

# Studia austriaca II

Peter Handke • Stefan Zweig • Rainer Maria Rilke • Arthur Schnitzler  
Gernot Wolfgruber • Marie von Ebner-Eschenbach  
Charles Sealsfield • Adalbert Stifter  
Hugo von Hofmannsthal • Franz Werfel

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. II (1993)

***Studia austriaca***

Founded in 1992

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

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

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

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

# Studia austriaca II

Peter Handke • Stefan Zweig • Rainer Maria Rilke • Arthur Schnitzler  
Gernot Wolfgruber • Marie von Ebner-Eschenbach  
Charles Sealsfield • Adalbert Stifter  
Hugo von Hofmannsthal • Franz Werfel

editit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria  
dell'Università degli Studi di Milano  
Istituto di Germanistica

## Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi di letteratura austriaca offerti da studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali dell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano.

I contributi critici riguardano opere di scrittori noti e meno noti, quali Peter Handke, Stefan Zweig, Rainer Maria Rilke, Arthur Schnitzler, Adalbert Stifter, Hugo von Hofmannsthal, Gernot Wolfgruber e Marie von Ebner-Eschenbach. Accanto a questi nomi il lettore troverà anche quello di Charles Sealsfield (Carl Anton Postl), qui presentato per il suo resoconto di viaggio *Austria as it is*.

I compiti redazionali sono stati svolti con l'aiuto di Gabriella Rovagnati, che desidero qui ringraziare per la fattiva e paziente collaborazione.

F. C.



## Indice

- Giuseppe Dolei - *Tra la torre d'avorio e il mondo della pubblicità. Gli esordi della malinconia handkiana* p. 9
- Klaus Zelewitz - *Stefan Zweig. Exotismus versus (?) Europhilie* p. 29
- Sergio Corrado - *La pura equazione. Crisi dello sguardo e metafora astratta in !Errore di sintassi, SPANISCHE di Rilke* p. 39
- David Turner - *Eine nahe Ferne. Die Briefe Stefan Zweigs an Leonhard Adelt als Ausdruck einer von ihren literarischen Anfängen geprägten Freundschaft* p. 61
- Fausto Cercignani - *Arthur Schnitzler e i labili confini del reale. I racconti brevi del periodo 1896-1914* p. 91
- Karlheinz Rossbacher - *Wiedergelesen: Gernot Wolfgrubers Roman «Niemandland» (1978)* p. 135
- Gabriella Rovagnati - *Detti e motti al femminile. Gli «Aforismi» di Marie von Ebner-Eschenbach* p. 149
- Primus-Heinz Kucher - *Charles Sealsfields «Austria as it is». Ein Literaturrätsel und Reisebericht mit europäischer Rezeption im 19. Jahrhundert* p. 171
- Maria Luisa Roli - *Il «Condor» di Stifter. Un'analisi semantica* p. 187
- Elisabetta Potthoff - *Il romanzo senza fine. «Andreas oder die Vereinigten» e la vocazione frammentaria di Hofmannsthal* p. 213
- Michel Reffet - *Thomas Mann und Franz Werfel. Eine deutsch-österreichische Kulturdiagnostik* p. 233





Giuseppe Dolei

Tra la torre d'avorio e il mondo della pubblicità  
Gli esordi della malinconia handkiana

All'inizio degli anni settanta, complice la fine traumatica del movimento studentesco, la letteratura tedesca viene acquistando il sapore di un patetico o irritato *cahier de doléances*, specchio di un malessere che, con significativa contemporaneità, invade anche la scena letteraria della Germania comunista. Di fatto *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972) di Ulrich Plenzdorf e il *Lenz* (1973) di Peter Schneider, oltre alla necessità di richiamarsi ad illustri canovacci letterari, hanno questo in comune: tradiscono entrambi l'insofferenza dell'intellettuale a teorizzare a tutto tondo: vuoi all'interno della *Studentenbewegung* o vuoi all'interno della dogmatica marxista di ascendenza governativa. In campo comunista come in quello capitalista matura insomma una polemica dichiarazione di intenti: basta con l'innaturale artificio di passare sotto silenzio tutta la sfera del privato e, ancora di più, ogni aspetto della realtà che non si adattasse agli schemi dell'ideologia.

Nel "libero" occidente, poi, il sacrificio della massiccia politicizzazione della letteratura si era addirittura risolto in un duplice fiasco: per la letteratura e per l'azione politica. Già alla fine del sessantotto le sensibili antenne di Hans Magnus Enzensberger registravano: «I tentativi finora compiuti di evadere quasi con la forza dal ghetto della cultura e di raggiungere le masse con gli strumenti, per esempio, della canzone rivoluzionaria o del teatro ambulante sono falliti. Essi si sono dimostrati irrilevanti sotto il profilo letterario e inefficaci sotto quello politico»<sup>1</sup>.

«Che fare?»: era la domanda di molti scrittori reduci dai quartieri di lotta e dai collettivi del movimento studentesco. Prima ancora di pervenire alla elaborazione del documento letterario, Peter Schneider aveva teoricamente intravisto una nuova strategia per l'arte in ritirata dalle barricate. Essa poteva ancora assolvere ed una funzione propulsiva indiretta, se riusciva «a recuperare gli antichi desideri e aneliti del genere umano, che sono conservati nelle opere

---

<sup>1</sup> H. M. Enzensberger, *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, in «Kursbuch», Hft. 15 (Nov. 1968), pp. 187-97, qui p. 192.

d'arte, per renderli finalmente suscettibili di realizzazione»<sup>2</sup>. Si trattava cioè di porre fine alla lunga "marcia attraverso le istituzioni" (che a molti furono comunque precluse in forza del *Berufsverbot* inflitto a comunisti e radicali)<sup>3</sup> per dissodare il terreno ingrato dell'utopia, cercando articolazione letteraria a quelle esigenze libertarie di fondo, sulle quali richiamava l'attenzione la filosofia di Ernst Bloch. E tale nuova strategia Peter Schneider, già militante nelle file del movimento studentesco, cerca di realizzare trasferendo la figura di Lenz, già onusta di malinconia storica, nella Berlino degli anni immediatamente successivi alla *Studentenbewegung*.

Comunque lo si voglia giudicare, il libro di Peter Schneider è indice di una crisi non interamente superata, la spia di una ferita ancora aperta. Se il fallimento del movimento studentesco viene apertamente riconosciuto, a Lenz fa ancora male ammettere che «le migliori iniziative degli studenti erano passate ad altri gruppi sociali, laddove gli studenti credevano ancora che il mondo girasse intorno a loro»<sup>4</sup>. Ma di lì a qualche anno il paesaggio letterario avrebbe subito rapide modificazioni. Lasciando agli specialisti il campo infido della politica e dell'organizzazione sociale, quali un'intera generazione si riversa ormai senza remore nella scrittura del mondo privato, esibito con tanto accanimento e compiacimento da giustificare in parte la definizione di «Nuova Soggettività», creata per la produzione letteraria nata sotto quella stella.

A metà degli anni settanta essa tiene saldamente il campo, debitamente sostenuta dal sismografo dell'industria culturale: «Il mercato annuncia la depressione soggettiva come eredità legittima della rivolta politica», rileva lo scrittore Adolf Muschg<sup>5</sup> e Kurt Batt, dall'osservatorio critico della DDR, coglie lucidamente, col privilegio della distanza, i caratteri della svolta economico-letteraria: «Sino alla fine degli anni sessanta il mercato culturale guardava ciecamente in avanti, in direzione dell'utopia; ora guarda all'indietro, in direzione dell'età aurea. Malinconia invece che euforia, al posto della rivolta, nostalgia di un mondo incorrotto, di spirito e di tenerezza, e soprattutto nostalgia del passato e di tonalità al chiaroscuro»<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> P. Schneider, *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution* (1969), in *Atempause. Versuch, meine Gedanken. über Literatur und Kunst zu ordnen*, Reinbek 1977, pp. 127-61, qui p. 155.

<sup>3</sup> È stato giustamente osservato che, se anche nel fatto pochi cittadini (tra questi, lo stesso Peter Schneider) persero l'impiego a causa del *Radikalenerlaß*, l'effetto deterrente di tale misura si estese invece per lo meno a mezzo milione di individui: H. Kreuzer, *Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik*, in «Basis», 8 (1978), pp. 7-32, qui p. 9.

<sup>4</sup> P. Schneider, *Lenz. Eine Erzählung*, Berlin 1973, p. 25.

