiti dismessi, cappelli e oggetti vari, la Gerstl ha trasformato questa sua passione in un motivo letterario ricorrente che l'aiuta nella ricerca di se stessa e del suo passato: del tempo in cui era costretta a nascondersi, di volta in volta, in diversi alloggi abbandonati, dietro tapparelle sempre chiuse, guardando il mondo solo attraverso le fessure e rischiando sempre e comunque la vita. Questo *leitmotiv* emerge molto chiaramente anche dalla raccolta di saggi e poesie intitolata *Sotto lo stesso cappello* (1993)⁴⁷ e dalla concisa autobiografia *Abiti smarriti. Testi – Tessili – Abitare* (1995)⁴⁸, due volumi che confermano – ce lo ricorda Riccarda Novello⁴⁹ – la ricchezza dello spirito, e in particolare dello spirito "al femminile", di questa figura sorprendentemente originale.

Alla "scrittura femminile" *Studia austriaca* ha dedicato un intero volume. Si tratta di uno studio intitolato *La vita nelle parole – le parole nella vita*⁵⁰, in cui Riccarda Novello rilegge Evelyn Schlag, Marianne Fritz, Marlene Streeruwitz per mettere in luce l'attenzione che queste tre scrittrici austriache rivolgono all'interazione tra letteratura e vita reale, privilegiando una modalità "femminile" della parola e, dunque, del pensiero e del sapere.

La "scrittura al femminile" si è ormai affermata, del resto, con proprie caratteristiche contenutistiche e formali. Ma gli scrittori di talento non mancano, e Josef Haslinger è uno di questi. Nel suo romanzo di grande successo *Ballo all'Opera* (1995)⁵¹ i partecipanti al ballo viennese delle debut-

⁴⁶ Dagmar Winkler, *Elfriede Gerstl: «eine total unter ibrem Wert gehandelte Autorin»*, in *Studia austriaca* XIV (2006), 121-155.

⁴⁷ *Unter einem Hut. Essays und Gedichte*, Vienna, Deuticke Verlag, 1993.

⁴⁸ *Kleiderflug. Texte – Textilien – Wohnen*, Vienna, Edition Splitter, 1995.

⁴⁹ Riccarda Novello, *Elfriede Gerstl. La semplice bellezza dello spirito (femminile)*, in *Studia austriaca* XII (2004), 95-110.

⁵⁰ *Studia austriaca. Riccarda Novello, Das Leben in den Worten ~ die Worte im Leben. Eine symptomatische Lektüre als Literatur- und Lebensforschung zu Evelyn Schlag, Marianne Fritz, Marlene Streeruwitz*, Milano, CUEM, 2003.

⁵¹ *Opernball. Roman*, Gütersloh, Bertelsmann, 1995.

tanti vengono sterminati con un gas letale durante un attacco terroristico, mentre le immagini televisive continuano a diffondersi in tutto il mondo. Il tentativo di un sopravvissuto di capire cosa ci sia dietro l'attentato si scontra con le grottesche contraddizioni della politica e, più in generale, con l'incontrollabile influenza dei media sui destini di una società che si dibatte tra libertà e paura, normalità e xenofobia, pacifismo e violenza politicamente motivata.

Più vicino al romanzo poliziesco è Gerhard Roth, il quale peraltro indaga anche sulla società, non solo sui delitti. I suoi testi più recenti – *Il Lago* (1995)⁵², *Il Piano* (1998)⁵³, *La montagna* (2000)⁵⁴, *Il fiume* (2002)⁵⁵ – nascondono sotto la superficie “paesaggistica” le meschinità umane e le pulsioni nazionalistiche, nonché delitti di vario genere. Lo stile, molto sobrio, fa risaltare ancor più nettamente l'orrenda concretezza del narrato.

Sia Josef Haslinger che Robert Menasse mostrano una particolare caratteristica di alcuni romanzi del nuovo secolo: la compresenza di due trame parallele ma in qualche misura indipendenti, nel senso che il collegamento tra le due vicende (in cui almeno uno dei due protagonisti è un ebreo) avviene, se avviene, a un livello metaforico. Nell'anno 2000 Josef Haslinger ha pubblicato *Il gioco del padre*⁵⁶, un romanzo che deriva il suo titolo da un gioco elettronico grazie al quale è possibile decapitare virtualmente il padre. Il giovane che lo ha sviluppato odia il genitore, un ministro socialdemocratico, che considera corrotto. Nella trama parallela, alle soglie del XXI secolo, troviamo ebrei che non possono dimenticare ciò che i padri hanno dovuto subire, ma anche carnefici che non vogliono pentirsi. L'inventore del popolarissimo gioco elettronico invece si pente, perché si sente responsabile per lo sterminio virtuale che ogni giorno migliaia di persone compiono con un semplice click. Il collegamento con l'altra trama consiste semplicemente nel fatto che lo sterminio virtuale, anch'esso nato dall'odio, sembra ormai inarrestabile.

Lo scarto fra le due trame nel romanzo di Robert Menasse, *La cacciata dall'inferno* (2001)⁵⁷, è invece di natura cronologica, ma da un certo momento in poi le due vicende tendono ad intrecciarsi, almeno fisicamente, nel testo narrativo. La prima trama, quella storica, trasferisce il lettore nel

⁵² *Der See. Roman*, Francoforte, Fischer, 1995.

⁵³ *Der Plan. Roman*, Francoforte, Suhrkamp, 1998.

⁵⁴ *Der Berg. Roman*, Francoforte, Suhrkamp, 2000.

⁵⁵ *Der Strom. Roman*, Francoforte, Fischer, 2002.

⁵⁶ *Das Vaterspiel. Roman*, Francoforte, Fischer, 2000.

⁵⁷ *Die Vertreibung aus der Hölle. Roman*, Francoforte, Suhrkamp, 2001.

Seicento per presentare le vicende di un antenato dell'autore, prima bambino in Portogallo, poi rabbino ad Amsterdam, dove si è rifugiato per sottrarsi all'implacabile persecuzione dell'Inquisizione. Nella trama parallela, ambientata nella Vienna contemporanea, il protagonista ebreo scatena uno scandalo che assume contorni grotteschi durante la celebrazione del venticinquesimo anno dalla maturità scolastica. Egli accusa gli insegnanti presenti di essere stati tutti membri del Partito Nazionalsocialista. Dopo che la compagnia si è precipitosamente disciolta, l'accusatore rimane solo con la ragazza di cui un tempo era innamorato e fa rivivere le vicende, per lo più tragicomiche, vissute a scuola e all'università. Da un certo momento in poi la trama storica e la trama contemporanea s'intrecciano di continuo creando inevitabili associazioni tra le persecuzioni di un secolo ormai lontano e quelle più recenti: momenti che appaiono, in retrospettiva, in tutta la loro crudezza – una crudezza che si rivela appieno soltanto dopo la “cacciata” da questi inferni privati e personali.

L'intreccio delle due trame contribuisce così a creare – anche grazie ad un uso sapiente del grottesco e del sarcasmo – una rappresentazione decisamente cupa del mondo di oggi, resa ancor più netta dall'assenza di qualsiasi lacrimosità.

Robert Menasse è di origine ebraica, così come lo sono molti degli scrittori menzionati prima di lui. Ebbene, *Studia austriaca* ha dedicato un intero volume al contributo che gli scrittori di origine ebraica hanno dato alla letteratura austriaca: dai tempi dell'Impero Asburgico ai nostri giorni⁵⁸. In uno dei saggi che affrontano questa tematica Michaela Bürger-Koftis presenta la nuova generazione di scrittori e pensatori di origine ebraica⁵⁹. Oltre ai già menzionati Robert Schindel e Robert Menasse, troviamo qui lo scrittore, storico e saggista Doron Rabinovici, i cui racconti, romanzi e saggi sono caratterizzati da un uso personalissimo della lingua che comprende giochi di parola, neologismi, voci dialettali (viennesi), metafore ardite, e slanci lirici, nonché una certa tendenza all'umorismo grottesco – il tutto al servizio di un autore nato in Israele e cresciuto a Vienna, che parla della sua identità, di memoria e rimozione, di collusione e negazione, di razzismo e antisemitismo.

I saggi apparsi su *Studia austriaca* non hanno certo trascurato la poesia, ma solo pochi trattano il periodo successivo al 1991. Il genere, del resto,

⁵⁸ *Studia austriaca* – “*Sprach-Wunder*”. *Il contributo ebraico alla letteratura austriaca* (F. Cercignani – M. Bürger-Koftis), Milano, CUEM, 2003.

⁵⁹ Michaela Bürger-Koftis, (*Sprach*-)Kritiker, Dichter und Denker. *Die neue Generation: Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici*, in *Studia austriaca* – “*Sprach-Wunder*”, 203-218.

offre raramente una produzione che possa essere significativamente collegata a un contesto storico preciso. Accanto a saggi su Julian Schutting⁶⁰, Hans Raimund⁶¹, Erwin Einzinger⁶², Paul Wühr⁶³ e H. C. Artmann⁶⁴ troviamo anche un lavoro di Klaus Zeyringer sulla lirica di Peter Turrini⁶⁵, uno scrittore ben noto per il suo teatro di critica sociale proposto in maniera provocatoria a partire dagli anni Settanta. La lirica di Peter Turrini costituisce un caso a sé nel panorama letterario austriaco (e di lingua tedesca in generale), dal momento che ha incontrato subito il gusto del grande pubblico, al contrario di quanto avviene normalmente per i volumi di poesia. Ciò è dovuto al fatto che in una raccolta come *In nome dell'amore* (1993)⁶⁶ il poeta ha saputo trasferire nella lirica la concretezza dei suoi lavori teatrali. Se questi, infatti, mirano a svelare la meccanicità della vita sociale, i suoi versi suggeriscono una meccanicità che caratterizza anche la relazione amorosa. Il linguaggio poetico di Turrini è semplice, quotidiano, comprensibile, spesso lapidario, alieno dall'ermetismo, ma non dall'uso di immagini e metafore ambivalenti. E il poeta non si lascia dietro le spalle il mondo e l'attualità, poiché si prefigge di mostrare il restringersi delle possibilità di scelta, nella dimensione privata così come in quella pubblica.

* * *

Tutti coloro che si sono occupati di letteratura austriaca hanno voluto esprimere la loro opinione sulla *vexata questio* riguardante l'esistenza di una letteratura austriaca distinta dalla letteratura di lingua tedesca, oppure sulla definizione più appropriata di "letteratura austriaca". Ciò vale anche per i critici e gli studiosi menzionati in questa sede, ma vale anche per uno scrittore come Robert Menasse, il quale sostiene che la forma dominante di produzione letteraria nella Seconda Repubblica è la "Anti-Heimatliteratur"

⁶⁰ Regina Binder, *Todes- und Liebeserfahrung. Aspekte der Beziehung zwischen Mensch und Tier in Werken Julian Schuttings*, in *Studia austriaca IV* (1996), 23-44.

⁶¹ Gabriella Rovagnati, *L'enigmatica stabilità dell'incertezza. "Strophen einer Ehe" di Hans Raimund*, in *Studia austriaca IV* (1996), 199-209.

⁶² Evelyne Polt-Heinzl, *Die kleinen Feuer zwischen den Zeilen. Über den österreichischen Autor Erwin Einzinger*, in *Studia austriaca VI* (1998), 157-181.

⁶³ Riccarda Novello, *Tra poetica e poesia. Il pensiero in movimento di Paul Wühr*, in *Studia austriaca X* (2002), 55-72.

⁶⁴ Martin A. Hainz, *H. C. Artmann. Werk – Nachlaß – Wirkung ... und Versäumnis*, in *Studia austriaca XVI* (2008), 143-175.

⁶⁵ Klaus Zeyringer, *Ein paar Schritte zu zwei Wegmarken im Namen des dichterischen Selbst. Die Lyrik von Peter Turrini*, in *Studia austriaca III* (1995), 169-185.

⁶⁶ *Im Namen der Liebe. Gedichte*, Amburgo, Luchterhand 1993.

e che la letteratura austriaca moderna si caratterizza per questo tipo di produzione⁶⁷.

Questa dichiarazione deve essere accolta con una certa prudenza, ma i dati su cui si basa trovano conferma nel quadro generale che i saggi pubblicati su *Studia austriaca* ci presentano, pur nella loro varietà. Nel periodo preso in esame non mancano certo gli scrittori austriaci che considerano l'Austria – come ha scritto Menasse – “l’anti-patria per eccellenza”⁶⁸.

⁶⁷ *Das Land ohne Eigenschaften*, Francoforte, Suhrkamp, 1995, 112-113.

⁶⁸ *Ibidem*.

Renata Asali-van der Wal und Aliona Dosca
(Amman und Chisinau)

*Die Rechtsprache als Erweiterung der literarischen Artikulation
in Franz Kafkas «Der Prozess»*

Einleitung

Kafkas Roman *Der Prozess* wird den Lesern zur Lebensgeschichte, den Wissenschaftlern zum Forschungsgegenstand, den Literaten zum Interpretationsraum und schließlich den Juristen zur Gerichtsverhandlung. Wie in anderen Werken Kafkas (*Das Urteil*, *In der Strafkolonie* oder *Vor dem Gesetz*) werden hier Literatur und Fachwissenschaft eng miteinander verflochten. Viele Wissenschaftler haben Kafka interpretiert, aber nur wenige haben die Terminologie seines Wortschatzes untersucht. In diesem Beitrag wird Kafkas Sprache hinsichtlich der juristischen Begriffe sowie allgemein verständlicher Termini des juristischen Wortguts analysiert. Die rein terminologische Studie untersucht lediglich das erste Kapitel des Romans, in dem es um die Verhaftung, das Gespräch mit Frau Grubach und Fräulein Bürstner geht, sowie die erste Untersuchung aus dem zweiten Kapitel. Mit dieser fragmentarischen Analyse sollen die Tendenzen des Gebrauchs des juristischen Wortguts im *Prozess* aufgezeigt werden. Es stellt sich die Frage, wie oft und wie intensiv Kafka juristische Terminologie in seinem Schaffen benutzt. Zieht sich der juristische Wortgut durch das gesamte Werk gleichmäßig hindurch? Wird durch die Fülle an rechtssprachlichen Mitteln die forensische Spannung erzeugt? Es wird hier versucht, auf diese Fragen Antworten zu finden.

Wird die Rechtsprache im literarischen Prozess vieldeutiger?

Kafka eröffnet den Roman mit folgendem Satz, dessen Grund bis zum Ende unklar bleibt und der mehrfach wiederholt wird:

JEMAND MUSSTE Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. (Brod, 1960: 9)

Kafkas Figuren müssen sich in einer absurden Welt zurecht finden. Ferk (2000: 1) weist darauf hin, dass es Menschen sind, die durch das Gefühl einer existentiellen Schuld in Erwartung eines Urteils leben. Schon zu Beginn des Romans finden sich rechtstheoretische Gedanken. Eine relativ reale Rechtspraxis einer Strafprozessordnung, mit der sich Kafka als promovierter Jurist bestens auskannte, wird beschrieben. Kafka hatte bei Professor Hans Gross, der Strafrecht und Rechtsphilosophie an der Prager Universität unterrichtet, jahrelang als Untersuchungsrichter gearbeitet und ein «Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte und Gerdarmen» herausgegeben hatte, mehrere Seminare belegt und wurde wahrnehmbar über das Amt des (Untersuchungs-)Richters angeregt. Im Roman fallen die Begriffe der juristischen Terminologie wie *Anklage*, *Gericht*, *Gesetz*, *Prozess*, *Schuld*, *Urteil*, *Verfahren*, *Verhaftung* auf, zu welchen man analoge Bezeichnungen in der kontemporären Strafprozessordnung¹ finden kann. Der Text thematisiert die Abgrenzung von zwei gegensätzlichen Welten durch die Rede von der gewöhnlichen Lebensweise und vom gewöhnlichen Gericht.

Am Beispiel des Wortes *Untersuchungskommission* wird deutlich, dass hier ein Wort für einen Tatbestand verwendet wird, für den keine andere Bezeichnung gefunden werden kann:

[...] Was ich weiß, habe ich Ihnen schon gesagt. Sogar mehr als ich weiß, denn es war gar keine Untersuchungskommission, ich nenne es so, weil ich keinen andern Namen dafür weiß. Es wurde gar nichts untersucht, ich wurde nur verhaftet, aber von einer Kommission.
[...] (Brod, 1960: 38)

Die vom Normalverständnis (der Sprachlichkeit) herkommenden Annahmen ermöglichen hier eine andere (weitere) Leseart. Kafka verhüllt in seiner Sprache auf diese Weise verbindliche Allgemeinbegriffe wie *Gerechtigkeit*, *Gericht*, *Gesetz*, *Recht*, *Verleumdung* oder beispielsweise *Wahrheit* vieldeutig bzw. verschiebt deren Bedeutung. Dadurch wird die ursprüngliche Semantik außer Kraft gesetzt. Von der allgemeingültigen rechtsstaatlichen Justiz ist Kafkas *Prozess* daher weit entfernt, obwohl eine Reihe wichtiger juristischer Begriffe Verwendung finden. Vor allem die Hauptfigur Josef

¹ Auf das sog. StG der österreichisch-ungarischen Monarchie bzw. seine Willkür oder Widersprüche verweist Ferk (2000: 2). Er zitiert beispielsweise dazu einen Gesetzesentwurf: «Strenge der Strafdrohungen, die verhältnismäßige Wertung der Rechtsgüter und der Umfang, den das Gesetz dem gerichtlich strafbaren Unrechte gegeben hat, stehen mit den Anschauungen und Bedürfnissen unserer Zeit in Widerspruch». Weiter wird angedeutet, dass das Strafgesetz nur äußerlich und unvollkommen gewesen sei.

K. bringt eindeutige Begriffe wie *Rechtsstaat*, *Hauptverhandlung* und *Strafprozess* ins Spiel, die jedoch durch die andere Gerichtsauffassung im Roman eingeschränkt werden und nicht mehr präzise definierbar sind. Sein sog. Strafsystem erweist sich als ein System der Macht, das sogar den Weg zur Gerechtigkeit verbauen kann. Kafka war davon überzeugt, dass die Gerechtigkeit oft unerreichbar bleibt. In seinem *Prozess* stellt er die Hauptfigur Joseph K. als Opfer der absurden bzw. ungerechten Machtspiele der am Prozess beteiligten Ordnungshüter dar.

Zum Mittel gegen die Ungerechtigkeit bzw. Hilflosigkeit wird bei ihm die oft erwähnte Sprache. Ferk (2000: 2) meint, dass Kafka hinsichtlich des Strafrechts nichts zu erfinden brauchte, da das Absurde für den Juristen erkennbar war und gerade Kafka «ein scharfes Auge für das literarisch Verwertbare» hatte.

In den Roman werden die Gerichtsorgane, die Rolle der Rechtsanwälte, die Voruntersuchung, Hauptverhandlung, Beweisführung und die Akteneinsicht etc. integriert. Es stellt sich die Frage, wie die Strafprozessordnung, die Kafka in sein Werk integrierte, funktionierte. Ein üblicher Ablauf des Gerichtsverfahrens bestand nach dem Vergehen und der Schuldzuweisung aus folgenden neun Schritten:

Verhaftung, Verhör, Anklage, Verteidigung, Gerichtsverhandlung, Urteilsspruch, Revision, Bestätigung des Urteils und Vollstreckung des Urteils.

Im Roman findet sich nur der letzte Punkt, die Vollstreckung des Urteils, deutlich nachweisbar. Es fehlen entscheidende Komponenten wie z. B. die Anklage, die Anklageschrift, die Gerichtsverhandlung, die Revision oder die Bestätigung des Urteils. Der Urteilsspruch bleibt ebenso fraglich wie das Vergehen oder die Schuld und wird lediglich durch Anspielungen wahrnehmbar. Den wahren Grund seiner Schuld erfährt der Angeklagte nicht. Die Verhaftung selbst, mit der *Der Prozess* beginnt, findet statt, wird jedoch im gewohnten Sinne aufgehoben. Auch der Verteidiger scheint kein wirklicher Verteidiger zu sein, denn er versucht, dem Gericht und der Schuldfrage auszuweichen. Letztendlich wird der Verteidiger von der Hauptfigur K. abgelehnt und schließlich entlassen².

² Ferk (2000: 2) weist darauf hin, dass der Strafprozess in Kafkas Roman von der Inquisitionsmaxime geprägt ist. Der Verteidiger war zwar gewillt, der Inquisitionsmaxime zu entsprechen. Dies war jedoch in der Entstehungszeit des *Prozesses* nicht mehr mit einem humanitären Strafrecht in Einklang zu bringen. Damit wird verständlich, warum K. seinen Verteidiger als eine Art unfähigen Verlierer betrachtet und ihn entlässt.

Schwierigkeit bzw. die Unmöglichkeit der Akteneinsicht durch den Angeklagten werden angedeutet:

«Das sind die Akten des Untersuchungsrichters», [...] «Lesen Sie darin ruhig weiter, Herr Untersuchungsrichter, vor diesem Schuldbuch fürchte ich mich wahrhaftig nicht, obwohl es mir unzugänglich ist, denn ich kann es nur mit zwei Fingern anfassen und würde es nicht in die Hände nehmen.» (Bod, 1960: 56)

Im österreichischen Strafprozessrecht war laut Ferk (2000: 4) auch dem Verteidiger eine Einsicht der Akten des Mandanten nur mit Hilfe einer gesonderten Erlaubnis möglich.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die im Roman gebrauchte Terminologie und die Tatbeschreibungen der Strafprozessordnung jener Zeit entsprechen.

Im Roman verwendet Kafka den moralischen Schuldbegriff. Die Unkenntnis des Gesetzes sei K.s Schuld: «Die Schuld liegt in K. selbst, bzw. gerade darin, dass er sich für unschuldig hält» (Emrich, 1958: 259). Bei dieser Schuldzuweisung werde davon ausgegangen, dass das Gericht ein Bild der unendlichen, sich ständig kreuzenden und wandelnden Betrachtungsweisen sei, welche die Menschen jeweils voneinander haben. Demnach sei das Gericht ein Produkt der sich wandelnden historischen Auffassungen von zwischenmenschlichen Beziehungen, als der inneren Instanz und der gesellschaftlichen Institution (Vgl. Beicken, 1974: 2014). Ferk (2000: 2) weist darauf hin, dass die Strafrechtstheoretiker zwar seit dem Hochmittelalter den Schuldbegriff diskutieren, dies jedoch bei Kafka auf der epischen Ebene im Ganzen fehle. Die ungeklärte Schuld lässt sich mit der widersprüchlichen Schuldunfähigkeit sozial unterprivilegierter bzw. rechtloser Menschen vergleichen. Letztlich siegt im Kafkas Prozess der, der mehr Gewalt bzw. Macht besitzt³.

Nach der Einordnung der juristischen Termini und deren Verwendung im Vergleich zum Gerichtskontext wird nun das erste Kapitel des *Prozesses* hinsichtlich der juristischen Terminologie analysiert.

³ Zu erwähnen sei an dieser Stelle auch, dass Kafka oft in seinen Werken sozial unterprivilegierte bzw. rechtslose Menschen zu integrieren versucht. Er lässt z.B. einen Helden in die Familie und soziale Welt zu, reißt den hoffnungsvollen Anfang kurz danach jedoch ab. Im *Prozess* wird Joseph K. an seinem 30. Geburtstag festgenommen und aufgrund von Vorerhebungen zur Anklageschrift hingerichtet. Die Hauptfigur scheitert, nachdem sie versucht hat, nach dem Recht zu suchen. Dies ist ein Versuch, den Zusammenhang des Lebens der Hauptfigur aus dem Konflikt zwischen Heimat und Fremde herzuleiten bzw. heimisch in der Fremde der Heimat zu werden (Vgl. Killy, 2000: 184). Die Frage nach der Schuld oder dem Recht bleibt dadurch offen.

Im Roman werden verschiedene einfache Wörter der juristischen Terminologie benutzt. Auffallend sind folgende Beispiele:

Advokat⁴, Akte, Aufseher, Berechtigung, Fall, Gendarm, Gericht, Gesetz, Ordnung, Prozess, Schuld, Untersuchung, Verfahren, Verhör, Vorschrift, Zeuge.

Mindestens genauso zahlreich finden sich zusammengesetzte Termini, wie z. B.:

Advokatenbüro, Beamtschaft, Beaufsichtigungsrecht, Gerichtssachen, Hauptverhandlung, Kanzleikraft, Legitimationspapiere, Rechtsstaat, Richterschaft, Staatsanwalt, Untersuchungskommission, Untersuchungsrichter, Verfügungsrecht, Verhaftbefehl, Verhandlungstisch, Vertrauenswürdigkeit.

Ebenfalls zahlreich sind diverse Funktionsgefüge des juristischen Fachwortschatzes nachweisbar:

ein Verfahren gegen jemanden einleiten bzw. führen (S. 11, 61 bzw. 55)⁵,
Klarheit über die Lage bekommen (S. 12),
keine Vorsorge treffen (S. 12),
den Prozess zu einem (raschen) Ende bringen (S. 14),
bei jemandem Wache halten (S. 15),
in jemandes Dienst stehen bzw. im Dienst der Behörde stehen (S. 15),
(k)einen Irrtum [ausschließen] (S. 15, 21),
etwas zu jemandes Gunsten wenden (S. 15),
Gnade bekommen (S. 17),
jemanden als Zeugin [führen] (S. 17),
jemanden zum Aufseher schicken (S. 18f.),
jemanden mit einer Rüge bestrafen (S. 22),
den Grund der Verhaftung erfahren (S. 22),
Spuren auslöschen, *hier*: verwischen (S. 28),
infolge der Befangenheit etwas sagen (S. 31),
Verdacht gegen [jemanden] haben / [hegen] (S. 34),
das Urteil aussprechen (S. 37),
jemanden verhören (S. 53),
jemanden aus dem Saal weisen (S. 62).

Allein mit dem untrennbaren Präfix *ver-*, der meist die ursprüngliche

⁴ Steht für Rechtsanwalt. Advokat wird je nach Kanton u. a. in der Schweiz benutzt.

⁵ Bei der und folgenden angegebenen Seitenzahlen handelt es sich um Seitenangaben aus Brod (1960).

Bedeutung verschiebt – finden sich weit über 20 Ausdrücke, die sich allerdings oft wiederholen oder in einer anderen linguistischen Form gebraucht werden. In juristischen bzw. amtsdeutschen Begriffen findet man diverse Nomen und Verben mit der Vorsilbe *ver-*, wie z. B.

Verfahren, Verhalten, Verhandlung, Verantwortung, Verdacht, Verbrechen, Verbrecher, Verhaftung, Verhaftetsein, Verhör, Verlauf, Versuch, verabschieden, verbergen, verdächtigen, verdecken, verleumden, verhaften, verantworten, verlangen, verbringen, verstehen, versöhnen, vervollständigen.

Allein im ersten Kapitel wird das Verb *verhaften* mehr als 20-mal in verschiedenen Variationen verwendet: als Nomen (z. B. *Verhaftung*), als Verb (z. B. *verhaften*) und als Partizip (z. B. *verhaftet [worden] sein*). K.s Erleidemüssen, sprachlich im Passiv realisiert, war ursprünglich verstärkt durch die Verwendung des Wortes *gefangen* statt *verhaftet*. Seinen erzählerisch verunsichernden Absichten gemäß hat Kafka das konkretere und eindeutigeres *Gefangensein* durch ein suggestiveres *Verhaftetsein* erweitert. Somit wird das Feststellen des Befremdlichen durch die ausführliche Entfaltung des Befremdlichen als Vorgang ersetzt. Die Verhaftung bedeutet nicht die Festnahme, bei der der Festgenommene «gefangen» gehalten wird, sondern ein inneres, imaginiertes Verhaftetsein. In diesem Beispiel wird deutlich, dass der scheinbar eindeutige Begriff mehrdeutig ist. Auf diese Weise wird eine rechtliche Komponente – nämlich die einer Verhaftung – in den Roman eingeführt. Auffallend ist, dass das Verb *verhaften* im Laufe des Kapitels immer seltener auftritt und dann gehäuft innerhalb kurzer Aussagen als Wiederholung. So im Gespräch mit Frau Grubach:

[...] Sie sind zwar verhaftet, aber nicht so wie ein Dieb verhaftet wird. Wenn man wie ein Dieb verhaftet wird, so ist es schlimm, aber diese Verhaftung. [...] (Brod, 1960: 30)

Auch die Nomen wie z. B. *Aufseher* oder *Wächter* (je 41-mal), *Beamte* (14-mal), *Ordnung* oder *Unordnung* (elfmal), *Untersuchung(en)* (siebenmal), *Prozess* (viermal) oder beispielsweise *Gesetz* (dreimal) treten wiederholt in suggestiver Form auf. Das Wort *Untersuchung* wird zusätzlich meist im zweiten Kapitel in Zusammensetzungen wie *Untersuchungsrichter* (27-mal), *Untersuchungskommission* (achtmal), *Untersuchungszimmer* (zweimal) oder *Untersuchungstag* (einmal) gebraucht. Auch das Wort *Schuld*, welches in den zwei Kapiteln achtmal benutzt wird, erscheint in verschiedenen zusammengesetzten Formen: *schuldlos* (S. 15, 37), *Unschuld* (S. 21, 63), *schuldbewusst* (S. 26), *schuldig* (S. 37, 61), *unschuldig* (S. 37, 57, 61) und *Unschuldige* (S. 61, 63).

Das Teilkapitel «Gespräch mit Frau Grubach» enthält außer den Worten *Ordnung*, *Beamte* und *Urteil* und das oben erwähnte Zitat kaum rechtssprachliche Äußerungen. Diese Beobachtung zeigt sich fast bis zur Mitte des letzten Teilkapitels «Fräulein Bürstner». Erst als die Hauptfigur K. Fräulein Bürstner seine Situation erklärt, finden sich wiederum Worte des Beamtendeutsch bzw. der Amtssprache. Allein das Wort *Untersuchungskommission* wird in dieser kurzen Passage viermal bzw. später noch ein Mal gebraucht. Auffällig ist ebenfalls der Gebrauch von weiteren juristischen und Verwaltungs-Begriffen. Als Beispiele seien an dieser Stelle folgende Ausdrücke erwähnt (s. Brod, 1960: 37 ff.):

Advokat, Advokatenbüro, Aufseher (sogar 3mal), Bankbeamte, dem Gefängnis entlaufen, folgenschweres Urteil, Gericht, Gerichtssachen, Kanzleikraft, Kommission, Prozess, Schaden hinzufügen, schuldlos, sich an etwas vergangen haben, Staatsanwalt, unschuldig, Untersuchungskommission, Verbrechen begehen, Verbrecher, Vorwürfe, Wächter.

Möglicherweise trägt die zu beschreibende Situation dazu bei, dass Kafka sich öfters vermehrt des Juristendeutschen bedienen musste bzw. wollte. Im Teilkapitel «Verhaftung», in dem es um den Vorfall selbst geht und am Ende des Kapitels «Fräulein Bürstner», in dem die Hauptfigur seine Situation beschreibt, nimmt die Fülle des genannten Wortguts zu. Nach der Einleitung und einer starken Steigerung lässt Kafka das Kapitel eher poetisch ausklingen:

[...] Kurz darauf lag K. in seinem Bett. Er schlief sehr bald ein, vor dem Einschlafen dachte er noch ein Weilchen über sein Verhalten nach, er war damit zufrieden, [...] (Brod, 1960: 42f.)