<sup>5</sup> A. Muschg, *Bericht von einer falschen Front oder: Der Schein trägt nicht*, in «Literaturmagazin», 5 (1976), hrg. von H. P. Piwitt und P. Rühmkorf, pp. 24-36, qui p. 26.

<sup>6</sup> K. Batt, *Revolte intern. Betrachtungen zur Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*, München 1975, p. 221.

E il campione esemplare della tenerezza o della tenera sensibilità è giustappunto la figura per eccellenza emblematica di codesto brusco passaggio dalla posa rivoluzionaria al culto di un soggettivismo esasperato. Ché la fortuna precoce di Peter Handke, balzato alla ribalta della notorietà a causa di una violenta polemica nei confronti del Gruppo '47 (convegno di Princeton, 1968)<sup>7</sup>, si era affermata nel segno di una radicale rivoluzione linguistica, che intendeva fare piazza pulita della tradizionale *Beschreibungsliteratur* o letteratura descrittiva.

Accorto allievo di Wittgenstein, l'esordiente Handke riprende pari pari in chiave polemica le preoccupazioni di Ingeborg Bachmann in ordine allo scadimento della lingua da atto creativo a morto canovaccio, utile solo ai mascalzoni o al tiranno (la *Gaunersprache* dei racconti del *Trentesimo anno* e del romanzo *Malina*). Lungo questa direttrice, la critica handkiana tocca forse il suo punto più alto nella famosa *Publikumsbeschimpfung*<sup>8</sup>, che è nello stesso tempo una *Publikumserziehung*, ossia un tentativo di educare il pubblico ricorrendo a mezzi bruschi. Gli insulti vengono solo alla fine<sup>9</sup> e fanno parte appunto della terapia, nel senso che intendono esaltarla e concluderla con una teatrale *escalation* di *shocks*.

Ma dentro alla cornice teatrale si muove una volontà puntigliosa nel demolire schemi obsoleti della mentalità corrente, portandoli impietosamente alla ribalta di una scena anticonvenzionale. Dietro ai giuochi linguistici, che altrove mettono a dura prova la pazienza del lettore, emerge in questo testo di Handke il duplice proposito di illustrare al pubblico la primigenia connessione tra parola e azione, linguaggi e atteggiamenti, perduta la quale si perde anche il senso del proprio ruolo: onde la complementare necessità di disgregare sotto gli occhi dello spettatore la frase fatta e di ricostruire insieme con lui, in termini consapevoli, il senso delle connessioni linguistiche di cui egli si è servito passivamente:

Lor signori ci guardano in faccia quando parliamo con Loro. Non guardano solo verso di noi. Ci guardano in faccia e in faccia sono guardati.

Lor signori sono indifesi. Non hanno più il vantaggio di quelli che dal buio guardano verso la luce. Né noi abbiamo più lo svantaggio di quelli che dalla luce guardano verso il buio. Loro non stanno ad osservare.

---

<sup>7</sup> Testi e interviste in P. Handke, *Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA e Die Literatur ist romantisch* (1966), in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt a. M. 1972, pp. 19-50. La riproduzione integrale dell'intervento handkiano con una replica di Hans Mayer (*Peter Handkes "Auftritt" in Princeton und Hans Mayers Entgegnung*) è stata stampata nella più recente silloge di «Text und Kritik», *Peter Handke*, München 1989, pp. 17-20.

<sup>8</sup> Scritta nel 1965, fu pubblicata un anno dopo insieme a due altri *Sprechstücke* (*Weissagung e Selbstbeziehung*): *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt a. M., 1966.

<sup>9</sup> Sull'ambivalenza di tali insulti si veda E. De Angelis, *Peter Handke*, in «Belfagor», XXVIII (1973), pp. 300-325, qui pp. 303 ss.

Guardano e sono guardati in faccia. In questa maniera noi e Loro formiamo a poco a poco un'unità. A determinate condizioni, piuttosto che "Loro", potremmo anche dire "noi". Ci troviamo sotto lo stesso tetto. Siamo una sola comitiva.<sup>10</sup>

Ma ben presto *l'enfant prodige* abbandona i suoi esperimenti linguistici e scopre le carte: dopo essersi provocatoriamente proclamato «un abitante della torre d'avorio», Handke eleva senza mezzi termini il narcisismo a statuto del suo programma letterario: «Non ho dei temi sui quali desidero scrivere, ho solo un tema: capire me stesso e capirmi meglio, conoscere o non conoscere me stesso, imparare ciò che di sbagliato io faccio, e ciò che di sbagliato io penso, ciò che penso senza averci riflettuto e dico senza averci riflettuto, ciò che dico in maniera automatica»<sup>11</sup>.

C'è chi ha visto in questa svolta non tanto un processo di maturazione, quanto un tempestivo ed opportunistico adeguamento ai tempi nuovi e al nuovo stile, che gli avrebbe suggerito «il tono elegiaco al posto delle fanfare del sessantotto»<sup>12</sup>. Nella forma più cruda, la strana commistione (che resterà tipica del personaggio Handke) tra soggettivismo assoluto e dominio delle pubbliche relazioni fu stigmatizzata nei versi della *Interessante Begegnung* di Reinhard Lettau:

Der Dramatiker Peter Handke,  
unterwegs nach einem Interesse,  
begegnet  
der Sprache,  
dann dem Senator Franz Burda aus  
Offenburg, endlich  
sich selbst.

«Nach innen», seuft er, «geht  
der geheimnisvolle Weg».<sup>13</sup>

<sup>10</sup> P. Handke, op. cit., p. 16.

<sup>11</sup> P. Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967), nella raccolta omonima, cit., pp. 19-28, qui q. 26.

<sup>12</sup> K. Batt, *Leben im Zitat. Notizen zu Peter Handke*, in *Revolte intern*, cit., pp. 208-227, qui p. 208.

<sup>13</sup> R. Lettau, *Interessante Begegnung (Incontro interessante)*, in *Über Peter Handke*, hrg. von Michael Scharang: «Il drammaturgo Peter Handke, / alla ricerca di un interesse, / si imbatte / nella lingua, / quindi nel senatore Franz Burda di / Offenburg, infine / in se stesso. // «Verso il nostro intimo», sospira egli, «muove / il cammino misterioso». L'allusione al senatore Burda di Offenburg si riferisce all'oscar cinematografico ("Bambi") istituito dal noto editore di riviste specializzate nel settore della moda e per il quale Handke accettò di fare parte della giuria.

Da allora molta acqua è passata sotto i ponti. Peter Handke ha tenuto fede all'impegno di muoversi all'interno delle sue quattro pareti, anche se non ha potuto fare a meno di narrarci innumerevoli esemplari di quelle "storie" che aveva per principio ripudiato nell'odiata *Beschreibungsliteratur*. È anche equo aggiungere che il suo narcisismo originario si è vieppiù raffinato, di rado scendendo nell'esibizionismo, e che la sua prosa d'altronde ha raggiunto una rara trasparenza.

Ma ad onta di queste evoluzioni, e del successo che le ha costantemente accompagnate nell'arco di un ventennio buono, la prosa di Handke tradisce i segni del suo peccato originale. Trasferito dall'accezione universale del *Kaspar* all'orizzonte chiuso della "Nuova interiorità", il tema prediletto della manipolazione del linguaggio perde la sua aura metafisica senza acquistare d'altronde in concretezza storica, della quale Handke non vuole nemmeno sentire parlare. Talché, mentre l'interesse per la sperimentazione linguistica può convertirsi nel culto di un feticcio sospeso nel vuoto esistenziale, la tecnica narrativa, e lo stesso strumento espressivo che dovrebbe fungere da veicolo per le epifanie del soggetto Handke, somigliano sempre più ad una macchina da presa cinematografica, ossessivamente votata a ritrarre al rallentatore un pezzo di «interiorità della esteriorità»<sup>14</sup>:

La cameriera andò dietro il bancone. Bloch posò le mani sul tavolo. La cameriera si piegò in avanti e aprì la bottiglia. Bloch allontanò il portacenere. La cameriera, passando accanto ad un altro tavolo, vi prese un sottobicchiere per la birra. Bloch si spostò indietro con la sedia. La cameriera prese il bicchiere dalla bottiglia sulla quale l'aveva appoggiato capovolto, pose sul tavolo il sottobicchiere, vi poggiò sopra il bicchiere, vuotò la bottiglia nel bicchiere, posò la bottiglia sul tarolo e andò via. si cominciava di nuovo! Bloch non sapeva più che cosa dovesse fare.<sup>15</sup>

E in verità, nemmeno il lettore sa che farsene di tanta pignoleria, esercitata a suo danno senza pietà: della crisi che induce il meccanico (ed ex portiere in una squadra di calcio) Bloch a ritenersi licenziato dal lavoro, ad uccidere la cassiera di un cinema con la quale aveva dormito e ad errare per città (Vienna) e campagna, Handke non si prende la briga di darci una motivazione. Né la crisi stessa, di solito interpretata come un caso di incipiente schizofrenia, conosce uno sviluppo, se non la consueta e progressiva acquisizione della sfiducia nei confronti della lingua corrente: quasi che solo l'omicidio, e la conseguente angoscia di essere scoperto, rendano Bloch capace di avvertire la miseria linguistica del suo prossimo. L'analogia tra la paura di Bloch omicida (di

---

<sup>14</sup> *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1967) si denomina la lirica che dà il titolo all'omonima antologia poetica (Frankfurt a. M., 1969).

<sup>15</sup> P. Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt a. M. 1970, p. 36.

fronte all'imminente intervento della giustizia) e quella di Bloch portiere (di fronte all'attaccante che sta per effettuare un calcio di rigore) è un espediente pubblicitario di sicuro effetto, prima ancora che il *deus ex machina* incaricato di appiccicare un finale ingegnoso alla sconclusionata storia.

Nel complesso, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* traccia già le coordinate entro le quali si muoverà la narrativa handkiana: la crisi di un soggetto che non riesce a realizzarsi in un mondo dominato dalle cifre della consuetudine, della ripetitività, della sopraffazione e della mancanza di autenticità. Ma perché tale conflitto sia letterariamente produttore, occorrerebbe istituire un rapporto sostanziale tra io e realtà esterna, comunque concepita. Nella sua polemica contro il realismo in letteratura, che poi non è esclusivamente sua, Handke si spinge però tanto oltre da gettare via il bambino insieme con l'acqua sporca. Giacché nella realizzazione della dialettica tra *Innenwelt* e *Außenwelt*, che sembrerebbe programmatica anche per la lirica (*Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*), si scopre subito che il rapporto è essenzialmente tautologico, nel senso che il soggetto piazza il microscopio su se stesso e si esaurisce nell'inventario di percezioni irrelate.

Piuttosto che di «annullamento e intercambiabilità dell'io con la realtà»<sup>16</sup>, nel caso di Bloch si dovrebbe parlare di ipertrofia del protagonista, per il quale il mondo si esaurisce senza residui nella forma delle rappresentazioni della sua coscienza<sup>17</sup>. Non si tratta dunque di un rapporto disturbato tra parole e cose, come in Hofmannsthal che i critici hanno prontamente incomodato, ma della impossibilità del rapporto stesso; non di una realtà estraniata si tratta, ma di una realtà *tout court* abolita: «Aveva appena chiuso gli occhi che gli era diventato impossibile immaginarsi i fiori e la teiera. Cercò di aiutarsi con l'espediente di formare per quegli oggetti delle frasi invece che delle parole, assumendo che una storia fatta di tali frasi potesse agevolarlo nell'immaginare gli oggetti»<sup>18</sup>.

Secondo una confessione dell'autore, la negazione della realtà e la conseguente atomizzazione della dimensione cinetica del soggetto, come surrogato della realtà medesima, avrebbero origini squisitamente autobiografiche: «An-

<sup>16</sup> Manfred Durzak, *Epische Existenzprotokolle. Die Prosaarbeiten von Peter Handke*, in *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen*, Frankfurt a. M. 1976, pp. 344-68, qui p. 346.

<sup>17</sup> Su tale equivoco, come sul vezzo invalso nella germanistica di tirare in ballo il *Chandos-Brief* hofmannsthaliano per ogni manifestazione della crisi del linguaggio della modernità, richiama giustamente Maria Luisa Roli: *Tipologia e funzione della comparazione in «Die Angst des Tormanns beim Elfmeter»*, in *L'intenzione narrativa. Studi su Stifter, Tümler, Handke*, Bergamo 1983, pp. 85-121, qui pp. 112 ss. La sua interpretazione del testo, forzatamente nobilitata da parentele di dubbia consistenza, anche se avallate dall'autore e da molti critici (Kafka, Goethe, Musil e Camus) risulta però visibilmente generosa, in quanto succube della funzionalità tecnico-linguistica del racconto.

<sup>18</sup> P. Handke, op. cit., p. 20.

che allora (come ora in America, in un ambiente a me sconosciuto) la mancanza di cognizioni e di esperienze vissute mi spingeva a illudermi di possederle grazie al procedimento di descrivere le poche attività che mi erano possibili scomponendole come se corrispondessero a esperienze di grosso calibro»<sup>19</sup>. Se si pensa che, qualche anno prima, Handke aveva accusato di impotenza gli autori della *Beschreibungsliteratur*, suona davvero commovente questa implicita ammissione della propria impotenza, sia pure dovuta a «Mangel an Kenntnissen und Erlebnissen». Ma il narcisismo del nostro, affinatosi, acquista ormai il tono, più simpatico e suadente, della confessione aperta, se non dell'autocritica. Le radici del *malaise* handkiano vengono così messe allo scoperto in un altro *flashback* dall'America, un vero e proprio *vide cor meum*, che ci riporta all'infanzia tristissima di questo scrittore:

Nella vita di seminario nella quale ero cresciuto, si era praticamente isolati dal resto del mondo, e tuttavia quel sistema, proprio a causa dei numerosi divieti e negazioni, mi insegnò molte più possibilità di esperienza di quante non ne avrei potuto imparare nel mondo esterno, in un ambiente normale. Fu così che la fantasia cominciò a cianciare, fino a che non diventai quasi idiota.<sup>20</sup>

Dove alla critica è sfuggita la faccia negativa della medaglia: lettore altrettanto assiduo di quanto non sia scrittore, Handke adopera qui l'aggettivo *idiotisch* nel senso etimologico della parola per denunciare i limiti della sua fantasia, costretta a "cianciare" (*plappern*) in forme autistiche a causa dell'isolamento imposto dal seminario. E anche nella seconda parte della confessione, la celebrata ricchezza delle «possibilità di esperienze» («Erlebnismöglichkeiten»), acquisita nel collegio, porta inequivocabilmente l'impronta di un sistema autistico: non conflitto con la realtà, ma applicazione alla medesima del metodo già adottato per la monade dell'internato: «E tuttavia (se ci pensavo, mi sentivo nuovamente infelice), per il fatto che formavano un *sistema*, i divieti provvidero in seguito, quando le esperienze mi furono accessibili, a che io vivessi le mie esperienze in modo *sistematico*, le potessi collocare ciascuna al giusto posto, sapendo anche quali mi mancavano ancora, non ne prendessi una per tutte le altre e in tal modo almeno non diventassi pazzo per l'immediato» (p. 124; corsivo nel testo).

La ricetta trova puntuale applicazione anche nel romanzo che dovrebbe sollecitare la massima apertura verso il mondo esterno, essendo quest'ultimo appositamente fissato nell'«unico paese, del quale oggi si possa dire che sia

---

<sup>19</sup> P. Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt a. M. 1972, pp. 34-35.

<sup>20</sup> P. Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, cit., p. 124 (più avanti citato nel testo con la semplice indicazione della pagina).

veramente straniero, l'altro mondo»<sup>21</sup>. Ma Handke si guarda bene dal caratterizzare in sé l'elemento straniero e alternativo della sua America. La quale non solo non vuole avere nulla a che fare con l'America politicamente o sociologicamente inquinata di Reinhard Lettau o di Uwe Johnson<sup>22</sup>, ma si esaurisce tutta nella sua funzione di cornice per la crisi coniugale nella quale si dibatte e della quale si libera il protagonista di *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Il romanzo è tutto incentrato sul naufragio di una storia privata, e privata alla seconda potenza, nel senso che i motivi della crisi coniugale, violenta nei sintomi fino all'autodistruzione, restano sepolti nel passato della coppia: l'io narrante, che vaga da una metropoli all'altra, dalla costa orientale fino alla California, senza nutrire (lui beato) altra preoccupazione se non quella di riuscire a spendere tutto il denaro che si trova ad aver cambiato in dollari; e Judith, sua moglie, che prima lo sfugge e poi lo insegue armata di pistola, come se volesse cinicamente freddarlo (ma alla fine, in una scena carica di *suspence* come nei migliori fumetti, non lo fa). Il terzo personaggio, l'americana Claire, vecchia conoscenza dell'io narrante e ora sua compagna di viaggio da Philadelphia a St. Louis, è anch'esso funzionalizzato alla crisi del protagonista e funge pertanto da elemento catalizzatore per la sua rinascita.