In der Einleitung des zweiten Kapitels «Erste Untersuchung» ist ein ähnliches Phänomen feststellbar. Allein im ersten Absatz⁶ wird das Wort *Untersuchung* sechsmal verwendet. Im zweiten Absatz⁷ folgt eine Fülle an Wiederholungen des für die Untersuchung wichtigen *Direktor-Stellvertreters*. Das Wort wird zehnmal gebraucht. Die Wiederholung eines einzelnen Wortes bzw. Wortpaares innerhalb kurzer Passagen tritt bei Kafka häufig

⁶ Der erste Absatz ist von [K. WAR telephonisch verständigt worden, dass am nächsten Sonntag eine kleine Untersuchung in seiner Angelegenheit stattfinden würde.] bis [... es war ein Haus in einer entlegenen Vorstadtstraße, in der K. noch niemals gewesen war.] zu lesen. (Brod, 1960: 44f.).

⁷ Der zweite Absatz beginnt mit dem Satz [K. hängte, als er diese Meldung erhalten hatte, ohne zu antworten, den Hörer an;] und endet mit der Aussage [..., da zu dieser Stunde an Werktagen alle Gerichte zu arbeiten anfangen.] (Ebenda, S. 45f.).

auf. Dadurch wird der Inhalt des Gesagten besonders hervorgehoben. Folgendes Beispiel aus der Rede von K. kann das veranschaulichen:

«Ihre Frage, Herr Untersuchungsrichter, ob ich Zimmermaler bin – [...] – ist bezeichnend für die ganze Art des Verfahrens, das gegen mich geführt wird. Sie können einwenden, dass es ja überhaupt kein Verfahren ist, Sie haben sehr recht, denn es ist ja nur ein Verfahren, wenn ich es als solches anerkenne. [...] Ich sage nicht, daß es ein liederliches Verfahren ist, aber ich möchte Ihnen diese Bezeichnung zur Selbsterkenntnis angeboten haben.» (Brod, 1960: 55)

Die Namen des Untersuchungsrichters, des Direktor-Stellvertreters, der Beamten, Aufseher oder Wächter werden von Kafka nicht genannt, was dem Inhalt noch mehr Distanz verleiht. Durch den Gebrauch von Wörtern juristischer Sprache bzw. gerichtlichen Mitteln schafft Kafka außerdem in seinem Roman eine forensische Spannung. Es geht hier um ein öffentliches Gerichtsverfahren kriminologischen Charakters. Im Roman soll eine «kriminelle» Handlung untersucht bzw. rekonstruiert werden.

Der Höhepunkt des Kapitels ist die letzte längere Rede⁸ des Joseph K. Sie umfasst 31 Zeilen und beinhaltet u. a. folgende zum Teil mehrmals verwendete juristische bzw. Spannung erzeugende Begriffe und Äußerungen:

Zweifel, Gericht, Verhaftung, Untersuchung, bestechliche Wächter, läppische Aufseher und Untersuchungsrichter, Richterschaft hohen und höchsten Grades, Diener, Schreiber, Gendarmen, Henker, unschuldige Personen, verhaftet, sinnloses und ergebnisloses Verfahren, schlimmste Korruption der Beamtenschaft, der höchste Richter, Kleider vom Leib stehlen, in fremde Wohnungen einbrechen, verhören, entwürdigen, diebische Depotbeamte, Eigentum von Verhafteten stehlen.

Diese Art von Schreibkunst beherrscht Kafka zweifellos. Man sucht vergebens nach einer musterhaften Struktur, wo nach einer Einleitung, Steigerung und dem erreichten Höhepunkt der (un-)erwartete Abschluss folgt. Kafka schafft ständig eine Spannung, denn der juristische Wortschatz kommt unerwartet und in einem kurzen Abschnitt verteilt.

⁸ Siehe dazu Brod (1960: 60f.): Von «Es ist kein Zweifel, [...] daß hinter allen Äußerungen dieses Gerichtes, in meinem Fall also hinter der Verhaftung und der heutigen Untersuchung, eine große Organisation befindet.» bis «..., ich wollte einmal diese Depotplätze sehen, in denen das mühsam erarbeitete Vermögen der Verhafteten fault, soweit es nicht von diebischen Depotbeamten gestohlen ist.»

Es ist offensichtlich, dass Kafka die juristische Sprache verwendet. Es stellt sich nun die Frage, ob dies lediglich der Poetik dient oder ob es eine Beziehung zwischen der Art des Rechtsverständnisses in einer Gesellschaft und im Roman gibt.

Generell lässt sich sagen, dass Gesetze im Allgemeinen der Wahrung des Rechts aller in der jeweiligen Gesellschaft lebenden Individuen dienen. Bei einer Rechtsverletzung wird der Begriff *Recht* unterschiedlich ausgelegt: Es geht um Recht, Gerechtigkeit und/oder die Ordnungsmacht. Rechtsstaatliche Justiz geht grundsätzlich von der Unschuld des Verdächtigen aus und die Schuld muss erst zweifelsfrei nachgewiesen werden. Die disziplinarische Ordnungsmacht handelt genau umgekehrt. Ihr gegenüber macht sich jeder verdächtig, der auffällt und den Verdacht auf sich lenkt (Vgl. Abraham, 1990: 269).

Die bürokratischen Verfahren haben sich in diesem Roman ver selbstständig. Auf ein solches im *Prozess* offensichtliches Modell der Macht, welches Michel Foucault als *Panopticon* beschreibt, weist Pfeiffer (1997) hin. Eine solche Art des Rechtsverständnisses existierte in der Wirklichkeit. Demnach wurden Gefängnisse im 19. und 20. Jahrhundert sogar in Schulen und Fabriken zur optimalen Überwachung der Angeklagten, Straffälligen, Schüler oder Arbeiter aufgebaut. Auffällig in diesem Modell ist die gewollte Unsichtbarkeit des Kontroll- oder Strafzentrums. Das Panopticon wurde stets kreis- oder halbkreisförmig angelegt und die Kontrollierenden befanden sich in einem Turm oder einem zentralen, nicht einsehbaren Anbau, von wo aus sie in jede Zelle hineinsehen konnten. «Ein wesentliches Prinzip des Überwachungssystems liegt darin, daß die Insassen nicht wissen, ob es überhaupt eine kontrollierende Person gibt.» (Ebenda). Diese Art des Rechtsverständnisses stellt man auch im *Prozess*. Die Hauptfigur wird beobachtet, die Aufseher sind quasi anonym. Die Un(durch-)sichtbarkeit des Kontroll- und Strafzentrums ist festzustellen.

Berücksichtigung soll an dieser Stelle auch die poetische Sprache von Kafka finden, die seinem Denken gleicht: Der Leser sucht nach einer Wahrheit, obwohl klar ist, dass sie womöglich nicht gefunden werden kann. Diverse Verfahren, Verhöre oder Urteilssprüche dienen bei Kafka laut Pfeiffer (1997) nicht mehr der Wahrheitsfindung und hinter dem Verfahren ist offensichtlich keine Wahrheit mehr zu finden.

Kafka schafft es, die alltägliche Sprache von zwei widersprüchlichen Welten doppeldeutig zu poetisieren. An der Rede des *Gerichts* sei dies veranschaulicht: Das Gericht ist prinzipiell nicht das Gericht der eigenen sprachlichen Kompetenz, sondern eine aus dem neuen Bezugssystem auf-

gewertete Größe, die nur noch die Klanggestalt mit dem Element unseres Lexikons gemeinsam hat. Das vom Gericht Gesagte gilt prinzipiell für alle Textlexeme bzw. Bedeutungseinheiten (Vgl. Heintz, 1979). Kafkas literarische Rede wirkt so, weil die aus der allgemeinen Rede vertrauten Wörter eine andere Bedeutung annehmen. Auch das wohl wichtigste Wort des Romans – der Prozess – kann in zweifacher Hinsicht interpretiert werden: zum einen als ein Prozess im Sinne des allgemeingültigen Strafprozessrechts und zum anderen als ein umgangssprachlicher Begriff des menschlichen Handelns, das nach einem bestimmten Ereignis Aktivitäten hervorruft, eine gewisse Zeit dauert und schließlich in einem Ergebnis endet (also allgemeinsprachlich, *hier*: literarisch). Demnach ist jede Aktivität Teil eines Prozesses, sei es eines juristischen oder eines literarischen.

In dieser fundamentalen Doppeldeutigkeit liegt das Geheimnis von Kafkas Poetik. Er eröffnet den vorhandenen – hier juristischen – Begriffen weitere Artikulationsmöglichkeiten: hier denen der Literatur. Es soll genau unterschieden werden zwischen dem, was natürlich und dem, was außergewöhnlich, individuell oder universal, tragisch oder alltäglich ist. Zu jeder absurd scheinenden Situation gibt Kafka eine plausible Erklärung. Gerade dies führt zu der enormen Resonanz seines Werkes und dessen Bedeutung.

Die Sprache im *Prozess* verbindet die Gesetzmäßigkeit der juristischen Sprache mit der Manipulationskraft einer überragenden literarischen Imagination. Kafka schildert das menschliche Leben als ein ewiges Geheimnis, ein Labyrinth, das mit einem Prozess beginnt und erst im Unbekannten endet.

Kafkas Sprache wurde spürbar von seiner Berufssphäre beeinflusst. Er selbst sagte:

Man suche doch nur selbst die kleinen amtlichen Angelegenheiten, die einen selbst betreffen, winziges Zeug, das ein Beamter mit einem Achselzucken erledigt, man suche nur dieses bis auf den Grund zu verstehen, und man wird ein ganzes Leben zu tun haben und nicht zu Ende kommen.⁹

Zum wichtigsten Arbeitsmittel des Juristen gehört die (Rechts-)Sprache, welche im *Prozess* immer wieder als sachlich, nüchtern-überscharf, karg und präzise bezeichnet wird. Obwohl Kafka immer wieder Wörter benutzt, die z. B. eine Annahme, Überlegung oder Vermutung signalisieren, fehlen mundartliche Formen, alltäglicher Ausdruck sowie die Effi-

⁹ Zitat aus: Glück u.a., 2005: 22.

zienz der Umgangssprache bei Kafka weitgehend¹⁰. Er hat die sprachlichen Mittel sehr bewusst eingesetzt, um damit eine gewissermaßen dramatische Situation zu erzeugen. Stach (1987: 52) betont, dass Kafkas Dichtung nüchtern sei und der auf psychologische und soziale Plausibilität gerichteten Leseerwartung scheinbar entgegen kommt. «Die mehrdimensionale Parabolik des Werkes gab verschiedensten Deutungen Raum», so Wilpert (2000: 1). Der Kafka nachgesagte Kanzleistil sollte dennoch als bezeichnendes Verhältnis zur sprachlichen Norm, welche Kafka zur Zeitlosigkeit verhilft, verstanden werden. Die scheinbar juristischen Begriffe sollen aus der Systematik des Romans heraus gefasst und nicht mit den gegenwärtigen Inhalten des Rechtsapparates gefüllt werden. Kafka hatte einen besonderen Stil, seine Welt zu beschreiben. Die Zeichen dafür scheinen u. a. Bürokratie, (Un-)Recht und Absurdität zu sein.

Auf die Doppeldeutigkeit des kafkaesken Schreibstils weist auch Killy (2000: 7) hin: Kafka habe einerseits das Bewusstsein, im literarischen Schaffen das Reine und Unveränderliche herausheben zu müssen, andererseits werde jedoch die Aufmerksamkeit auf das Dunkle, Körperstumme und Unkanonische gelenkt. Der Widerspruch zeigt sich auch darin, dass Kafka einerseits seine Werke publizieren wollte, sich andererseits wünschte, dass diese nach seinem Tod vernichtet würden. Eine Doppeldeutigkeit konnte auch in diesem Beitrag festgestellt werden, in dem gezeigt werden konnte, wie die literarische Poetik mit juristischem Wortgut verflochten ist und dadurch deren Semantik verschoben wurde.

Es hat sich herausgestellt, dass die doppelte juristische und literarische Leseweise von Kafkas Roman unverzichtbar ist. Viele juristische Termini sind der Gebrauchssprache entnommen, der Unterschied ist eher semantischer Natur. Die Rechtssprache lässt den literarischen Prozess noch vieldeutiger und geheimnisvoller wirken. Weiteren Interpretationsmöglichkeiten des Romans bleibt der Weg weiterhin offen und die Behandlung verschiedener Ansätze wird wohl noch lange nicht ausgeschöpft.

Zusammenfassung

Kafka verknüpft in seinem Roman *Der Prozess* die literarische Sprache mit der Sprache der zeitgenössischen Strafprozessordnung, indem er die Rechtssprache mit der literarischen Artikulation erweitert. Er verwendet

¹⁰ Es seien an dieser Stelle Adverbien erwähnt, wie z. B. *angeblich, möglicherweise, offenbar, offensichtlich, scheinbar, vielleicht, wahrscheinlich, wohl* oder auch Verben bzw. Verbformen, wie z. B. *annehmen, scheinen, überrascht sein, wäre, sich wundern, würde*. Siehe dazu mehr: Dosca, 2004: 207.

umgangssprachliche Begriffe, deren Gegenstände, Ereignisse und Umstände einzigartig sind. Die Verdoppelung der Sprache oder die Doppeldeutigkeit des Inhaltes ist bereits im Einzelwort auffallend erkennbar. Der hypothetische Erzählstil lässt den Roman juristisch wirken, obwohl beispielsweise die Behauptungen von Schuld und Unschuld nicht bewiesen und die Grundlagen des Verhaltens der Hauptfigur im Roman lediglich unbestätigte Annahmen sind. Durch den demonstrativ protokollarischen und trockenen Stil der Sprache schafft Kafka eine mystische Atmosphäre. Durch die zahlreichen Wiederholungen aussagekräftiger meist juristischer Wörter im Text und insbesondere in kurzen Passagen heben enorm die Wirkung des Gesagten hervor.

Zusammenfassend soll ergänzt werden, dass die Fülle aller denkbaren Interpretationsrichtungen mit religiöser, philosophischer, psychologischer, soziologischer, autobiographischer und sogar politischer Ausprägung voraussetzen, dass Kafkas literarischer Text ein Teil der homogenen Kultur ist; einer Kultur, die in ihrer Totalität als sinnhafter Prozess verläuft sowie einer Kultur, in der man die Strömungen eines ganzen Zeitalters anschaulich zusammenfassen kann. Er hat das damalige Rechtssystem sichtbar nicht kritisiert, sondern sich der Sprache seines Berufes bedient, damit die Rechtsprache als Erweiterung der literarischen Artikulation dienen kann.

Literaturverzeichnis

- Abraham, Ulf (1990): Rechtsspruch und Machtwort. Zum Verhältnis von Rechtsordnung und Ordnungsmacht bei Kafka, in: Kittler, Wolf / Neumann, Gerhard (Hrsg.): Franz Kafka: Schriftverkehr. Freiburg: Rombach.
- Beicken, Peter (1974): Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a. M.: Fischer Athenäum Taschenbuch.
- Brod, Max, Hrsg. (1960): Franz Kafka. Gesammelte Werke: Der Prozess. S. Fischer Verlag. Lizenzausgabe. New York: Schocken Books.
- Dosca, Aliona (2004): Zwischen literarischem und juristischem PROZESS. Zum terminologischen Wortgut bei Franz Kafka. Zeitschrift der Germanisten Rumäniens, 13.-14. Jg., 25-26 / 2004, 27-28 / 2005, S. 203-208. Verfügbar über die Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (GGR) –, Stand: 10.08.2010)
- Ferk, Janko (2000): Franz Kafkas «Prozess» und sein Bezug zur österreichischen Strafprozessordnung. In: David – Jüdische Kulturzeitschrift. Heft Nr. 48. Verfügbar über: (Stand: 10.08.2010)

- Glück, Helmut / Krämer, Walter / Schöck, Eberhard, Hrsg. (2005): Kulturpreis Deutsche Sprache. Ansprachen und Reden. Paderborn: IFB Verlag. Verfügbar über: (Stand: 10.08.2010)
- Emrich, Wilhelm (1958): Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Bonn / Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag.
- Heintz, Günter (1979): Zu Franz Kafka. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Killy, Walther (2000): Autoren- und Werklexikon: Kafka, Franz. Digitale Bibliothek Band 9: Killy: Literaturlexikon. Berlin: Bertelsmann Lexikon Verlag.
- Pfeiffer, Joachim (1997): Kafkas Aktualität. Eine Einführung. Verfügbar über (Stand: 10.08.2010)
- Stach, Reiner (1987): Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Wilpert, Gero von (2000): Werklexikon: Der Prozeß. Digitale Bibliothek Band 13: Wilpert: Lexikon der Weltliteratur. Berlin: Alfred Kröner Verlag.