Per assicurarsi e consolidare il diritto di usare a piacimento l'America come scenografia di una storia domestica, lo scrittore ricorre alla protezione di Gottfried Keller, il cui *Enrico il Verde* tiene a battesimo e accompagna il processo di ritrovamento dell'io narrante. Ma le analogie si arrestano alla superficie, all'egocentrismo passivo che Claire individua nel suo compagno di viaggio: «Tu lasci passare le esperienze davanti a te, piuttosto che impegnarti in esse. Ti comporti come se il mondo fosse un *regalo*, fatto apposta per te» (p. 97, corsivo nel testo).

Per il resto, il *Grüner Heinrich*, pur nella sua delicata semplicità, è un personaggio in carne ed ossa; il protagonista di Handke è invece un manichino che conduce una vita di seconda mano e trasforma anche la lite con la moglie in una citazione della lite: «Anche quando Judith ed io ci sgridavamo, almeno per parte mia la lite si trasformava in gran parte in una citazione della lite, non già perché essa mi sembrasse ridicola, ma perché, mentre parlavo, all'improvviso veniva a mancarmi la serietà» (p. 42). Perfino le caratteristiche che dovrebbero rendercelo simpatico, come la straordinaria capacità di immedesimarsi in luoghi o personaggi diversi, ricadono poi nel vuoto e nel falso della citazione: «Ma questo sentimento era durato solo poco tempo; mentre ci pen-

<sup>21</sup> Dichiarazione rilasciata a Hellmuth Karasek, *Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke*, in *Über Peter Handke*, cit., pp. 85-90, qui p. 87.

<sup>22</sup> Rispettivamente in *Täglicher Faschismus* (1971) e *Jahrestage*, I-II (1970-1971), Per tutto, si veda Manfred Durzak, *Abrechnung mit einer Utopie? Zum Amerikabild im jüngsten deutschen Roman*, in «Basis», 4 (1974), pp. 98-121.



savo sopra, era già sparito, come se mai ci fosse stato; e allorché mi trovai fuori sulla strada, ero di nuovo solo» (p. 42).

Non fa perciò meraviglia che, nonostante gli ampliamenti dell'orizzonte fisico e il prestigio dell'*analogon* letterario, l'io narrante del romanzo resti una monade chiusa a qualsiasi istanza esterna al suo narcisismo. Constatata l'impossibilità di una vera relazione amorosa, sorge nel protagonista il bisogno di un rapporto impersonale, che lo garantisca dalla fatica e dai rischi dell'impegno: «Da tempo la religione mi era antipatica, e tuttavia avvertii all'improvviso la nostalgia di avere un punto di riferimento. Era insopportabile essere soli con se stessi. Doveva esistere una relazione con qualcun altro che non fosse solo personale, unica e casuale, e nella quale uno non appartenesse all'altro in forza di un amore continuamente estorto e simulato, ma per via di un rapporto necessario e impersonale» (p. 165).

Tutto sommato, le pagine migliori del libro sono quelle meno programmate nella trama. Da una parte, certi sfoghi del cuore che tradiscono un io debole, ipersensibile e patologicamente insicuro di sé: «Sono io forse uno di quelli ai quali si legge subito in faccia che gli si può fare tutto quello che si vuole; di fronte ai quali si è subito gentili, perché da loro non c'è nulla da temere?» (p. 56). Oppure i ricordi pregnanti (non quelli prodotti in serie dalla "macchina memoriografica" o *Erinnerungsmaschine* canzonata da Claire), che fanno affiorare grumi pesanti del passato e illuminano la scrittura handkiana assai meglio di tante argomentazioni pseudolinguistiche:

Giacché eravamo poveri, conoscevo quasi esclusiva mente gente che era anch'essa povera. Dato che vedevamo tanto poco, non c'era molto di che parlare e perciò parlavamo quasi ogni giorno delle stesse cose. In tali circostanze, chi parlava di più, se riusciva a intrattenere gli altri e ne era contento, era un *originale*; chi però si dava semplicemente alle fantasie come me, era un sognatore; ché io non volevo essere un originale. (p. 75, corsivo nel testo)

Dall'altra, il tentativo di invocare l'America come antidoto al soggettivismo esasperato degli europei, secondo la lezione conclusiva del vecchio regista John Ford: «Noi americani diciamo "noi" anche quando parliamo di cose che riguardano la nostra persona. Ciò deriva forse dal fatto che tutto ciò che facciamo costituisce per noi parte di una comune azione pubblica. Storie in prima persona (*Ich-Geschichten*) ci sono solo laddove uno solo rappresenta tutti gli altri. Noi non trattiamo il nostro io in modo così solenne come voi» (p. 188).

E la *res publica* austriaca? L'unico brandello che affiori, la rielezione di Franz Jonas alla presidenza della Repubblica (1971), al protagonista comunicata per telefono dalla madre, scade immediatamente nella inconsistenza di una barzelletta: «Nelle elezioni per la presidenza della Repubblica era stato

rietto il candidato socialdemocratico, l'avversario<sup>23</sup> aveva respinto nel suo discorso elettorale l'insinuazione che fosse nazista o addirittura ebreo. Mi pareva come se mia madre raccontasse barzellette» (p. 170).

Di barzellette la madre non ne racconta affatto nell'opera che la vede protagonista tanto forte da mettere in crisi lo stesso narcisismo di Peter Handke. *Wunschloses Unglück* (1972), radiografia scultorea di un suicidio che diventa un atto di liberazione, può essere interpretato come un pezzo di appassionata biografia (o autobiografia) oppure come un documento di consapevole destrutturazione di questo genere letterario<sup>24</sup>. Una cosa però è certa: questa volta la realtà non è un pretesto intercambiabile per superiori esperimenti linguistici o teorizzazioni letterarie.

Ne è consapevole lo stesso autore, laddove è costretto a confessare la paura che ogni frase del racconto possa fargli perdere l'equilibrio, e ad ammettere che «in questo caso i fatti sono talmente prepotenti da togliere spazio a qualsiasi escogitazione»<sup>25</sup>. Ma anche quando, deliberatamente, l'autore vuole adomesticare il peso della realtà adducendo le motivazioni più convincenti, il giuoco non gli riesce e i fatti, non solo la figura della madre<sup>26</sup>, tendono a fuggire dal cerchio delle argomentazioni teoriche nel quale l'io narrante vorrebbe imbrigliarli, e ad affermare la loro autonomia.

È stato calcolato<sup>27</sup> che le riflessioni dell'io narrante costituiscono all'incirca un quinto dell'intera storia: particolare già quantitativamente rilevante, per di più sottolineato graficamente dall'uso delle parentesi. Ma di che tipo di riflessioni si tratta? Quale, al di là delle etichette (polemica avverso il realismo, tematizzazione degli elementi formali), la loro vera sostanza? Non ci sono dubbi: il tono fondamentale resta quello della giustificazione. Il lettore aduso alla spavalderia dello scrittore Handke stenta a credere alla genuinità di tale intento, ma, ad onta dei singoli artifici, il processo giustificatorio rimane sincero. Di che e di fronte a chi ha dunque da giustificarsi l'autore di *Wunschloses Unglück*?

<sup>23</sup> Si tratta di Kurt Waldheim, che già allora aveva tentato e (di poco) mancato l'elezione a presidente della Repubblica austriaca.

<sup>24</sup> È l'aspetto sul quale richiama maggiormente l'attenzione l'analisi di Volker Bohn, "Später werde ich über das alles Genaueres schreiben". *Peter Handkes Erzählung «Wunschloses Unglück» aus literaturtheoretischer Sicht*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 57 (1976), pp. 356-379.

<sup>25</sup> P. Handke, *Wunschloses Unglück. Erzählung*, Salzburg 1972, p. 42 (d'ora in avanti citato con l'indicazione della pagina).

<sup>26</sup> «Mia madre», conclude l'autore al termine della confessione che ha un'importanza centrale per il racconto, «non si lascia incapsulare, resta inafferrabile, e le frasi precipitano come nell'oscurità e giacciono confuse sulla carta» (p. 44).

<sup>27</sup> Walter Weiss, *Peter Handkes «Wunschloses Unglück» oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart*, in *Austriaca. Festschrift für Heinz Politzer*, hrsg. von W. Kudszus und H. C. Seeba, Tübingen 1975, pp. 442-459, qui p. 448.

A prendere alla lettera le sue parole, ai tratterebbe di rendere conto, a se stesso non meno che al lettore, di un fallimento, almeno parziale, nella caratterizzazione del personaggio protagonista; fallimento dovuto alla confessata incapacità dello scrittore di guadagnarne la giusta distanza: «Solo da me stesso sono in grado di prendere le distanze, mia madre non riesce a diventare una figura artisticamente viva, capace di dare e ricevere slancio» (p. 44).

Ma la giustificazione a sua volta addotta per spiegare detta incapacità merita qualche approfondimento, piuttosto che essere incassata quale moneta sonante. Nella prima parte della giustificazione Handke ci introduce senza tante cerimonie nella retrobottega della sua officina poetica, rivelandoci una ricetta scontata per un abitante della torre d'avorio. Incantevole è semplicemente la terminologia (*Arbeitsprodukt*, *Wareangebot*), che si fa docile ancella delle leggi del mercato: «Di solito parto da me stesso e dalle mie faccenduoie personali, me ne libero progressivamente nel corso della scrittura e lascio infine andarsene per conto proprio, come prodotto del mio lavoro e offerta di merce, me stesso e le mie faccende» (p. 44)

Ma è nella seconda parte che Handke contraddice vistosamente se stesso e la sua precedente attività: «Questa volta, al contrario, giacché io sono solo *colui che describe*, ma non posso assumere anche il ruolo *di chi è descritto*, non mi riesce di prendere le distanze» (ivi, corsivo nel testo). Comunque lo si voglia interpretare, questo è un passo squisitamente aporetico, nel senso che conduce solo a contraddizioni imbarazzanti per lo scrittore Handke e a conclusioni fortemente limitative dalla sua produzione letteraria. Come mai non riesce ad assumere il ruolo del personaggio descritto quell'io narrante che ci aveva polemicamente assicurato del contrario fin dagli esordi? («Scrivo la storia di mia madre ... - perché su di lei e su come si giunse alla sua morte credo di saperne più di qualsiasi altro reporter, che probabilmente potrebbe risolvere senza difficoltà questo interessante caso di suicidio con una tabella dell'interprete dei sogni ancorata alla religione, alla sociologia o alla psicologia individuale», p. 10).

E, più in generale, se lo scrittore si confessa impotente a conferire dignità di personaggio letterario alla propria madre, che cosa dobbiamo pensare degli altri personaggi dell'universo handkiano? Sono una serie di manichini privi di consistenza artistica, in quanto lo scrittore non ne ha potuto assumere il ruolo, oppure sono tutti, personaggi femminili compresi, emanazioni dirette, quasi modi di essere dell'unico soggetto Peter Handke e delle sue faccende private trasformate in mercanzia?

In realtà, il romanzo è disseminato di molte spie che tradiscono l'origine di queste contraddizioni, ossia un rapporto disturbato con la madre e, almeno a giudicare dal libro, l'inquietudine, in parte rimossa, nel proiettare immagini di identificazione con essa. Leggiamo ancora:

Altra caratteristica di questa storia: non mi allontano progressivamente di frase in frase, com'è nella mia regola, dalla vita interiore delle figure descritte, per contemplarle infine dall'esterno con senso di liberazione e con animo in festa quali insetti finalmente incapsulati - ma con serietà fissa e immutabile tento di tenermi accosto con la scrittura a qualcuno che non posso afferrare pienamente con nessuna frase, di modo che devo cominciare ogni volta da capo senza raggiungere la consueta e chiarificatrice prospettiva dall'alto (pp. 43-44).

Laddove non può sfuggire l'involontario trapasso, quasi un *lapsus*, dal plurale al singolare nel giuoco della contrapposizione: da una parte ci sono dunque tutte le figure precedentemente descritte e suscettibili di catarsi; dall'altra c'è solo la figura della madre che, nella sua inafferrabilità, non viene neppure espressamente nominata (*jemand*), e tuttavia reclama per sé l'importanza di un ruolo assoluto, esclusivo degli altri personaggi (il padre, il patrigno, il nonno, i fratelli) che pure ricorrono nella triste storia.

Ma è tutta la struttura profonda del libro che invalida il principio strutturale sul quale Handke dichiara di averlo costruito. Anche su questo punto le oscillazioni del dettato tradiscono difficoltà che non hanno a che fare solo con la poetica di cui si discorre. Lo scrittore afferma di aver voluto evitare due pericoli contrapposti tra di loro: da una parte, un semplice riassunto (*Nacherzählung*) di fatti privati, che difficilmente avrebbe suscitato l'interesse del lettore; dall'altra, un'astrazione formale talmente alta da determinare «la scomparsa indolore di una persona in proposizioni poetiche» (p. 42). L'intento di evitare le insidie di Scilla senza cadere in quelle di Cariddi pone l'autore di fronte al dilemma metodologico: partire dai fatti concreti alla ricerca della formulazione più adeguata o, all'incontrario, partire dalle formulazioni messe a disposizione dal comune patrimonio sociolinguistico (*gesamtgesellschaftlicher Sprachfundus*) per scegliere quindi quei fatti della biografia materna che vi sono già previsti?

*Ad majorem rerum gestarum gloriam*, per salvaguardare cioè la presenza dei fatti («Mi accorsi allora che, alla ricerca delle formulazioni, mi allontanavo dai fatti», p. 42), Handke si decide paradossalmente per la seconda metodologia, illustrata in questi termini: «Metto dunque a confronto frase per frase la riserva di formule generalmente disponibile per la biografia di un'esistenza femminile con la vita particolare di mia madre; dalle coincidenze e dalle contraddizioni nasce quindi la vera e propria attività dello scrivere» (p. 43).

Anche in questo caso la critica, pur imbastendovi sopra penetranti analisi di teoria letteraria<sup>28</sup>, si è limitata a registrare come dato oggettivo e univoco quello che risulta un marchingegno personale dello scrittore. Dove cercare co-

<sup>28</sup> Si veda, soprattutto, W. Weiss, *art. cit.*, pp. 450 *et passim*; e V. Bohn, *art. cit.*, pp. 373 ss.

desta «scorta di formule generalmente disponibile per una biografia femminile» se non nella stessa cantina handkiana, ossia nel patrimonio e nel rituale<sup>29</sup> sociolinguistico che Peter Handke ritiene sia moneta corrente nella tradizionale biografia di un essere femminile?

Quanto soggettivo sia un tale criterio è facile immaginare. L'impiego strumentale della sopra indicata cornice o gabbia formale pseudo-oggettiva risulta comunque evidente in molte occasioni e, soprattutto, se l'io narrante vi fa ricorso allorché il peso della realtà (*Das Gewicht der Welt*, come si intitolerà il *Journal* degli anni 1975-77) minaccia di diventare troppo gravoso. Si legga per esempio il terribile crescendo di umiliazione e astio represso che si accumula nella infelice coppia dei genitori (la madre, disumanamente frustrata; il padre, disoccupato ed ubriaco) fino ad esplodere nella consueta scena di violenza, che però diventa sinistra perché vi assistono, ad occhi chiusi simulanti il sonno, bambini atterriti; e perché la violenza aggiunge distanza a due esistenze già segnate dal fallimento, ognuna nella sua miseria e direzione:

I bambini dormivano col palpito al cuore ogniqualvolta i genitori erano usciti, si rannicchiavano sotto le coperte non appena il marito nelle prime ore del mattino prendeva a spintoni la moglie per la stanza. Ella si fermava ogni volta, faceva un passo in avanti, veniva subito ricacciata indietro, mentre entrambi restavano fissi in ostinato silenzio, finché in ultimo ella apriva bocca per fargli un piacere: «Bestia, una bestia sei tu!», dopodiché egli poteva picchiarla a dovere, mentre ad ogni percossa lei rispondeva con una breve risata di scherno. (p. 54)

Il quadro viene completato da un epilogo pseudo-idilliaco: il giorno dopo i bambini debbono prepararsi da sé la colazione, mentre il padre, spossato, non si muove dal letto e la madre fa le viste di dormire accanto a lui. Realtà troppo cocente (*übermächtig*) anche nella rievocazione? Handke cerca di esorcizzarla con un effetto che sa di autoestranimento. Tutto quello che ha scritto, ci assicura nella solita parentesi esplicativa, sarebbe talmente tipico della tradizione biografica prima richiamata da sembrare semplicemente copiato. Ché codeste forme descrittive si somigliano tutte, sono intercambiabili e non hanno rapporto col tempo a cui si riferiscono, anzi sembrano uscire dritte dritte dal secolo decimonono!