* * *

Riccarda Novello
(Udine)

*L'umana oggettività della poesia
nella riflessione critica di Marie-Thérèse Kerschbaumer*

Für mich hat Lesen etwas
mit Fließen zu tun.¹

«Per me, leggere ha in sé qualcosa che ricorda il fluire dell'acqua»: la frase di Marie Thérèse Kerschbaumer, che dà anche il titolo a una raccolta di saggi sulla letteratura, sintetizza efficacemente la passione per l'arte della

¹ Cfr. il volume *Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun ... Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur*, Wiener Frauenverlag, Wien 1989. – L'autrice è nata nel 1936 a Garches, in Francia: il padre era di nazionalità ispanico-cubana, la madre austriaca. Tra il 1936 e il 1939 visse con i genitori a San José, in Costa Rica. Nel 1939 fece ritorno con la madre in Europa e all'inizio della seconda guerra mondiale, separata tragicamente dagli affetti più cari, fu affidata al nonno materno e crebbe in Tirolo. All'inizio degli anni '70 si è laureata in filologia e ha tradotto numerose opere dal rumeno, dallo spagnolo e dall'italiano. Tra i suoi testi di narrativa si segnalano il romanzo *Der Schwimmer* (1976), il volume *Der weibliche Name des Widerstands. Sieben Berichte* (1980), il romanzo *Schwwestern* (1982) e, più recentemente, il ciclo *Die Fremde. Erstes Buch* (1992), *Ausfahrt. Zweites Buch* (1994), *Fern. Drittes Buch* (2000). Nel 2002 è apparso quindi il volume *Versuchung*, nel 2005 il libro *Calypto. Über Welt, Kunst, Literatur* e nel 2009 *Gesprache in Tuskulum. Ein Fragment. Viertes Buch* (Wieser Verlag). – Autrice di saggi e radiodrammi, Marie-Thérèse Kerschbaumer ha pubblicato nel 1970 *Gedichte*, la sua prima raccolta di versi, poi nel 1989 *Neun Canti auf die irdische Liebe* e quindi il volume *Bilder immermehr. gedichte* (1964-1987), nel 1997. Nel 2004 è apparsa la raccolta *Neun Elegien/Nueve elegias* e nel 2006 *Wasser und Wind. Gedichte* (1988-2005). – Tra i numerosi premi che le sono stati conferiti ricordiamo i seguenti riconoscimenti: nel 1981 il Förderungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Lyrik, nel 1985 il Droste-Preis der Stadt Meersburg für Dichterinnen, nel 1986 il Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur, nel 1995 il Preis der Stadt Wien für Literatur, nel 1995 il Roseggerpreis des Landes Steiermark für österreichische Literatur. – Dal volume *Bilder immermehr*, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien-Leipzig 1997, è stata tratta l'edizione bilingue *Immagini semprepiù*, cura e traduzione di Riccarda Novello, Anterem Edizioni, Verona 2006, una scelta di testi – con la preziosa Nota introduttiva scritta dal Poeta Gerhard Kofler.

parola, per i libri, per i segni scritti, l'amore per la cultura nel senso più ampio possibile che ha caratterizzato e continua a ispirare la produzione lirica e narrativa di questa autrice di lingua tedesca. Marie Thérèse Kerschbaumer è una scrittrice austriaca che vive a Vienna da diversi decenni e si occupa anche di traduzione letteraria, dal rumeno, dallo spagnolo, dall'italiano.

Lesen ist Befreiung aus der Knetschaft der Unwissenheit, ist die Möglichkeit, dies ein Leben zu besitzen, ganz, ist die Fähigkeit, die jedem Menschen eigen ist: Sprache, dieses offene Zeichensystem, darüber verfügen, es entwickeln und darüber reflektieren zu können ...²

Leggere significa liberarsi da quella opaca, inerte condizione di servitù a cui ci vincolerebbe il non-sapere, e quindi offre la possibilità di possedere la propria vita, interamente, leggere è quella facoltà, concessa a ogni essere umano, di diventare padrone della propria esistenza. E la chiave di volta che attiva questo processo di *comprensione*, il medium che consente di *esplorare* nuovi mondi, nuove dimensioni, che aiuta a conoscere è proprio *die Sprache*, il mezzo linguistico, un sistema di segni aperto e rinnovabile ed espandibile: poterne disporre, svilupparlo e innescare una serie pressoché infinita di pensieri e riflessioni dischiude a tutti, autori e lettori, risorse inesauribili.

L'elaborazione continua delle potenzialità linguistiche, grazie alle risorse offerte dalla lingua, e all'interno della lingua ("an der Sprache, mit der Sprache, in der Sprache") è una caratteristica indiscutibile della letteratura austriaca contemporanea, e questa amorosa attenzione verso le parole, il desiderio inestinguibile di lettura (leggere inteso come destino, *Lesen als "Schicksal"*) emerge anche nelle considerazioni di Marie-Thérèse Kerschbaumer³, che ricorda l'importanza, per la letteratura e per l'esistenza extralitteraria, della scrittura e di tutti i suoi doni, i libri:

Bücher sind Menschen, Sprache, Reisen, nach innen, nach außen, Bücher sind Haß, Gegnerschaft, Abscheu, Verfolgung, Bücher sind Wiederkehr, Rachsucht, Abrechnung, Sieg, Bücher sind Begegnungen mit Gestalten, mit Autoren, mit den eigenen geheimsten Wünschen.

I libri sono persone, lingua, viaggi, verso l'interno, verso l'esterno, i libri sono odio, inimicizia, ripulsa, persecuzione, i libri sono ritorno,

² Marie-Thérèse Kerschbaumer, *Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun*, op. cit., p. 18.

³ Ibidem, p. 19.

sete di vendetta, resa dei conti, vittoria, i libri sono incontri con figure, con autori, con i propri desideri più segreti.

Marie-Thérèse Kerschbaumer è un'autrice che sa riflettere lucidamente sui meccanismi della letteratura, sui legami molteplici e bidirezionali tra produzione e ricezione, e, soprattutto, rifiuta nettamente il *topos* del poeta-vate, del poeta che vuole essere venerato come il sacerdote di un culto ancestrale, preposto alla celebrazione di riti imperituri, depositario di verità insondabili, di una "saggezza" imperscrutabile, così come viene evocato dalle parole di Victor Hugo: *Vates! Poète!*

Es ist mir ein sehr großes Anliegen, die Diskussion über Literatur einmal weg von den Inhalten auf die Form zu konzentrieren [...]

Per me è un compito davvero significativo concentrare per una volta la discussione circa la letteratura sulla forma piuttosto che sui contenuti [...].⁴

La sua lirica non intende dunque comunicare messaggi in codice, né annunciare magiche verità, né evocare paesaggi naturali o riprodurre esperienze trascorse, come suggerirebbe la lunga tradizione rappresentata dalla *Erlebnishyrie*, la poesia intrisa di ricordi e frammenti di vita, ma gioca consapevolmente con i ritmi, le suggestioni, gli spazi offerti dal mezzo linguistico, secondo una concezione scientifica che ben precisa che la porta a rivalutare gli aspetti formali.

Um nun ein Mittel zu einer qualifizierten Betrachtung von Literatur zu erhalten, bin ich vom Material der Literatur, vom Medium, wodurch Literatur ausgedrückt wird, nämlich der Sprache, ausgegangen, die Sprache als Untersuchungsgegenstand – nicht was Sprache ausdrückt, sondern wie Sprache funktioniert.

Per ottenere dunque un mezzo idoneo a un approccio qualificato alla letteratura, ho preso l'avvio dal materiale come letteratura, dal mezzo, attraverso il quale viene espressa la letteratura, ovvero dalla lingua, dalla lingua come oggetto di osservazione – non quel che la lingua esprime, bensì come funziona la lingua.

L'interesse per gli studi dei formalisti russi, per le acquisizioni del Circolo di Praga, e soprattutto la ricezione dello strutturalismo di Roman Jakobson, che l'autrice conobbe personalmente a Bucarest nel 1967, la curiosità verso le invenzioni grafiche, i giochi di parole, i proverbi (e il poeta,

⁴ Marie-Thérèse Kerschbaumer, "Der Schwimmer" (*Konversatorium*), in *Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun*, op. cit., p. 53.

ricorda Kerschbaumer, con la sua inventiva e con l'originalità dell'azione creativa si muove in senso opposto rispetto alla veste pietrificata dei proverbi, che costituiscono una vera propria espressione poetica, anonima e consegnata dalla tradizione orale, e sono condensati in modelli ormai immutabili) si unisce da sempre in Marie-Thérèse Kerschbaumer alla predilezione per scelte stilistiche che nascono da un lungo, intenso processo di purificazione, di raffinata cristallizzazione, di sofferta riduzione all'essenziale, attraverso una meditata rinuncia a ogni orpello, a ogni facile scintillio.

Mir scheint, daß diese Vorstellung von der poésie concrète heute noch jeder Poesie anhaftet, die über den normalen Aussagesatz ausgeht.

Mi sembra che questa idea della poésie concrète si adatti ancora oggi a ogni poesia che vada oltre la normale proposizione enunciativa.

La linea di continuità a cui richiamarsi, la "tradizione" da citare è vasta e ricca di fermenti quanto la letteratura di ogni tempo, a partire dalla bibbia, dai salmi e dai versetti recitati e rilette e interiorizzati e ricreati negli stili ancora ben riconoscibili (mein sang aus weihrauch/deine myrrhe), «il mio canto d'incenso/la tua mirra») per approdare alla felice e giocosa creatività linguistica dei testi sperimentali e postsperimentali di lingua tedesca e non solo. In realtà, l'autrice tiene a precisare la sua distanza rispetto alle creazioni della poesia concreta (la cosiddetta *konkrete Poesie*), che tendono a negare ogni tipo di contenuto e mirano a ottenere effetti piuttosto casuali, sia rispetto all'orientamento opposto, sostenuto da quegli autori e quei critici che si concentrano invece, e in misura pressoché esclusiva, sul contenuto:

Ich schreibe sehr vorsichtig gegen die Konkreten, die jeden Inhalt verleugnen und eher auf Zufall setzen, gleichwohl auch gegen eine Beschränkung der Kritiker auf Inhaltismus.⁵

Due nomi si possono forse citare, tra i tanti, per ricostruire il panorama entro il quale è fiorita la lirica di Marie-Thérèse Kerschbaumer: Friederike Mayröcker (e nel commentare il libro *Licht in der Landschaft, Luce nel paesaggio*, Kerschbaumer ricordava una frase di Mayröcker per cui il ricordo, l'esperienza vissuta serve solo da pretesto, o forse da sfondo per l'esperimento linguistico: «[...] er sei keine Erlebnisprosa, Erinnerung diene nur als Vorwand für das sprachliche Experiment [...]»)⁶, ed Elfriede Jelinek, di

⁵ Marie-Thérèse Kerschbaumer, colloquio con chi scrive, Vienna, ottobre 2001.

⁶ Marie-Thérèse Kerschbaumer, Friederike Mayröcker: *Licht in der Landschaft*, in *Für mich hat Lesen etwas mit Fliessen zu tun*, op. cit., p. 176.

cui Kerschbaumer ha messo in evidenza il continuo confronto critico con le forme consegnate dalla tradizione: nelle sue prose, quindi, il “Bello” nasce sempre dall’incontro da ciò che è estraneo, nuovo, sconosciuto, e l’elemento con cui invece si ha confidenza: «Das “Schöne” als die Begegnung aus Fremde und Vertrautheit»⁷.

D’altro canto, come scrive Wendelin Schmidt-Dengler nel volume *Bruchlinien*, leggere e interpretare un testo letterario non significa necessariamente dover ricostruire una linea di sviluppo in senso cronologico: fondamentale appare invece un atteggiamento di comprensione e apertura che intenda e sappia valorizzare soprattutto il movimento, l’apporto che ogni singolo testo, nella sua immanenza, dà alla storia della letteratura, pur senza prescindere dalle coordinate storico-culturali che contraddistinguono il testo stesso:

Die Frage auf die Antwort: “Warum erzählt Handke in *Wunschloses Unglück* vom Schicksal seiner Mutter? Warum erzählt Bernhard in *Der Keller* von seiner Kindheit?” ist aus dem Text zunächst zu holen. Nur so kann Literaturwissenschaft fundiert werden, dass sie zuerst den Text auf der Suche nach einer Antwort abschreitet und nicht das “Umfeld”. Fatal wäre es, daraus eine Restauration der Werkimmanenz abzuleiten, ebenso fatal, das Werk aus den historischen Zusammenhängen herauszunehmen, denen es oft die primären Impulse seiner Entstehung verdankt.

La domanda alla risposta: “Perché Handke racconta del destino di sua madre in *Infelicità senza desideri*? Perché Bernhard racconta della sua infanzia in *La cantina*?” va attinta innanzitutto dal testo. Solo così diventa possibile fondare la scienza della letteratura, dapprima passando in rassegna il testo alla ricerca di una risposta, e non quanto lo circonda. Sarebbe fatale derivare da questa posizione la necessità di restaurare l’immanenza dell’opera, ma altrettanto fatale sarebbe estrapolare l’opera dal contesto storico, a cui deve spesso gli impulsi primari che ne hanno consentito la creazione.⁸

Per quanto riguarda la posizione di Marie-Thérèse Kerschbaumer (e, sottolinea Wendelin Schmidt-Dengler, la riflessione sulla poesia è imprescindibile dalla poesia stessa: «So ist [...] Verwandlung der Theorie in Poe-

⁷ Marie-Thérèse Kerschbaumer, *Wie hält es die Arbeiterklasse mit der Kunst? Was fordern die Künstler von der Arbeiterklasse?*, in *Für mich hat Lesen etwas mit Fliesen zu tun*, op. cit., p. 131.

⁸ Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1995, p. 211.

sie und der Poesie in Theorie das literarische Verfahren schlechthin». «Così [...] la trasformazione della teoria in poesia e della poesia in teoria rappresenta il metodo letterario per eccellenza»⁹, gli studi di linguistica e di retorica confermano la convinzione che il senso e il significato dell'opera d'arte sia imprescindibile dalla qualità materiale dell'opera stessa:

Kunstproduktion ist materielle und geistige Produktion zugleich. In der Materialität (dem materiellen Charakter) des Kunstwerks artikuliert sich ein geistiger Gehalt, wird ein [...] Sinn formuliert.

La produzione artistica è al tempo stesso una produzione materiale e spirituale. Nella materialità (nel carattere materiale) dell'opera d'arte si articola un contenuto spirituale, viene [...] formulato un senso.¹⁰

Nelle liriche di Marie-Thérèse Kerschbaumer il lettore, chiamato peraltro a una vivace e intelligente *Co-Autorschaft*¹¹, ad assumere un ruolo attivo e consapevole nell'operazione di decodifica delle invenzioni e delle riformulazioni espressive, non deve quindi tentare di identificare sentimenti o idee, ma riconoscere piuttosto la melodia del verso, e lasciarsi cullare dai suoni che solo una lettura ad alta voce riesce ad "animare", a vivificare, riattivando i segni scritti in un processo potenzialmente inesauribile di appropriazione e interpretazione.