Ora, con buona pace dello scrittore e dei critici disposti a seguirlo su questa strada, risulta invece che la realtà del ventesimo secolo affiora a pieni fiotti dappertutto, e l'Ottocento c'entra semmai come polo dialettico al dramma più recente, ossia come un insieme di divieti e pregiudizi tragicamente sopravvissute fino al nostro secolo nella provincia austriaca. Ma i fatti, anche ridotti a

---

<sup>29</sup> È l'anticamera di quello che lo stesso Handke definisce come un «Literatur-Ritual», nel quale la vita di un individuo si riduce a fungere da semplice pretesto» (p. 42).

scheletri, parlano il linguaggio del loro tempo: la supplica per evitare la multa per l'apparecchio radio non denunciato; la richiesta avanzata da un ufficio all'altro per la concessione di un mutuo per costruirsi una casa; la domanda di contributi per il figlio da mantenere agli studi (p. 59) portano tutte una data che esula dalla cornice ottocentesca.

Lo stesso vale per molte riflessioni di natura sociologica, nelle quali lo scrittore (*malgré lui?*) riesce a cogliere con sorprendente acutezza lo specifico del divenire storico in un contesto precisamente determinato, altro che tipicamente intercambiabile! Si veda la breve riflessione (pp. 55-58) sulla differenza tra *Armut* (povertà) e *Elend* (miseria), che illumina egregiamente il passaggio dalle ristrettezze del dopoguerra alla società del benessere, nonché l'apparente promozione sociale dei poveri negli anni sessanta: «La parola "povertà" era una bella parola, nobile in qualche modo. Ne irradiavano subito associazioni mentali come dai libri di scuola: povero, ma lindo. La pulizia rendeva i poveri degni della società. Il progresso sociale è consistito in un'educazione alla pulizia; una volta che i miserabili sono diventati puliti, la povertà è diventata un contrassegno onorevole. Anche per le sue vittime la miseria si è quindi ridotta alla sporcizia degli asociali rimasta in un altro paese» (pp. 55-56).

In conclusione, ci sono fondate ragioni per credere che l'uso della cornice oggettivante, invocato a beneficio del lettore<sup>30</sup>, serva principalmente all'autore e al suo disagio di misurarsi con una realtà "prepotente". Al di là di osservazioni spicciole e di spicciole polemiche letterarie, uno resta il problema di fondo nel bilancio sul singolare libro: se la sua materia non abbia indotto Handke ad approdare ad un genere nuovo del deprecato realismo, che «non esclude, ma ingloba in sé quello che si suole indicare o anche diffamare col nome di formalismo»<sup>31</sup>.

Naturalmente i fatti non vanno intesi solo nella loro oggettiva o neutrale materialità, ma anche nell'incarnazione consumatasi all'interno di chi scrive o ricorda: «I fatti sono le orme che gli avvenimenti lasciano dentro di noi»<sup>32</sup>. E qui cade la domanda: quali fatti mettono a disagio un formalista scaltrito come Peter Handke? Forse il suicidio della madre? Ma a parte la inequivocabile dichiarazione finale dell'io narrante che ci assicura dell'esatto contrario<sup>33</sup>, appare

---

<sup>30</sup> «Solo le generalizzazioni che espressamente prescindano da mia madre come personaggio principale e possibilmente unico di una storia forse unica nel suo genere possono interessare altri che non sia io stesso» (p. 41).

<sup>31</sup> W. Weiss, *art. cit.*, pp. 445-6.

<sup>32</sup> Christa Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, Halle 1968, p. 42.

<sup>33</sup> Sull'aereo che lo porta ai funerali della madre, l'io narrante cade a poco a poco in una sensazione di impersonale benessere e stanchezza. Ma di un pensiero non riesce a liberarsi, tanto che alla fine è costretto a ripeterselo a voce: «COS° È STATO. COS° È STATO. COS° È STATO. MOLTO BENE. MOLTO BENE. MOLTO BENE. E durante tutta la durata del volo ero fuori di me per l'orgoglio che ella si fosse suicidata» (p. 88, maiuscole nel testo).

improbabile che un autore attento alle pubbliche relazioni come Handke avrebbe deciso di mettere subito sulla scena letteraria un evento così delicato, se si fosse sentito emotivamente impacciato a scriverne.

La motivazione a reagire con la scrittura e le impreviste difficoltà vanno allora ricercate in ciò che sta dietro al suicidio della madre, i cinquantuno anni di un'esistenza usurata fino al totale inaridimento, una biografia le cui tappe affiorano a grumi nella rievocazione dell'autore<sup>34</sup>: la nascita in un ambiente povero e arretrato della Carinzia, dove «venire al mondo come donna equivaleva in partenza ad una condanna a morte» (p. 16); i tentativi di sfuggire a un destino di repressione e di trovare la via dell'autorealizzazione prima fuori di casa, e poi lontano dalla provincia contadina; l'impossibilità di mettere radici a Berlino; l'umiliante ritorno al villaggio natio; un'unica esperienza d'amore (dalla quale nasce l'autore come figlio illegittimo) con un impiegato di banca tedesco, che la guerra porta lontano; il matrimonio con un sottufficiale tedesco, che si effettua in seguito ad una scommessa più che per una qualsiasi forma di simpatia; la nascita di quattro bambini, ad onta di numerosi aborti clandestini; il progressivo sfinimento fisico e mentale tra le alienanti fatiche domestiche e la decadenza del marito, dedito all'alcool; e, preceduto dalla rinuncia a parlare, il naufragio finale, nonostante la scoperta della letteratura, consumata in simbiosi col figlio primogenito, già studente e ora scrittore.

Una biografia dalle tinte cupe, a senso unico, ricostruita, come s'è detto, per frammenti e tuttavia pervasa da conflitti della sfera psichica profonda. Non a caso se ne sono occupati, e con esiti stimolanti, un analista<sup>35</sup> e un critico letterario attento alla metodologia psicoanalitica<sup>36</sup>. Moser vede nel rapporto figlio - madre, piuttosto che tracce del conflitto edipico, una relazione «improntata al presagio del Sé» (p. 169) e registra il racconto come una sorta di ideale recipiente portato da Handke alla tomba della madre perché questa potesse riversarvi i sentimenti inespressi o repressi in vita. Acutamente, Moser legge quindi non solo *Wunschloses Unglück*, ma buona parte dell'opus handkiano come il segreto «adempimento di un incarico: conferire dignità, linguaggio e diritto all'espressione all'irripetibile costellazione materna, agognata, ridotta al silenzio e irredenta» (p. 160).

---

<sup>34</sup> Essa prende le mosse come puntigliosa reazione al linguaggio sbrigativo con cui la stampa locale aveva liquidato il caso alla rubrica «Notizie diverse» (*Vermischtes*): «Venerdì notte una casalinga di A. (Comune di G.), di anni 51, si è suicidata ingerendo una overdose di sonniferi» (p. 7).

<sup>35</sup> Tilmann Moser, *Das falsche und das verschüttete Selbst. Über Gefühl, Verstand, Sprache und Subjektivität in Peter Handkes Erzählung «Wunschloses Unglück»*, in *Romane als Krankengeschichten*, Frankfurt a. M. 1985, pp. 153-175.

<sup>36</sup> Wolfram Mauser, «*Wunschloses Unglück* - erwünschtes Unglück?», in «Der Deutschunterricht», 34 (1985), Hft. 5, pp. 73-89.

Mauser, dal canto suo, non volendo stabilire ingenue connessioni dirette fra testo e psicologia dell'autore<sup>37</sup>, cerca di tenere distinto l'autore stesso come persona autentica dall'io narrante come personaggio fittizio. Di quest'ultimo, con l'ausilio delle cognizioni psicoanalitiche, egli tenta di illuminare per contrasto motivazioni riposte e motivazioni addotte nel testo. Il baricentro della storia si sposta quindi dalla figura della madre a quella del figlio che, da bambino e adulto ha dovuto vivere alle dipendenze di un personaggio tanto difficile e di una coppia incapace di alcun legame. Ne consegue che i traumi evidenziati nella biografia della madre, quelli che nella lettera del testo «gridano al cielo di essere pubblicati» (p. 43), sono gli stessi che scatenano l'angoscia nell'io narrante. Si tratta essenzialmente di due terribili e complementari esperienze: venire ignorati fin dalla nascita, come nullità indegna di essere presa anche in ascolto; e l'adeguarsi progressivo a tale condizione fino ad ammutolire e diventare incapaci di rapporto alcuno. Tale incapacità di istituire un legame affettivo si riproduce perciò come un modello nel figlio, che nel dramma materno limita il suo aiuto a dimensioni episodiche (qualche passeggiata o lettura in comune), mentre nemmeno la crisi materna più acuta lo distoglie dalla partenza: «continuare a scrivere una storia è per lui più importante che preoccuparsi della madre» (p. 80).