La magia poetica può nascere ad esempio dalla tenera malinconia del distico, che viene ripreso e variato di continuo nel testo, un lamento contenuto e vibrante, una simmetria perfetta che viene creata dalla riproposta di uno stesso sistema ritmico, fino a inscenare un'atmosfera solenne e misurata: «nie lag ich tiefer / auf dem grund / nie lag dein mund / auf meinem mund», «mai più a fondo giacqui / sul fondo / mai giacque la tua bocca / sulla mia bocca».

Così nella poesia *bilder immermehr (immagini semprepiù)* si coglie una felice inventiva, una fresca curiosità per le suggestioni verbali, e non è necessario che il lettore/la lettrice tenti di individuare una qualche ispirazione meditativa: i versi sono altrettante sontuose invenzioni, che giocano con la semplicità estrema di elementi essenziali come i nomi dei colori e ricompongono sorprendentemente percezioni e immagini: ed ecco balenare la figura del "könig königblau", ovvero del *re bluré*:

⁹ Ibidem, p. 204.

¹⁰ Marie-Thérèse Kerschbaumer cita qui Thomas Metscher, *Das Weltbild der Kunst. Der Humanismus im ideologischen Kampf der Gegenwart*, in "Kultur&Gesellschaft", 11/1985, p. 7.

¹¹ Marie-Thérèse Kerschbaumer, *Wiener Vorlesungen zur Literatur: Linguistics and Poetics (to honour Roman Jakobson)*, in *Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun*, op. cit., p. 50.

da trat der könig königblau
aus dem bilde bildrot
von der wand wandweiß
in dem zimmer ungefähr
nahm das mädchen lieblos
vor der uhr zeitlos
an einem tage atemblau
in dem kleide windrot

ed ecco il re bluré
uscì dal quadro rossoquadro
della parete biancoparete
nella stanza pressappoco
prese la ragazza senza amore
davanti all'orologio senza tempo
in un giorno blurespiro
nell'abito rossovento

I ricordi delle cantilene ascoltate e ripetute nell'infanzia, le immagini dei libri di fiaba ritornano a completare e a moltiplicare l'effetto suggestivo della poesia, a cui, certo, manca ogni sfondo oggettivo, ma proprio per la sua autonomia e originalità si configura come opera d'arte. E del resto, ripete Marie Thérèse Kerschbaumer, a contraddistinguere i testi poetici non è tanto la mancanza di una referenza extralinguistica, quanto la capacità di potenziare, amplificare, rendere ambiguo il significato e/o la referenza: «(ist) für poetische Texte nicht das Fehlen einer außersprachlichen Referenz typisch, sondern die Ambiguisierung von Bedeutung und/oder Referenz»¹².

E nel ciclo intitolato *wasserbilder* (*immagini d'acqua*), il lettore penetra in una sfera incantata, dove l'abitudine del miracolo si rinnova nella scelta di parole semplici, essenziali, limpide e cristalline:

zwischen algen und traum
mein haar
blaugrün gefilterte welt
meine gespielen die fische
stets schweben in kühle
und die gewöhnung des wunders

¹² Marie-Thérèse Kerschbaumer (nel suo volume *Für mich hat Lesen etwas mit Fliesen zu tun*, p. 57) cita Elmar Holenstein, *Einführung: von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache*, in Roman Jacobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, p. 23.

nichts fassen mit schimmernden händen
 als die bewegung des schweigens
 hell in geöffneten lidern
 fließende bilder aus glas

(wien, 1968)

tra alghe e sogno
 i miei capelli
 verdazzurro un mondo filtrato
 i miei giochi i pesci
 sempre si librano nella frescura
 e l'abitudine del miracolo
 non afferrare nient'altro con mani lucenti
 movimento del silenzio
 luminoso in palpebre aperte
 fluide immagini di vetro

(vienna, 1968)

E nel tono fiabesco, sempre sospeso tra l'incantata bellezza della fantasia e il dolore inestinguibile, indicibile della realtà la poetessa trova nuovi accenti e parole vere, autentiche per dire anche i sentimenti comuni all'uomo e alla donna, l'amore, la nostalgia, la speranza, la rassegnazione, la forza dell'utopia.

«Wiederspiegelung in der Kunst bedeutet ... nie mechanische Nachbildung (bloße Reproduktion) von Wirklichkeit, sondern heißt immer Interpretation von Wirklichkeit, also aktive geistige Auseinandersetzung mit Wirklichkeit ...»¹³: perché l'opera rispecchia la vita non per imitazione meccanica (semplice riproduzione), ma proponendo sempre un'immagine, o una serie di *immagini* in virtù di un processo di *interpretazione* e di *rielaborazione*, astraendo e purificando i dati concreti, i nudi fatti grazie a un attivo confronto intellettuale e spirituale con quella aspra, palpitante realtà che da sempre si ripropone nella sua immediatezza e da sempre viene eternata e sublimata nell'arte.

Del resto, ricorda Marie-Thérèse Kerschbaumer, come tutto ciò che è umano, anche la *poeticità*, è soggetta al mutamento, ma è importante ricordare che si tratta pur sempre di un oggetto, non di un mito, e quindi rappresenta una realtà condivisibile e "umana", e l'autore, l'autrice, rivolgendosi ai suoi lettori, alle sue lettrici, può definirsi semplicemente un *Primus* o una *Prima inter pares*:

¹³ Thomas Metscher, op. cit., p. 7, citato da Marie-Thérèse Kerschbaumer in *Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun*, p. 129-130.

Wie alles, was mit Menschen zu tun hat, wird auch die Poetizität dem Wandel unterliegen. Doch sie ist ein Ding und kein Mythos und somit Wirklichkeit.

Come tutto quel che ha a che fare con gli esseri umani, anche la poeticità sarà soggetta al cambiamento. Eppure è una cosa concreta e non un mito, e quindi è realtà.¹⁴

Nella preziosa nota introduttiva al volume *Immagini semprepiù*, che raccoglie una serie di poesie scelte tratte da *Bilder Immermehr* e alcune brevi prose tratte da *Orfeo. Bilder Träume*, il poeta Gerhard Kofler scrive del resto che la grande dinamica di questa letteratura nasce da un continuo dialogo tra posizioni e metodi di composizione moderni e una profonda e vivida conoscenza dei grandi classici, “cosicché le poesie oscillano tra un modernismo classico da una parte e un classicismo moderno dall'altra. In questa folgorante tensione creativa la poetessa riesce a trovare un approccio alla cantabilità tutto particolare”. “Forse sono questi due ultimi aspetti – aggiunge Gerhard Kofler – l'avvicinamento del mondo classico e la cantabilità, a farci apparire subito anche il carattere “latino” delle poesie, riproponendoci l'universalità nel loro mondo culturale austriaco.

Attingendo al patrimonio della sua “latinità mitteleuropea”, l'autrice sa cogliere e valorizzare di continuo soprattutto le radici greche, “le radici delle nostre radici”: Il ricollegamento classico, però come ricorda Kofler, «non dimentica né Ludwig Wittgenstein, né Roman Jakobson, ed è proprio qui che si sviluppa il grande tono da elegia, affascinante e consapevolmente solitario, di questa poesia con le sue alte qualità immaginative e sonore».

Per quanto riguarda i testi raccolti nel volume *Orfeo. Bilder Träume*, Gerhard Kofler ricorda in particolare che Marie-Thérèse Kerschbaumer nella letteratura di lingua tedesca all'inizio si era presentata come autore di prose, introducendo anche qui nuove forme e ritmi suggestivi: «Pure qui troviamo subito il moderno e il classico: la trasgressione dalla prosa alla poesia dall'una e la proposta esistenziale dei miti dall'altra parte. Due parti, come già detto, in continua tensione creativa e in dialogo letterario». Come sottolinea Gerhard Kofler, il fascino, la bellezza compiuta, compiutamente armonica, classica, di questi testi si cela proprio nell'arte sapiente di intessere una modalità linguistica che si può definire “lirica” ed “evocativa”¹⁵.

¹⁴ Marie-Thérèse Kerschbaumer, *Wiener Vorlesungen zur Literatur*, in *Für mich hat Lesen etwas mit Fliessen zu tun*, op. cit., p. 50.

¹⁵ Cfr. la recensione al volume *Orfeo. Bilder Träume*. Prosa che Anna Mitgutsch ha pubblicato sulle pagine della rivista “Literatur und Kritik”, luglio 2003, p. 73-75.

Questo linguaggio sapientemente evocativo riesce nella magia di avvicinare presente e passato, contemporaneità e tradizione storico-letteraria, ripercorrendo miti antichi (*Europa weist du noch als*, Europa tu lo sai ancora quando), rileggendo saghe medievali (*Kings ride*), rivisitando luoghi e riflettendo ancora una volta su questioni fondamentali per la sopravvivenza della Civiltà umana (*Über Rassenfragen*, Su questioni di razza). Nel volume si coglie una pluralità di riferimenti e una ricchezza di riferimenti letterari, come in *Brief an einen Dichter und Textilfabrikanten* (Lettera a un poeta e fabbricante di tessuti), con l'omaggio a Hermann Broch, o quello, nel breve testo *Tableau*, omaggio al Musil del capolavoro *Der Mann ohne Eigenschaften* (L'uomo senza qualità).

Se un qualche messaggio si può cogliere al di là della raffinatezza stilistica, della precisione dello sguardo, dell'accuratezza delle metafore, ebbene è forse proprio nella riflessione sull'umanità, sulla sua condizione sempre dolente, sull'impegno a elevarsi per sfuggire alla banalità del male (come magistralmente evocato nella fiaba crudele, o antifia, narrata nella breve ed esemplare prosa di *Märchen, Fiaba*), e questo grazie alla *Sprache*, alla virtuosità del mezzo linguistico che distingue gli esseri umani, *Menschen*, dalle fiere, o almeno dovrebbe distinguerli.

Nel testo *Des (toten) Dichters Traum, Il sogno del poeta (morto)*, l'autrice riflette tra l'altro sulla storia del Novecento, sull'atroce guerra di Spagna come "Übungsplatz der deutschen Rüstungsindustrie" (campo d'addestramento dell'industria bellica tedesca), nonché su temi fondamentali della vita quotidiana: ebbene a un certo punto lo stile, prima realistico, descrittivo e argomentativo, si trasforma e d'un tratto acquista una bellezza lirica e suggestiva, che inizia con la citazione dal Vangelo di Matteo, circa *Gli ultimi tempi*: «und die weil die Ungerechtigkeit wird überhandnehmen wird die Liebe bei vielen erkalten». «Il male sarà tanto diffuso che l'amore di molti si raffredderà» (*Discorso sugli ultimi tempi*, Matteo, 24, 12)¹⁶.

Ed ecco che la scrittrice riflette sul fatto che l'essere umano non è semplicemente una macchina che respira (*eine athmende Maschine*), bensì una creatura in grado di riflettere (*ein besinnendes Geschöpf*), e questa capacità di riflettere – *diese Besonnenheit (Reflexion)* –, gli è propria, è propria e caratteristica del suo genere (*Gattung*), come il linguaggio e l'invenzione del linguaggio, e delle singole lingue (*Sprache und eigene Erfindung der Sprache*). Al-

¹⁶ Marie-Thérèse Kerschbaumer, *Orfeo. Bilder Träume*. Prosa, p. 110. – La citazione in italiano dal Vangelo di Matteo è tratta da *La Bibbia*. Traduzione interconfessionale in lingua corrente, Editrice Elle Di Ci, Torino-Roma 1985, p. 44. – Su *Orfeo. Bilder. Träume*. Prosa cfr. anche la recensione di Helmut Schönauer in "Tiroler Gegenwartsliteratur 636".

lora il linguaggio della poesia (*die Sprache der Dichtung*) è la caratteristica più intensa, come addensata, del genere umano, e il testo poetico a sua volta è la caratteristica più densa di questa capacità del genere umano di addensare, e per questo può e deve farsi testimone (*Zeugnis*), può e deve dare testimonianza dell'essere umano (*Mensch*) come colui che, diversamente dalla macchina pensante (*Denkmaschine*), riesce a comunicare, a informare delle sue sensazioni (*Empfindungen*) e del suo *Befinden* (che si può tradurre con condizioni, stato di salute, ma anche opinione, parere, modo di vedere il mondo e di rapportarsi ad esso).

L'essere umano dunque è inteso e ripensato come creatura pensante ma anche e soprattutto come un ideale connubio tra razionalità e sentimento, un essere in grado di provare emozioni, di sognare, sognatore ed interprete di sogni al tempo stesso (*Träumer und Ausleger der Träume zugleich*), in grado dunque di evocare, di sublimare tutto questo nella Poesia, custode della frase infinita, *Hüter des unendlichen Satzes*, custode appunto della *Poesia*.

* * *

Marina Bressan
(Trieste)

*Il giornalista ungherese Ludwig Hevesi
cronista della secessione viennese*

Orgoglio di essere ungherese fino a togliersi la vita, versato per le lettere, aveva fatto dello scrivere il suo obiettivo di vita, dell'essere «intellettuale» il dovere morale della sua esistenza. L'onestà innanzitutto: l'essere un critico oggettivo: questi era Ludwig Hevesi, il «cronista» della Secessione Viennese, il critico d'arte e giornalista del «Fremden-Blatt» del «Pester Lloyd», una figura caduta purtroppo nell'oblio e non ancora dovutamente riconosciuta, come meriterebbe.

Nato a Heves in Ungheria come Lajos Löwi il 28 novembre 1843 dal medico comunale Samuel Lövi e Marie Rottenstein di religione ebraica, crebbe in una famiglia numerosa composta da due fratelli e cinque sorelle¹. Frequentato il ginnasio a Budapest si iscrisse alla facoltà di medicina a Budapest, successivamente a Vienna, dove continuò gli studi di medicina alternandoli a quelli di filologia classica, senza portarli a termine².

I suoi interessi erano comunque già allora rivolti alla letteratura: con gli amici Doczy, Agai e Rakosy fondò la «Kaffeequelle» che per le sue pubblicazioni diventò popolare in tutta l'Ungheria. Fondarono anche i fogli umoristici «Borsszem Janko» prima e il «Bolond Miska» poi.

Hevesi scriveva in ungherese e tedesco; dal 1866 viveva di lavori letterari e giornalistici. Risale a quel periodo l'inizio della sua collaborazione con il giornale liberale «Pester Lloyd»: il suo compito era quello di curare le rubriche «Pester Briefe» (lettere da Pest) e «Wochenplauderei» (chiacchiere settimanali) che comparivano in forma di feuilleton su diversi temi, quali arte, sport, politica e varietà.

¹ L'atto di dipartite di Ludwig Hevesi si trova nel «Wiener Stadt-und Landesarchiv. Todesfallaufnahme Bezirkgericht. Innere Stadt», Abteilung VI, Geschäftszahl A VI 22/10, 28.02.1910. Vi sono allegati tutti i documenti che interessano la sua esistenza.

² Sulla vita di Hevesi scrisse il «Fremden-Blatt» il 28.2. 1910.

Nel 1870 Hevesi che si considerava «cittadino dell'Impero», si trasferì a Vienna.

Dal 1871 al 1874 pubblicò la rivista per ragazzi «Kleine Leute», senza tralasciare la collaborazione col «Pester Lloyd». Nel 1873 pubblicò con il Magistrato di Budapest la guida «Budapest e dintorni»³. La sua produzione editoriale contava diversi romanzi che ottennero un buon successo di pubblico. Come critico teatrale collaborava con il «Fremden-Blatt», l'organo del Ministero degli Esteri, unico giornale che quotidianamente era letto dall'imperatore⁴. La sua professionalità, che si ispirava a due fondamentali qualità, vale a dire coscienziosità e preparazione – una preparazione che trovava supporto in una biblioteca ricchissima ed eterogenea e nell'esperienza diretta – lo connotava come uno degli migliori critici d'arte di Vienna, tanto da essere invitato a collaborare con riviste specializzate di arte e teatro anche tedesche. La predilezione per i viaggi – numerosi sono i feuilleton pubblicati sui due giornali -, la conoscenza delle lingue – leggeva tranquillamente in francese e spagnolo, lo caratterizzava come persona dalla mentalità aperta e acuta, pronta a difendere «il Nuovo». Per questo motivo era diventato membro sin dal 1878 dell'Associazione dei giornalisti «Concordia» ed aveva profuso energie nell'opera del principe Rodolfo *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, sostenendo la pubblicazione con articoli entusiastici e prodigandosi nella revisione della traduzione dall'ungherese.