Volendo restare al di qua della soglia psicanalitica, ma assumendo per il suo tramite che tutto può essere fittizio in *Wunschloses Unglück* tranne il trauma della separazione violenta dalla fonte della vita subito da un soggetto narcisisticamente orientato, mi limito a segnalare le zone d'ombra letterariamente più dense di indizi che lasciano trasparire una parentela disturbata, un processo di identificazione respinto nel momento in cui minaccia di bruciare nelle viscere del figlio<sup>38</sup>.

In primo luogo la miscela perversa di povertà e arretratezza che mina alle radici lo sviluppo della vita individuale nel *milieu* cattolico e contadino della provincia austriaca. Non si tratta solo di miseria o indigenza, ma di una mentalità totalizzante che soffoca sul nascere qualsiasi manifestazione di vitalità, imponendo come paradigma assoluto l'equazione tra esistenza e sofferenza, la quale ultima, con indefettibile progressione, accompagna l'uomo dalla nascita alla morte. *Müde - Matt - Krank - Schwerkrank - Tot* («Stanco - Sfinito - Malato - Malato grave - Morto», p. 17); ecco le stazioni di un giuoco infantile

<sup>37</sup> Cade opportuna la sua indicazione di metodo a diffidare delle confidenze dirette di uno scrittore, giacché «al contrario, nel campo dell'invenzione gli autori si esprimono non di rado in maniera più scoperta che nelle testimonianze private» (p. 76).

<sup>38</sup> In questo senso potrebbe spiegarsi anche l'enigmatica chiusa del racconto: «Später werde ich über das alles Genaueres erzählen» («In futuro scriverò su tutto ciò qualcosa di più preciso»), in cui Walter Weiss (*art. cit.*, p. 448) ravvisa una parentela con la chiusa dell'*Iperione* hölderliniano: «So dacht ich. Nächstens mehr».



praticato dalle bambine della zona, che parla un linguaggio più efficace di qualsiasi dottrina o istituzione.

Nulla muta in quest'angolo della provincia austriaca per decenni, ad onta dell'*Anschluß* al *Terzo Reich* e dello scoppio della guerra. La protagonista, che vi ritorna già madre di un bimbo e in possesso di una forma di vita faticosamente acquisita a sue spese a Berlino, si trova dinanzi al vecchio muro, invalidabile, del modello unico di intendere e praticare l'esistenza. Non c'è spazio per una seconda possibilità e qualora la protagonista, non foss'altro che in forza delle nuove abitudini, vi acceda timidamente («un passo di ballo improvvisato durante il lavoro, il canticchiare un motivo di successo», p. 31), viene riguardata, e col tempo finisce per autoriguardarsi, come un essere anomalo, in preda ai grilli. Giacché ogni gesto o atto nulla ha di spontaneo, deve giocoforza essere chiuso nel cerchio della normatività:

Gli altri vivevano la loro propria vita perché nel contempo servisse da esempio, mangiavano così poco e vicendevolmente serbavano il silenzio per essere presi ad esempio, andavano a confessarsi solo per ricordare i suoi peccati a chi fosse rimasto a casa (p. 31).

È questa la realtà che mette in moto la fantasia dello scrittore, perché è la stessa realtà patita da Peter Handke, figlio della provincia austriaca due volte ancora penalizzato: dalla famiglia irregolare (mancanza del padre e indisponibilità della madre) e dalla disciplina dell'internato. È questa realtà, di cui si è nutrito insieme col latte materno, che consente al narratore un quadro così vivo e dettagliato non solo della maturità, ma ancora della prima giovinezza della madre:

All'inizio capitò che mia madre fosse presa improvvisamente dalla voglia di fare qualcosa: voleva continuare le scuole; giacché andando a scuola da bambina aveva a suo tempo sentito qualcosa di sé. Era successo come quando uno dice: «Sento me stesso». (p. 19)

Di chi parla qui Handke? Come fa a sapere tanti particolari della sfera emotiva del passato remoto della madre? Li ha desunti da una qualche «convenzionale biografia femminile» o non li ha piuttosto creati la sua fantasia, messa in moto da analoghe esperienze personali? Né può sfuggire la forte componente autobiografica nell'intreccio perverso tra povertà e culto dell'esteriorità, la quale ultima perpetua una condizione di miseria dietro alla perfezione della forma esibita verso l'esterno:

Sottoposta fin dall'inizio al ricatto di conservare in ogni circostanza solo la forma (già a scuola la materia che nel caso di una bambina era la più importante per i maestri si chiamava "Forma esterna dei compiti scritti"), subì poi lo stesso ricatto nel ruolo della moglie, che ha il compito di

tenere unita la famiglia nei confronti del mondo esterno; invece di una lieta povertà una miseria dalla forma compiuta; lo sforzo ogni giorno ripetuto di mantenere la faccia, che con ciò a poco a poco diventa inanimata» (pp. 57-8).

Nel complesso, il racconto ci rimanda un tipo di povertà, una costellazione di repressione e angustia mentale in cui lo scrittore può agevolmente intrecciare alla biografia della madre capitoli di pregnante autobiografia<sup>39</sup>. L'analogia dei due destini, fatte salve le differenze di dettaglio, si estende fino all'ultima stazione del patimento, la soglia oltre la quale la parola si spegne e la rassegnazione trapassa nel silenzio. È, la rinuncia alla parola, un pericolo tutt'altro che esterno allo scrittore Handke, come sa ogni lettore del *Kaspar*. Ma in *Wunschloses Unglück* esso viene obiettivato nella vicenda della madre, che ne è tragicamente e consequenzialmente vittima. Nell'epilogo le strade si dividono, e lo specifico della biografia materna («Das besondere Leben meiner Mutter») prende il sopravvento. Non a caso lo scrittore si vede costretto a rinunciare a poco a poco al pronome impersonale «man», per passare al meno fittizio «sie» (p. 68).

Ma anche qui, quanta immedesimazione e quale esitazione a parlare di una tragedia così fortemente interiorizzata, una sconfitta avvertita fisicamente sulla propria pelle: «Non si poteva più parlare con lei quasi di nulla; ogni parola le ricordava qualcosa di terribile, ed ella perdeva subito la calma. "Non posso parlare. Non tormentarmi dunque"» (p. 76). Eppure non mancavano a questo soggetto la disposizione alla protesta<sup>40</sup>, l'istinto dell'autorealizzazione; anzi «sarebbe bastato che qualcuno facesse un cenno col dito mignolo perché lei arrivasse ai pensieri che ci volevano nel suo caso» (p. 58). Qui il narratore affonda il bisturi nella piaga: non aveva dunque mosso un dito per la salvezza della madre?

Ciò sembra in netta contraddizione con il ruolo di assistente impegnato, assolto dal figlio allorché la madre sembra aver trovato nella lettura dei giornali, ma soprattutto di libri, la giusta terapia. Insieme, madre e figlio leggono Falada, Dostojewski, Gorki, Faulkner e altri, laddove l'interesse materno è essenzialmente rivolto a mettere a confronto le storie letterarie con la sua propria storia: «"Ma io non sono così", diceva talvolta, come se l'autore in questione

<sup>39</sup> Si veda come una testimonianza dell'impressionante spersonalizzazione prodotta dall'ambiente provinciale si tinga di colori squisitamente handkiani: «Non c'era nulla da raccontare di se stessi; anche in chiesa, per la confessione pasquale, dove almeno una volta all'anno poteva prendere la parola qualcosa di individuale, venivano borbottate solo le battute del catechismo, nelle quali l'io appariva davvero più estraneo che un pezzo di luna» (p. 48).

<sup>40</sup> Nell'antitesi tra "adattamento e ribellione" Gertraud M. Stoffel vede anzi «il contrassegno essenziale della storia materna, che si riflette fin nell'atto del suicidio»: *Antithesen in Peter Handkes Erzählung «Wunschloses Unglück»*, in «Colloquia Germanica», 18 (1985), pp. 40-54, qui p. 43.

avesse descritto *lei* di persona. Leggeva qualsiasi libro come descrizione della sua vita, e si sentiva rivivere; leggendo rivelava per la prima volta se stessa; imparava a parlare di *sé*; ad ogni lettura le venivano in mente nuovi particolari al riguardo. In questo modo appresi poco alla volta qualcosa di lei» (p. 63, corsivo nel testo).