Nel 1890 ottenne l'approvazione dal Ministero degli Interni a cambiare il cognome in Hevesi che fino a quel momento aveva usato come pseudonimo ed estenderlo a tutta la famiglia. Nello stesso anno si fece evangelico in una cerimonia che si svolse a Budapest.

Hatvany lo ricordava come una persona che non amava perdersi in chiacchiere, ma che non disdegnava raccontare qualche freddura⁵. I contemporanei lo descrivevano come un gentiluomo nei modi e nel modo di scrivere, riflessivo, assorto nei suoi pensieri mentre camminava lentamente. Di se stesso non parlava quasi mai, solo una volta affermò che gli sarebbe piaciuto vivere al tempo del Rinascimento italiano ed essere un

³ «Frankfurter-Zeitung», Abendblatt, 28.02.1910, p. 1.

⁴ Fu Ludwig Doczy a segnalare all'editore del giornale, il barone Gustav Heine, il giovane Hevesi. Il contratto tra l'Elbenmühl Papierfabriks-und Verlagsgesellschaft e Hevesi, stipulato il 12 giugno 1875 a Vienna, si trova nella Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, 476/3-3.

⁵ L. HATVANY, Ludwig Hevesi, in «Die neue Rundschau», Berlin 1910, Bd.2, p. 564 e segg.

cardinale di Santa Romana Chiesa. Era in realtà laico, anche si commoveva di fronte alle meraviglie del creato⁶.

Un giorno, inaspettatamente, al ritorno dell'abituale passeggiata pomeridiana, si sparò alla tempia. Era il 27 febbraio 1910. Ai suoi funerali parteciparono moltissime personalità del mondo culturale viennese. Venne sepolto nel Cimitero centrale di Vienna.

Nella Vienna di fine secolo Hevesi aveva trovato notevoli stimoli culturali.

Era proprio della cultura viennese lasciare la violenza e le violente metamorfosi agli strati bassi e «reali» del divenire storico, e contrastarla come categoria culturale, dove il pensiero e l'essere si incontravano senza ferirsi in una mediazione freudiana in cui la tristezza e l'amarezza lasciavano il posto al dolore e all'odio. Ciò che nella vita e nel sogno era più intimo e segreto si apriva al vibrare e al fremere, e le vibrazioni e i sussurri, «come mani di spettri in una stanza ermeticamente chiusa con chiavistelli e sbarre», erano dentro l'uomo. La bellezza era l'obiettivo supremo, la bellezza era la verità per eccellenza, la giustizia senza ombre, il Bene incorrotto.

L'uomo «nuovo» non chiedeva altro che *essere europeo*, aprirsi alle tendenze degli altri Paesi, guardare all'Impressionismo ed apprezzare la xilografia giapponese secondo l'insegnamento parigino; alle arti applicate, al nuovo concetto di stampa e di legatura, secondo l'eredità londinese. Guardare alle Secessioni di Monaco e di Berlino.

Di questa «nuova» Vienna», che di lì a poco avrebbe conosciuto gli esiti della Wiener Secession, Hevesi era il paladino. In Gustav Klimt vedeva «l'ideale artista secessionista che ascoltava solo la voce del suo io». Era inevitabile che assieme a Berta Zuckerkandl-Szeps ed Hermann Bahr Hevesi si sarebbe prodigato a diffondere il programma dei Secessionisti.

A differenza di altri giornalisti, che solo in un secondo momento rilegarono fra quelle locali la notizia della nascita della Secessione e della concessione da parte del Magistrato della Città di Vienna di un terreno per edificare una permanente sede espositiva, Hevesi nell'articolo del 27 marzo 1897 comparso sul «Fremden-Blatt» definiva la parola *Sezession* «magica» perché avrebbe fatto «liberare dalle catene e resuscitare i morti» e trasformato la piccola Vienna in una «grande-Vienna, in una nuova città».

Il gruppo è formato da artisti giovani di tempra forte e moderna, determinati nella decisione di trasformare la Vienna influenzata da Hans

⁶ Hatvany racconta che una sera al Lido di Venezia di fronte ad una luna piena Hevesi si lamentò di non capire come gli uomini potessero credere ad una divinità invisibile, «quando quella visione faceva presagire l'esistenza di un Essere superiore», in HATVANY, op. cit. p. 566.

Makart in una nuova Vienna. Sono coraggiosi ma anche profondamente patrioti, tanto da non muovere guerra all'Accademia e alla casa degli artisti. Non vogliono far irretire alcuno, ma solo innalzare l'arte austriaca e quindi non propriamente viennese a livello internazionale. Operano senza scopi di lucro ma per l'ideale dell'arte cui sono stati chiamati.

Alcuni giorni dopo, il 3 aprile, si costituiva ufficialmente l'Associazione degli artisti figurativi dell'Austria («Vereinigung der bildender Künstler Österreichs») dominata dalla figura di Gustav Klimt. Si trattava di un gruppo di artisti che si erano separati dall'associazione ufficiale dei pittori viennesi (la «Genossenschaft bildender Künstler»), capeggiata da Eugen Felix che aveva la sua sede nel Künstlerhaus. Alla nuova associazione aderirono il critico d'arte Ludwig Hevesi ed Hermann Bahr, l'istrione del Café Griensteidl, l'animatore del gruppo degli Jung-Wiener, il propugnatore di una nuova poesia, immediata espressione dell'inconscio, dell'irrazionale, di un linguaggio di «colori e suoni».

A questi artisti non interessava la «rivoluzione». La lingua latina usata per intitolare la splendida rivista della Sezession «Ver Sacrum» ne è la prova. L'antica Roma repubblicana chiamava «primavera sacra» la trasmissione delle giovani generazioni verso altre terre, per fondare colonie, e non soltanto per motivi demografici, economici, di conquista, ma anche e soprattutto per infondere il sangue e lo spirito della propria natura.

Il credo artistico veniva esplicitato nel primo numero della rivista del 1° gennaio 1898: «Vogliamo un'arte che non si prostituisce agli stranieri, ma anche senza alcuna diffidenza e senza avversione nei loro confronti. L'arte di altri Paesi deve stimolarci a camminare sulle nostre gambe; dobbiamo riconoscere agli altri i loro meriti, se meriti ci sono, ma non dobbiamo assolutamente imitarli. Siamo intenzionati a portare l'arte straniera a Vienna, perché possano trovare stimolo e motivazione non solo artisti, studiosi e collezionisti, ma anche il grande pubblico particolarmente sensibile all'arte, educandolo ad appropriarsi del senso estetico che è presente allo stato di istinto in ogni uomo, indirizzandolo alla bellezza e alla libertà di pensare e sentire».

«[...] Uno sguardo al primo numero della nuova rivista d'arte – e prima ancora di sfogliarla, ci si accorge, che l'artista sa quello che vuole. Anche il formato e la copertina lasciano chiaramente intendere [...], scriveva Hevesi nell'articolo pubblicato il 15 febbraio 1898 sul «Fremden-Blatt».

[...] Naturalmente siamo solo agli inizi, ma l'incipit è positivo. Il nostro pubblico, poco avvezzo a questa forma di moderna letteratura,

può trarre buon insegnamento. Innanzitutto la pagina di testo si presenta commentata da illustrazioni eseguite da un artista, ed il testo si integra con l'immagine si da sembrare un organismo vivente che si muove su un'unica superficie [...] Anche la decorazione può vivere di vita autonoma; allora diventa tanto preziosa si da ridurre il testo. Questo rapporto è oltremodo giusto perché una rivista d'arte si deve esprimere principalmente nel linguaggio delle immagini. I temi trattati nei testi devono essere oggettivi, spiegare l'arte moderna, dare consigli pratici ed essere concisi.

L'articolo di Hevesi ebbe il merito di stimolare la curiosità sulla nuova rivista che si collocava come «l'organo guida del moderno creare».

I componenti dell'Associazione degli artisti figurativi dell'Austria. Secessione» si presentavano al pubblico con altissime velleità che potevano essere sintetizzate in tre parole: qualità, attualità e concezione raffinata dell'arte. Un'arte che necessariamente doveva essere internazionale e che bandiva ogni sorta di provincialismo.

Perché l'arte diventasse *Allgemeingut*, patrimonio di tutti, senza distinzione tra «arte per ricchi e arte per poveri» i testi dovevano essere comprensibili e quindi non pretenziosi. Alfred Roller, cui si deve la copertina del primo numero, era un tenace sostenitore del *Gesamtkunstwerk* – opera d'arte totale – che avrebbe distinto «Ver Sacrum» da tutte le altre riviste.

«Insisto con fermezza che ogni numero di «Ver Sacrum» sia una piccola mostra, e che l'intera raccolta una grande», scriveva a Gustav Klimt. Ogni numero doveva essere un'opera d'arte completa, compiuta in sé, che rappresentasse la concezione secessionista dell'Associazione.

Accadde effettivamente che chi sfogliasse per la prima volta la rivista si rendesse conto di trovarsi di fronte ad un'impostazione nuovissima: innanzitutto il formato, quadrato, quell'immagine geometrica che sarebbe diventata la caratteristica della grafica di Josef Hoffmann e il formato prediletto dei quadri di Gustav Klimt. Gli elementi, poi, non erano sé stanti, dal momento che l'impostazione artistica globale mirava ad un ideale superiore. Dal più piccolo decoro, ai colori, ai caratteri tipografici, alle illustrazioni, al testo, il tutto doveva riflettere l'idea collettiva, interpretata di volta in volta da un comitato di redazione formato da artisti e letterati sempre diversi. Una sorta di sperimentazione che ottenne risultati sorprendenti, perché il carattere, l'impaginazione, la mancanza intenzionale di interpunzione e la presenza di spazi bianchi segnarono la nuova «arte del libro» a livello internazionale. Non fu nemmeno un caso che letterati invitati a collaborare già nei primi numeri si dichiarassero entusiasti e si rivellassero anche importantissimi «mediatori» tra le arti di diversi Paesi: basti

pensare a Rainer Maria Rilke che durante il suo viaggio in Russia nel 1899 aveva contattato degli artisti perché presentassero le loro opere nell'ambito delle esposizioni della Secessione, che si aprivano al pubblico viennese invitandolo ad apprezzare l'arte non solo nazionale.

Un programma questo, che trovò la sua sintesi nell'iscrizione creata da Ludwig Hevesi apposta sulla loro «casa», il palazzo della Secessione: *«Ad ogni tempo la sua arte, ad ogni arte la sua libertà»*.

Animati da *«Enthusiasmus»* i Secessionisti realizzarono esposizioni vere e proprie, in cui lo stesso allestimento era concepito come una sia pur effimera opera d'arte. Volevano che l'essenza delle opere esposte si rispecchiasse nell'ambientazione artistica per fondersi in un tutto uno.

La prima esposizione, allestita nella Gartenbaugesellschaft, venne inaugurata il 25 marzo 1898. Il giorno precedente l'inaugurazione Hevesi uscì con un articolo sul *«Fremden-Blatt»*. Iniziava con una domanda provocatoria finalizzata ad aumentare l'interesse e l'attenzione del pubblico sulla rassegna.

La tensione è grande, sia da parte degli amici che dei nemici. Ma i giovani sono stati veramente in grado di radunare a Vienna la giovane Europa? Sono stati capaci di non vanificare lo sforzo dopo aver invitato ospiti insuperabili?

Il giorno seguente si ebbe la conferma del successo strabiliante della rassegna.

Nell'articolo sulla stessa esposizione scritto per il *«Pester-Lloyd»* Hevesi avisò i lettori che all'inaugurazione sarebbe intervenuto l'anziano imperatore, a sottolineare l'importanza dell'evento che avrebbe gratificato «i giovani che hanno lavorato in modo sovrumano e portato a termine un'esposizione con capolavori, che personalmente in parte nemmeno conosco».

Puntuale agli appuntamenti, Hevesi non tralasciò nemmeno un'esposizione che si succedettero a ritmo serrato negli otto anni della Secessione, fino al momento in cui nel 1905 Klimt e alcuni suoi amici abbandonarono il resto del gruppo.

Di un'esposizione il giornalista si soffermava solo su quelle opere che lo colpivano; con brevi argomentazioni tratteggiava ciò che poteva essere ricordato e annotato anche dai suoi lettori, esponenti del ceto medio alto, ma anche semplici operai che accorrevano alle esposizioni per imparare e cercare di interpretare l'arte senza avere preparazione alcuna.

In quest'opera di informazione e di educazione si affiancava all'amico

Hermann Bahr che dedicava parte del suo tempo a «guidare» semplici viennesi all'approccio con l'arte.

Con stile immediato e con neologismi Hevesi recensiva le esposizioni. Eccone un esempio:

Questa esposizione non necessita di lodi. È sufficiente descriverla perché il lettore riceva una forte impressione pari a quella del visitatore. Già sulla soglia si è accolti da una sorpresa. Olbrich, l'ideatore di questo spazio, ci affascina nuovamente, come se entrassimo nell'edificio per la prima volta. Eccoci in un imponente ingresso quadrato, i cui mosaici brillano e rifulgono, nel bel mezzo si staglia una scultura come a Vienna mai vista, quella di Strasser, che rappresenta Antonio sulla biga tirata da leoni. L'ingresso è un cortile, all'aperto come nei templi greci ornati da statue che non temevano la pioggia. Oppure come la sala di un facoltoso romano. Il leggero velo bianco, trasparente schermo del sole, non impedisce di guardare in alto. Due imponenti archi chiudono le estremità; quella posteriore, per la curvatura prospettica del fregio forma una nicchia. Potrebbe essere proprio la sala centrale della Gipsoteca di Vienna; l'architetto se ne è servito. Nell'onda di luce che si diffonde dalla sala, la statua sembra collocata all'aperto e inondata di vita. Inizialmente Strasser aveva pensato di circondare la sala con un bassorilievo. Ma il tempo a disposizione era troppo limitato. Allora Kolo Moser, improvvisando, sistemò il largo ornamento musivo alla parete, sopra le abbaglianti superfici dorate della base; una fila di giovani con corone in oro, blu e rosso. Questo corteo continua le linee, che si protendono verso l'alto, dei fiori dall'esile stelo, allineati lungo le pareti. Negli ampi intradossi dell'arco un ornamento significativo, peculiarità di Antonio: una frusta di malachite che sferza il gregge umano. Anche la parete alle spalle della statua porta i segni della presenza di Antonio: un semicerchio di dischetti con le iniziali M. A. La parete traforata consente di guardare sul retro della sala. A destra e a sinistra di Antonio si innalzano due coppie di colonne. Accanto alla statua colossale due pali con medaglioni in rilievo inneggiano alla sua gloria. Il luccichio dell'oro, invecchiato da una sapiente illuminazione, si accoppia ai bagliori delle pietre preziose, quali il blu del lapislazzulo e il biancolatte della malachite. Sono questi i colori che vi dominano; solo nei fiori alcuni punti di rosso purpureo, macchioline di sangue che circondano il violento Antonio [...]⁷

⁷ L. HEVESI, *Die Ausstellung der Sezession, in Acht Jahre Sezession, Wien 1906*, pp. 141-142.

Lo stesso stile caratterizza i ritratti di alcuni artisti che il giornalista scrisse per «Ver Sacrum».

Un ritratto affettuoso di Rudolf Alt (1/1898), il presidente onorario della Secessione:

Lo trovo seduto al suo tavolo, nella stube. Come entro si alza dalla vecchia poltrona di velluto verde, ancora forte e prestante nella sua giacchetta marrone e mi porge la mano con un rapido movimento. La sua mano trema, come quando riporta sul foglio quei meravigliosi caratteri a zampa di gallina che attualmente formano la sua tremolante scrittura. Prende subito un pennello e su un grande foglio Whatmann, a tratti decisi ed essenziali, ritrae il centro di Salisburgo in un insieme di tetti, di finestre, di abbaini, in un caos di rocce e verde, di uomini e di carrozze, in cui ogni linea assume un ruolo preciso e ogni macchia la sua caratterizzazione.

Ecco un foglio largo un metro, pieno zeppo di disegni: Alt è un grande «rappezzatore» davanti a Dio, un grande osservatore cui nulla sfugge e che affida al foglio sempre troppo piccolo quella «abbondanza di volti» che sembrano generarsi spontaneamente dalla sua mano. Il foglio non è mai disteso; il Maestro continua a tratteggiare come se annotasse impressioni di viaggio su ruvida carta da lettera, fino a che non rimane neanche una sola macchia bianca. Lì accanto, diversi fogli accatastati, già ultimati e un bicchiere di acqua colorata come una limonata. E vicino al bicchiere un acciarino: in tutta la mia vita non ne ho mai visto uno così grande, ma lui non può farne a meno, se ne serve per accendere il suo Virginia.

La piccola fiamma illumina il suo volto di persona che gode ottima salute, i candidi capelli e il bianco della sua barba, che ricordano la cima innevata di un'alta montagna nelle prime luci dell'alba. Il suo viso rischiarla la stanza che non è completamente buia. Sorridendo accenna ad un vecchio quadretto alla parete: una madre con il suo bambino in braccio. Biondo è il piccolo, i suoi occhi sono celesti e con la manina cerca di afferrare qualcosa: forse il sole. «Non mi riconoscerà, da allora sono molto cambiato» dice il vecchio signore. Il quadretto ritrae l'artista ancora piccolino con la madre. È stato dipinto 84 anni fa. Ma in comune con il bambino c'è l'azzurro degli occhi. E quando si mette a fissare un punto in lontananza oltre gli occhiali, si capisce che riesce a vederlo meglio di un tempo; la lontananza fa infatti parte di lui, tutti sanno come abbia dipinto la Gesteiner Thal, dove ogni foglia appartiene al suo ramo ed ogni roccia risplende nella sua essenzialità di luce e di ombra. Alt è uno dei paesaggisti di grande talento che percepiscono il movimento incessante presente nella natura e riescono a farlo intuire agli altri. Lo si potrebbe paragonare ad un Adolf Menzel del paesaggio.

Anche il suo studio presenta i tratti di un paesaggio. Sulla grande finestra a sinistra dello scrittoio ci sono dei fiori. Sopra il suo tecni-grafo si piegano delle foglie, simili ad una mano, di una rigogliosa pianta in vaso. «Un filodendro» mi permetto di precisare da esperto botanico, ma Alt mi risponde immediatamente: «Ja, „s is nit vüll an den dran» (Sì, non è niente di speciale). E lo dice con la stessa naturalezza come se affermasse che Kolau si trova vicino a Vienna. Se alza gli occhi dal lavoro vede una grande voliera che era appartenuta ad Herbeck. Una dozzina di uccellini vi dimora tra rami di abete. E ascolta! Il verso di un cucù a destra e a sinistra, come nel mezzo di un bosco. Nella stanza ci sono almeno tre orologi a cucù; uno è ammutolito per l'età. Qui a dire il vero tutto è vecchio. Il severo armadio di legno scuro fu comprato come pezzo di antiquariato nel 1848 ad Hallstatt. Anche il ritratto del padre non è recente: lo ha dipinto il fratello. Le sue vedute, poi, risalgono all'inizio della sua carriera. L'arco di Tito del 1835 ritrae un foro romano non riportato completamente alla luce. «Allora tutto era così bello, cumuli di rovine coperti da erba su cui pascolavano i bufali». E ancora il municipio di Bruxelles con una torre, sotto cui transitano passando per il portone principale le carrozze. In un raccoglitore, grande come una casa, si trovano una pila di disegni e quadri di epoche diverse, alcuni dei quali straordinari. Un olio ritrae l'eclissi di sole dell'8 luglio 1842, ripresa dalla Türkenschanze; è un'opera del vecchio Alt? No, questa è ancora precedente. Rocce con arbusti illuminati dal sole di Capri del 1835. E ancora: un bosco di rigogliosa bellezza, un bosco da favola senza la favola; tratteggiato, ma non stilizzato. Alcuni colossei, ricordo del primo viaggio a Roma; l'angolo di una cornice indica un altro quadro e un altro ancora. Salisburgo con palazzi demoliti da ormai tanto tempo; Orvieto con la sua altura; un panorama di colline toscane immerso nella luce e sullo sfondo Siena ed ancora Venezia con ufficiali e soldati dalle uniformi austriache; data: 1864 ... E altro ancora.⁸

Il ritratto di Hans Schweiger venne pubblicato su «*Ver Sacrum*» (8/1898):

Un paesino in mezzo ai Carpazi. Una montagna e una chiesetta sulla cima, meta di pellegrinaggio degli slovacchi. Vi arrivano arrampicandosi per circa un'ora, attraverso abetaie. Strada facendo qualcuno cade preda della paura, perché il bosco incute terrore. È una foresta di alberi antichissimi che a malapena si reggono in piedi. Un alto strato

⁸ I passi proposti sono stati tradotti da Marina Bressan e pubblicati in *Ver Sacrum. La rivista della Secessione viennese 1898-1903* di M. BRESSAN e M. DE GRASSI, Mariano del Friuli (Gorizia), 2003

di muschio invade i tronchi secolari, che si innalzano ancora dritti; altri giacciono a terra. Un intrigo di sterpi così fitto che talvolta solo a stento si riesce ad avanzare. Legno marcio a distesa d'occhio, gonfio d'acqua, in decomposizione. Le radici sembrano maschere orrende, mentre i cespugli allungano i lunghi artigli verso il malcapitato. Spesso la nebbia penetra nel bosco, e pallidi fantasmi sembrano aleggiare tra le funi mortali che scendono abbondanti dagli alberi. Ostruiscono al viandante il cammino, mentre cercano di abbracciarlo; ma lui mostra loro il crocefisso e si dileguano. Durante la notte il legno marcio si illumina di strani bagliori e di intermittenti fiammelle. Fosforescenti diventano gli alberi, ma la loro luminosità sembra talvolta spegnersi, «come se una nivea ninfa del bosco fosse nascosta dietro ad ogni albero e sbirciasse ora a destra, ora a sinistra» dice Hans Schwaiger. Bluastri fuochi fatui iniziano la danza qua e là senza far rumore. «Un fuoco fatuo è una piccola esplosione continua», continua Hans Schwaiger.

Deve pur saperlo perché ha scelto di vivere in mezzo ad un bosco di fantasmi. Nella radura, a metà montagna. Uno spiazzo verde con un casa composta da un unico blocco. Alcuni peri, provati dalle intemperie e contorti intorno alla casa; alberi che hanno combattuto contro le raffiche del vento aiutandosi con i loro rami. Dietro la casa un piccolo campo di papaveri che invita ad abbandonarsi ai sogni. Una scala rustica conduce alla casa, con il passamano di rami di albero. Forse un tempo doveva essere almeno il doppio, ma l'attuale spessore è dovuto all'umidità, per questo motivo anche il tetto sembra essere molto più ampio. Una dimora molto umida: «i reumatismi qui sono di casa», dice Hans Schwaiger e lo deve sapere, perché tormentano continuamente lui e la sua brava moglie. Avevano tentato di vivere qui estate ed inverno. Solo una stanza in pietra, che serve da rifugio in caso di maltempo. Tutto il resto è di legno.

La casa stessa odora di legno, lo si percepisce immediatamente già quando si entra, perché le pareti e i pavimenti sono di tavole di vecchio legno scuro. Sotto il soffitto a travi sono tesi arazzi slovacchi stampati a colori; un po' di vivacità rallegra l'animo, soprattutto quando la nebbia fa scomparire ogni cosa. E alle pareti mensole di agarici con delle statuine – come si usa fuori nel mondo civile – oggettini di legno di arte popolare slovacca: colorati schiaccianoci, pesci e Rubezahl (genio dei Monti dei Giganti in Germania). Forse vivono sugli alberi di questo bosco, come le pigne. Chi li ha intagliati? Hans Schwaiger non è un intagliatore, ma un pittore. Questa stanza dove dipinge nel mondo civilizzato viene chiamata atelier. Oppure è soltanto una stanza in cui si mettono a seccare le erbe? Nell'atelier si trovano grandi tavoli su cui sono disposti diversi tipi di erbe, in muc-

chi o legate a mazzetti. Erbe selvatiche che possiedono ogni tipo di virtù: Hans Schweiger le conosce come nessun altro. Possiede anche libri antichi dove si ritrovano saggi consigli, stampati in rosso e nero su carta fatta a mano. Si vede proprio uno, in mezzo alle pipe. Dozzine di pipe tubolari: olandesi, tedesche, slovacche; di argilla, di legno, di terracotta; ah quante pipe! Sistemate secondo la misura, ovviamente da mano femminile. Il maestro Hans Schwaiger sembra dunque essere un grande fumatore. Il libro – qual è il suo titolo? – non è certo un esemplare comune. Grosso e largo, vecchissimo. Solo in pelle di porco si possono trovare di così antichi. Gli angoli delle pagine sono arricciati e una quantità di segnalibri, striscioline di pergamena si increspano su tutti i lati. Nel libro si trova di tutto.

Proprio di tutto, ma in particolare consigli e ricette. Per le puerpere e la pipita degli uccelli, contro il gozzo e come sistemare le amarene, come conservare i funghi per l'inverno, e tra le altre cose, come preparare i colori più raffinati. Naturalmente Hans Schwaiger prepara i colori da solo seguendo le istruzioni del libro. Per questo la sua pittura assomiglia a quella di un maestro di cento anni fa. Ha diversi strumenti a disposizione. L'armadio capiente, di un secolo lontano è pieno zeppo di congegni antichi alchimistici con storte a stantuffo e Dio sa cos'altro ancora. Colli attorcigliati e bolle di vetro. Hans Schwaiger potrebbe cimentarsi a fare l'oro, solo se lo volesse, invece prepara unicamente colori. Ci sono anche altri libri, perché legge molto volentieri. *Simplicius Simplicissimus* e vecchi libri di favole, di poesia dell'inglese Godfrey Chaucer, da cui ha attinto anche Sir Edward Burne-Jones per tutta la sua vita. E ancora altri libri interessanti, ma nessun giornale: nessuno in dieci anni. Se i cubani attaccano i turchi o gli yankees i greci, per lui è la stessa cosa. Schwaiger è l'uomo di questo vecchio bosco, intriso di favole. Non vi pare che assomigli proprio ad un essere dei boschi?

Cammina su è giù per il laboratorio. Le lunghe gambe magre sono infilate in strette brache marrone chiaro; il mantello col cappuccio tipico degli gnomi è di panno. Ai piedi porta pantofole scozzesi bianco-marrone, fatte per lui dal calzolaio. La parte superiore del corpo è meno slanciata di quella inferiore; il torace è muscoloso e le spalle sono larghe. Schwaiger indossa una giacca di pelle di pecora: la miglior stufa contro l'umidità; ecco perché anche il buon Dio vestì le pecore di un tale vello. Le mani spuntano dalle tasche, dove sicuramente la temperatura è di qualche grado più tiepida. Quando si reca in città Schwaiger non va vestito così. Sopra il costume tradizionale porta un pastrano color sabbia lungo fino ai piedi, come usano i vetturini. E quel viso così particolare! Un naso enorme, adunco e storto tra due occhietti vivaci e ammiccanti, armati di un ben evidente

pince-nez in montatura di corno; con quegli occhiali a stringinaso compare anche nell'autoritratto, dove guarda San Luca mentre dipinge la Madonna- a tempera naturalmente, – come del resto a tempera è dipinta l'intera scena. Sotto ispidi baffoni si consuma un lungo sigaro Virginia. Non gli impedisce di parlare, in particolare di sorridere, perché Schwaiger è veramente cordiale. Nel suo duro tedesco che suona come un dialetto ceco, tutto esce doppiamente buffo. Schwaiger vivacizza ciò che dice, come sono soliti fare coloro che hanno un cuore grande che trabocca di tesori della natura, in mezzo a cui vivono. Ma sa anche ascoltare ed osservare. Schwaiger è un osservatore, specialmente quando si trova fra persone che gli vanno a genio. In osteria siede nella «Schwemm» tra persone di basso cetto. Davanti a lui non si sentono in imbarazzo. Un tempo era diverso. I «signori contrabbandieri, bracconieri e vagabondi» credevano che fosse stato mandato lì con l'incarico – come sosteneva il più afferrato in legge del gruppo – di controllarli e di spiarli. Poi però si accorsero che lui cercava la loro compagnia per ben altri motivi. Tra loro nacque una reciproca simpatia: era quanto volevano. Da allora si comportano con lui meravigliosamente bene. Non succede di rado che lo aiutino. Per esempio se a notte inoltrata deve ancora lasciare l'osteria per ritornare da solo traballante a casa attraversando il bosco fatato immerso nella nebbia – fumi dell'alcool in testa, nebbia nel bosco uno si perderebbe facilmente – ecco che una mano sconosciuta spunta dal fitto del bosco, afferra il suo braccio e una voce ignota gli sussurra: «Per di là, signore». Oppure lo sconosciuto lo prende sottobraccio e lo accompagna a casa per poi sparire nella notte. Nessun altro viandante è più riconoscente allo sconosciuto di Hans Schwaiger. Egli crede che sia stato Hoppinging o l'Huckemännlein. Infatti li vede dappertutto. Una notte mentre ritornava a casa da una sagra trovò ai piedi di un salice un musicante completamente intontito. Un'occasione da non perdere, pensò Schwaiger. Si sedette accanto a lui, tirò fuori il taccuino e iniziò a ritrarlo. Mentre stava eseguendo degli schizzi, gli venne in mente questa frase: “Cosa direbbero gli gnomi se sgusciassero fuori dalle caverne e lo trovassero qui?” E così nacque il quadro: «Qui c'è un uomo!» con gli gnomi che scuotono il musicante addormentato. Un'altra volta ebbe modo di ascoltare in una taverna olandese dei giocatori di carte che stavano imprecaando: «Che il diavolo mi porti via!» ed altre espressioni del genere. Considerò l'eventualità che il diavolo prendesse in parola l'uomo e che se lo portasse via! E ispirato dall'occasione nacque il quadro, in cui il diavolo appare per l'appunto in una taverna per afferrare colui che lo ha appena invocato.

I suoi quadri nascono dunque da situazioni reali o da assurde fantasie.

In lui la credenza popolare si trasforma in fantasia artistica. Schwaiger non è un uomo di oggi, anche se il suo certificato di nascita attesta che è nato a Neuhaus in Boemia il 28 giugno 1854. È un uomo del XVI secolo, o meglio del XV. È un membro di una corporazione di girovagli: un giullare, un apprendista stregone, un pifferaio magico o qualcosa di simile. In effetti si è già rappresentato una volta nelle vesti di pifferaio magico nel ciclo di sei quadri, che dipinse ancora all'inizio della sua carriera e regalò al suo nobile protettore, il conte Hans Wilczek. Nonostante sia un uomo del Medioevo, Schwaiger ha incontrato il favore di alcuni protettori di oggi.

«Non esiste un libro da cui si possa capire che cosa sia la Secessione, mi fece osservare un amico», rivelerà Hevesi. Nel 1905 Gustav Klimt ed altri artisti, tra cui Otto Wagner e Josef Hoffmann, si erano allontanati dai secessionisti capeggiati da Josef Engelhardt. Senza quell'istrione di Klimt la Secessione sembrava finita. Si rendeva necessario, pertanto, raccogliere in un volume gli scritti per lasciare ai posteri il «resoconto» di quegli anni così fecondi.