Ma si tratta di una terapia che giunge troppo tardi o forse, anche se il formalista Handke non vuole rilevarlo, si tratta di una terapia inadeguata, in quanto basata su una fruizione passiva della letteratura: «La letteratura non le insegnò a pensare d'allora in poi a se stessa, ma le prospettò con le sue descrizioni che era ormai troppo tardi per ciò» (p. 64). In ogni modo, non è solo la letteratura a mancare il suo effetto. Nonostante le passeggiate e le letture in comune, è il rapporto col figlio che resta superficiale, se non vogliamo ripetere il termine "disturbato", di ascendenza psicanalitica. Per quanto allarmanti si facciano i messaggi della paziente («Non appena si affaccia un pensiero piacevole, la porta si chiude e resto di nuovo sola con pensieri che mi paralizzano», p. 81; «Ora non so che farmene del mio tempo. C'è una grande solitudine in me, non mi va di parlare con nessuno», p. 81; «Non sono più affatto un essere umano», p. 72), il narratore non riesce a fare di meglio che attendere alla sua intensa vita personale, restando lontano dalla madre e «abbandonandola a se stessa» (p. 80). Egli la dimentica ripetutamente, «avvertendo tutt'al più come una fitta quelle volte che pensa all'idiozia della sua vita» (p. 73).

Solo quando la tragedia è consumata, e la madre giace «come in uno zoo, in un abbandono animalesco fattosi carne» (p. 72), il figlio riesce a scorgere nel suo sguardo lontano e spento un lampo di complicità, quasi che, «al pari di Karl Rossmann per il fuochista umiliato da tutti gli altri nella storia di Kafka, egli fosse per lei il suo CUORE SCORTICATO (pp. 72-3, maiuscole nel testo). Solo ora, nella differenza tra la partecipazione distratta, di cui egli era stato capace, e la dedizione totale, di cui ella avrebbe avuto bisogno, si realizza una momentanea identificazione e la definitiva separazione. È un processo doloroso, nel quale il complesso di colpa del narratore cerca di sublimarsi cedendo in prestito alla madre ormai votata a morte la cosa più cara che egli abbia, ossia la sua stessa passione per la scrittura:

Le sue lettere erano così urgenti come se ella avesse tentato di incidere se stessa nella carta. In questo periodo scrivere non era più per lei, come per la gente del suo stato, un lavoro estraneo, ma un atto respiratorio indipendente dalla volontà» (p. 76).

È l'ultimo omaggio che Handke rende alla madre, prima che «il rituale della sepoltura finisca di spersonalizzarla, tra il sollievo generale dei presenti» (p. 90). Sollievo che non riesce ad estendersi solo alla persona del figlio scrittore. Avendo creduto, all'inizio del racconto, di chiudere nel ricordo un periodo definitivamente trascorso della sua vita, il narratore si ritrova a maneg-

giare frasi che vorrebbero ma non sanno sancire il distacco. La scrittura, in questo caso, non gli è giovata, e incubi si susseguono a stati di angoscia e alla paura di marcire fisicamente: per qualche tempo, persino i dolori dell'agonia vengono avvertiti dal figlio nei giorni della settimana corrispondenti a quello della morte della madre. Smarrimento autentico o posa letteraria?

Se si considera che qui il narcisismo handkiano è costretto a scoprire e distruggere parte delle sue origini, non fa meraviglia né la vivacità intrigante del racconto, né la sincerità delle giustificazioni addotte al lettore.

Klaus Zelewitz

## Stefan Zweig. Exotismus versus (?) Europhilie

Stefan Zweig hat das damals noch ziemlich verträumte Salzburg, seine Wahlheimat zwischen 1919 und 1933, einen Abstoßpunkt nach Europa genannt. Vom Bahnhof dieser Stadt führten und führen vier Schienenstränge in für Zweig wichtige Richtungen: nach Westen, und damit in die Schweiz und nach Frankreich; nach Nordwesten, und damit nach München und weiter nach Deutschland; nach Osten, und damit nach Wien und Budapest; und nach Süden, nach Italien.

Zweig gilt als «Europäer», als assimilierter, nach dem Schockerlebnis des 1. Weltkriegs erst recht international, europäisch orientierter Jude, der sich vor allem auch - bis zur Bezeichnung seiner Person auf der Visitenkarte - als Freund, als Herold des französischen Nobelpreisträgers Romain Rolland verstand.

Zweig versuchte dieses Europäertum über literarische Symbolgestalten zu etablieren, hielt in den zwanziger Jahren immer wieder Vorträge zum Thema, und unter Berufung auf Friedrich Nietzsche forderte er, deutlich wie selten, in einem Vortrag in Florenz im faschistischen Italien 1932, man müsse die «Vaterländerei» abschaffen und ein neues, übernationales Nationalbewußtsein schaffen, das Vaterlandsgefühl des «neuen Europa»<sup>1</sup>.

Hanns Arens griff sich beinahe 50 Jahre später die Etikettierung Zweigs als «großen Europäer» durch Jules Romains und benannte einen Sammelband *Der große Europäer Stefan Zweig*<sup>2</sup>. Und die Salzburger Zweig-Ausstellung 1992 nannte sich *Stefan Zweig - für ein Europa des Geistes*.

Auch wenn sich von Zweig zu Hermann Hesse nur eine dünne Verbindungslinie nachweisen läßt, darf man schon dem Studenten Stefan Zweig zutrauen, daß ihm durch seine Lektüre internationaler Magazine und der *Neuen Freien Presse* Reiseberichte mancher Schriftsteller ebenso bekannt waren wie ihr vielfach nicht unbeträchtlicher Erfolg.

---

<sup>1</sup> Stefan Zweig: *Zeit und Welt*, Frankfurt/M 1982, S. 130 f. (*Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung*).

<sup>2</sup> Hanns Arens (Hrsg.): *Der große Europäer Stefan Zweig*, Frankfurt/M 1980.

Auch er folgte später auf diesen Weg, in Reportagen und Skizzen, in Novellen und Biographien, und eine Emphase des Exotischen fällt in seinen Texten auf, gipfelnd in einer häufig grellen Evokation der *loci amoeni* samt dazugehörigen *personae amoenae*.

Der Schriftsteller hat seine Reisen nicht auf Europa beschränkt, sondern sich einen großen Teil der Welt erweist, so Indien, das europäische Rußland und Teile von Nord- und Südamerika, also Länder, die man in Zentraleuropa nicht selten mit dem Begriff «exotisch» verbindet.

Der Begriff «exotisch» stammt vom griechischen «*exotikos*» (ausländisch); moderne Wörterbücher definieren seine Bedeutung leicht abweichend: Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz übersetzen das Wort 1967 mit «fremdländisch», den «Exoten» als «Menschen, Tier, Pflanze aus fernen, meist überseeischen, tropischen Ländern».

Ähnlich erläutert der Brockhaus-Wahrig von 1981 die beiden Wörter, listet dann jedoch zusätzlich für den Begriff «Exotismus» drei Bedeutungen auf: (1) Literaturrechtung, die das Exotische zum Gegenstand hat, wobei der Handlung der Gegensatz zwischen Natur und Zivilisation zugrunde liege, (2) in der Kunst handle es sich dabei um eine realistische Kunstrichtung Ende des 19. Jahrhunderts, die sich vornehmlich exotischen Motiven zugewandt habe, und (3) in der Sprachwissenschaft ein aus einer fremden Sprache stammendes Wort, das auf einen Begriff aus der fremdsprachigen Umwelt beschränkt bleibe, also z. B. «Iglu» oder «College».

Stets nun hat ein - mehr oder minder bestimmtes - «Dort» aus der Perspektive eines als unbefriedigend empfundenen «Hier» schnell Faszination gewonnen. Und je ferner und unbekannter ein solches Ziel ist, desto besser eignet es sich zu euphorischer Projektion, zum Eskapismus und zur exotischen Kennzeichnung.

Realhistorisch ist dies nur zeitsynchron, auf der räumlichen Ebene möglich, literarisch natürlich auch diachron in zeitlich ferne Welten, in Science Fiction oder nicht selten trivial idealisierte Vergangenheiten.

Im Leben Stefan Zweigs gab es sicher allgemein krisenhafte Zeiten, so u.a. den 1. Weltkrieg - realisierte Vision: Flucht in die Schweiz, die Phase nachher, aber eben von Hoffnung auf ein «neues Europa» geprägt, und die Zeit nach der Weltwirtschaftskrise