L'anno seguente uscì per la Verlagsbuchhandlung Carl Konegen il volume *Acht Jahre Secession*, una raccolta di articoli pubblicati sul «Fremden-Blatt», sul «Pester Lloyd», nella «Zeitschrift für bildende Kunst» e nella rivista dei Secessionisti «Ver Sacrum», una copiosa raccolta di articoli scritti «durante gli otto anni di battaglie per imporre la grande arte».

Si tratta di una cronaca completa e colorata, fatta di discussioni su questioni artistiche, botta e risposta, cronache di guerra e trattative diplomatiche, avvenimenti mondani e idilli critico-artistici, caratteristiche pienamente tratteggiate e stenogrammi. Sullo sfondo c'è sempre Vienna, città che gradualmente ha conosciuto le nuove tendenze artistiche degli altri Paesi grazie all'instancabile opera di intermediazione dei Secessionisti. La reazione dei viennesi costituisce un interessante capitolo da cui trarre insegnamento anche per il futuro.

Senza questo volume, senza il precedente *Österreichische Kunst (1800-1900)* del 1903, senza il seguente, *AltKunst, NeueKunst* del 1909, avremmo qualche difficoltà ad interpretare l'arte a Vienna, un'arte che secondo Hevesi doveva protendere al nuovo senza tralasciare l'eredità del passato.

È quindi inspiegabile che una persona come Hevesi che credeva nelle potenzialità del futuro si fosse tolta la vita. Sicuramente lo stesso programma dell'arte nuova – la Secessione – presentava delle contraddittorietà, per alcuni compatibili solo nella comune ripulsa delle certezze proprie della cultura ottocentesca. Non così penso per Hevesi.

Lui credeva nella Vienna secessionista, nel pubblico «ringiovanito, desi-

deroso di acquistare, fiducioso nel futuro», nell'edificio della Secessione «l'arena per la libertà dell'arte»; sta di fatto però che lo spazio interno dell'edificio rimaneva sempre libero e trasformabile poiché tale era la natura della vita moderna, «della vita affannosa, turbinosa, guizzante, di cui si cercava la multiforme immagine riflessa nell'arte, onde posare qualche istante per concedersi una breve contemplazione interiore e dialogare con lo spirito» (W. Schölermann 1898-99).

Hevesi era l'uomo del passato, della *Alt-Kunst* che di quel mondo aveva evidenziato anche le vacuità. Proteso verso il «Nuovo» non soffriva, a mio parere, di quell'angoscia – e la serenità dei suoi scritti lo rivela – che invece avrebbe investito l'istrione del movimento, Gustav Klimt. Al tentativo di superare le sofferenze psichiche dell'uomo moderno, incapace di sottrarsi al fluire del fato, Klimt oppose uno stile aureo fino alle icone di una nuova ossessiva Bisanzio, ma verso il 1909 capì che la frattura tra l'io e il mondo stava per diventare irrecuperabile: l'armonia formale non poteva più dare conto della «verità» disgregatrice. Entrò in crisi, una crisi artistica ed esistenziale da cui sarebbe uscito dopo alcuni anni riconciliato con se stesso e con la propria disposizione al paradigma della bellezza. Hevesi non era però più accanto a lui ad assistere alla sua nuova fase decorativa, improntata allo «stile fiorito», al suo volgersi verso l'Oriente in un'evocazione di un mondo lontano dagli assalti della storia.

Sezione curata

dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

IL FORUM AUSTRIACO DI CULTURA

A MILANO

Piazza del Liberty 8

I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

E-mail: mailand-kf@bmaa.gv.at

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano, istituito nel 1993 (allora e fino a qualche anno fa come Istituto Austriaco di Cultura), ha sede nel Palazzo Liberty, Piazza del Liberty 8. Direttore: Dr. Georg Schnetzer.

Tale Forum si affianca a quello già presente a Roma, competente per l'Italia centrale e meridionale. Pertanto la vita culturale austriaca può contare su una rappresentanza ufficiale a Milano, preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale. La competenza del Forum Austriaco di Cultura milanese si estende dal Sudtirolo all'Emilia Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli-Venezia-Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questa rappresentanza il Governo austriaco ha voluto dare particolare risalto all'importanza della città di Milano quale centro culturale nonché agli stretti legami culturali esistenti tra le regioni confinanti dell'Italia e dell'Austria. Il Forum ha il fine di diffondere la conoscenza della cultura austriaca in tutti i suoi aspetti storici e presenti: la letteratura, le arti, il pensiero scientifico e filosofico, la storia, le strutture politiche e sociali nonché le tradizioni popolari. Le attività del Forum, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali – come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture ecc.

Il Forum Austriaco di Cultura dipende dal Ministero degli Affari Esteri di Vienna, il quale, in molti ambienti del settore culturale, agisce in cooperazione con la Cancelleria Federale d'Austria, con il Ministero della Pubblica Istruzione, delle Scienze e della Cultura e con gli Assessorati della Cultura delle regioni, delle città e dei comuni austriaci.

MANIFESTAZIONI ORGANIZZATE
DAL FORUM AUSTRIACO DI CULTURA A MILANO
NEL 2010

LETTERATURA

Poesie di Selma Meerbaum-Eisinger
In occasione del Giorno della Memoria
27 gennaio 2010 / Biblioteca Austriaca c/o Biblioteca Comunale di
Trento

Presentazione del romanzo “Tra due notti” di Edith Kneifl
11 marzo 2010 / Spazio MilanoNera, La Libreria Mursia, Via
Galvani, 24 - Milano

Bachmann. Tre passi dal lago
Lettura di Paola Zoppi
17.03.2010 / Forum Austriaco di Cultura – Milano

Festival Internazionale di Poesia a Genova – Presentazione
di Semier Insayif
17 giugno 2010 / Genova, Palazzo Ducale

Festivaletteratura di Mantova
Partecipazione di Clemens Setz
10 settembre 2010 / Mantova, Piazza Leon Battista Alberti

Presentazione del romanzo “Evelyns Fall” di Eva Rossmann
15 settembre 2010 / Bolzano, Biblioteca Provinciale Friedrich
Teßmann

Presentazione dei libri “La Follia dell’assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann” e “Troviamo le parole” (epistolario Bachmann/Celan) con i prof. Hans Höller e Marie-Luise Wandruszka
18 ottobre 2010 / Trento, Biblioteca Comunale di Trento - Biblioteca Austriaca

Presentazione dei libri “La Follia dell’assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann” e “Troviamo le parole. Lettere 1948-1873” con Hans Höller
25 novembre 2010 / Bologna, Palazzo d’Accursio, Biblioteca Salaborsa

Serata letteraria-musicale – Karl Lubomirski – poesie / Caterina Demetz – violino, pianoforte
13 dicembre 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

PRESENTAZIONE DI LIBRI – CONFERENZE E CONVEGNI SCIENTIFICI

Presentazione del libro „Benno Geiger – Memorie di un Veneziano“ con il Prof. Quirino Principe
3 febbraio 2010 / Forum Austriaco di Cultura - Milano

Conferenza di Guido Molinari sull’opera “Lulu” di Alban Berg
24 marzo 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

Presentazione del film “Who is Gustav Mahler?” (1960) con Leonard Bernstein
Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER
12 maggio 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

Conferenza di Gernot Gruber: “Da Bruckner attraverso la ‘Wiener Moderne’ alla ‘Morte a Venezia’”
Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER
3 giugno 2010 / Forum Austriaco di Cultura - Milano

Presentazione del libro “Gustav Mahler – Il mio tempo verrà”
a cura di Gastón Fournier-Facio - edito da il Saggiatore
Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER
5 giugno 2010 / Milano, Villa Reale

“Gustav Mahler e Wilhem Mengelberg – colleghi, rivali e amici”
Conferenza di Evelyn Nikkels, Tavola Rotonda
Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER
9 giugno 2010 / Milano, Teatro Dal Verme

Conferenza di Quirino Principe sul compositore Hugo Wolf
Con Lieder di Wolf interpretati da Altea Pivetta (mezzosoprano)
22 settembre 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

Convegno della Società Internazionale Charles Sealsfield
1-2 ottobre 2010 / Università degli Studi di Bergamo

Presentazione del volume “Mitteleuropa – mito, letteratura,
filosofia”
con Massimo Libardi, Fernando Orlandi, Sergio Romano,
Fausto Cercignani e Nicoletta Dacrema
6 ottobre 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

“Il lungo cammino di Mahler verso la ‘Resurrezione’”
Conferenza multimediale di Gastón Fournier-Facio
Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER
11 ottobre 2010 / Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore

Presentazione del libro “‘Rinasceva una piccola speranza’ – L’esilio
austriaco in Italia (1938-1945)”
In cooperazione con il Centro di Documentazione Ebraica
Contemporanea di Milano
13 ottobre 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

Convegno internazionale di studio su Carlo Michelstaedter
18-19 ottobre 2010 / Gorizia, Sala Conferenze della Fondazione
Cassa di Risparmio

“La cultura, l’Europa e la crisi”
Giornata di studi sulle politiche culturali in Europa – a cura di
EUNIC Milano
5 novembre 2010 / Milano, Università Cattolica, Sala della Cripta

Incontro tra Marina Mahler (nipote di Gustav Mahler) e
Gastón Founier-Facio (Coordinatore artistico del Teatro alla Scala)
Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER
17 novembre 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

Ciclo di conferenze su Gustav Mahler
Conferenze di Quirino Principe, Luigi Reitani, Marco Rispoli,
Elena Polledri
25 novembre – 16 dicembre 2010 / Udine, Università degli Studi

Bianca Maria Sforza (1472-1510). Una Milanese diventa imperatrice.
Presentazione del volume di Sabine Weiss
9 dicembre 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

Conferenza di Maria Giovanna Forlani: “Wittgenstein e il mistero
del linguaggio”
15 dicembre 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

MOSTRE / ARTI VISIVE

Presentazione dell’“Audiopercorso Gusen”
In occasione del Giorno della Memoria
26 gennaio 2010 / Sesto San Giovanni, Sala Consiliare
27 gennaio 2010 / Milano, Forum Austriaco di Cultura

Mostra fotografica “CULTURE MATTERS – Siti del patrimonio mondiale dell’umanità dell’UNESCO nell’Europa sud-orientale”
17 febbraio – 6 marzo 2010 / Bologna, Municipio, Piazza Maggiore 6

Mostra “Schiele e il suo tempo”
Con il patrocinio del Forum Austriaco di Cultura
24 febbraio – 6 giugno 2010 / Milano, Palazzo Reale

Public Design Festival
Presentazione del collettivo di progettisti “feld72”
nell’ambito del Public Design Festival
13-18 aprile 2010 / Milano, Porta Genova

“Contro la purezza”
installazione per immagini e luce, con live performance
per voce e danza
4 maggio 2010 / Milano, Spazio O’

Mostra “Gustav Mahler e Vienna”
Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER
12 maggio – 30 agosto 2010 / Milano, Museo Teatrale alla Scala

Mostra fotografica “Gli europei sconosciuti”
24 maggio – 18 luglio 2010 / Centro Documentazione Luserna (TN)

Mostra “Trasfigurazione”
Opere di Gino Prandina (Vicenza), Paul de Doss Moroder
(St. Ulrich/Ortisei), Peter Wiener (Salisburgo)
e Agnes Winzig (Salisburgo)
15 ottobre – 14 novembre 2010 / Bassano del Grappa, Palazzo
Bonaguro

Mostra “Terre Vulnerabili - a growing exhibition”
Partecipazione del collettivo austriaco Gelitin con “Mona Lisa”
21 ottobre 2010 – 29 maggio 2011, Milano, HangarBicocca

Mostra Eduard Winklhofer

10 novembre – 17 dicembre 2010 / Forum Austriaco di Cultura

CONCERTI

Solo Tour - Alexandr Vatagin

5 febbraio 2010 / Udine, Kobo Shop

6 febbraio 2010 / Mestre, Flat

7 febbraio 2010 / Parma, VeronikaClub

12 febbraio 2010 / Veleggio/Verona

13 febbraio 2010 / Torino, spazio 211

Concerto Ajvar&Sterz – musiche e danze dall’Austria e dai Balcani

17 febbraio 2010 / Bologna, Municipio

"radio.string.quartet.vienna"

05 marzo 2010 / Castello di Melegnano (MI)

07 marzo 2010 / Teatro Filodrammatici, via Filodrammatici 1 -
Milano

Concerto e conferenza dell’organista Michael Radulescu

20 aprile 2010 / Basilica di Santa Maria della Passione – Milano

21 aprile 2010 / Sala Capitolare del Bergognone, Basilica di Santa
Maria della Passione - Milano

“Gustav Mahler – straniero nel mondo sono diventato”

Lieder e letture con Eva Lind (soprano), Massimiliano Finazzer
Flory, Doris Flekatsch

Nell’ambito della rassegna MILANO PER MAHLER

5 maggio 2010 / Teatro Dal Verme – Milano

Performance audiovisiva di Mia Zabelka & Tina Frank

7 maggio 2010 / Milano, Spazio O’

Concerto del Trio d'archi NETNAKISUM
23 maggio 2010 / Gompom Alm, Schenna, Südtirol (Alto Adige)

Célia Mara – Brazilian Bastardsound made in Vienna
Nell'ambito del festival Venetojazz
30 giugno 2010 / Marostica (VI), Piazza degli Scacchi

Performance audiovisiva con Christian Fennesz
5 luglio 2010 / Spazio O' – Milano

Concerto del gruppo "Bauchklang"
Nell'ambito del festival Trieste loves Jazz
29 luglio 2010 / Trieste, Piazza Hortis

Concerto dell'ensemble "Aufstrich"
Nell'ambito del festival XONG
30 luglio 2010 / Val Venosta/Vinschgau

Concerto di Mnozil Brass
Nell'ambito del 9° Brassfestival Internazionale di Merano
2 ottobre 2010 / Merano, Kursaal

Concerto Acies Quartett
In occasione della Festa Nazionale d'Austria
25 ottobre 2010 / Milano, Chiesa Sant'Antonio Abate

Concerto di Natale – "Stille Nacht"
16 dicembre 2010 / Basilica di S. Giorgio al Palazzo – Milano

CINEMA

Festival Nuovo Cinema Europa
Partecipazione di "Ein Augenblick Freiheit" di Arash T. Riahi

(Premio del pubblico e della giuria) e “Kleine Fische”
di M. Antoniazzi

1-5 marzo 2010 / Genova, Cinema City

Milano Film Festival

Partecipazione di Barbara Pichler alla giuria

10-19 settembre 2010 / Teatro Strehler, Teatro Dal Verme e altri
luoghi a Milano

Presentazione del film "Verliebt, verzopft, verwegen"

Nell'ambito del festival Genderbender

2 novembre 2010 / Bologna, Cinema Lumière

INVIDEO, Mostra internazionale di video e cinema oltre.

Partecipazione di “Body trail” di Michael Palm e Willi Dorner; “The
Kurukshetra Report” di Ascan Breuer

11-14 novembre 2010 / Milano, Spazio Oberdan

TEATRO / DANZA

“Il Ponte” (Teatro per bambini)

Produzione del Toihaus Theater (Salisburgo) e del Teatro

La Baracca-Testoni Ragazzi (Bologna)

24-30 gennaio 2010 / Bologna, Teatro Testoni Ragazzi

31 gennaio 2010 / Monfalcone, Teatro Comunale

“Posing Project A – The Art of Wow”

Performance di danza di LIQUID LOFT

Nell'ambito del progetto “Terre vulnerabili”

12 maggio 2010 / Milano, Hangar Bicocca

“Berio in movement” Performance musicale / danza
contemporanea

Una produzione della compagnia DANS.KIAS e Wiener
Taschenoper

Nell'ambito del Mittelfest

22 luglio 2010 / Cividale del Friuli / Chostro di San Francesco

Studia austriaca

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

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition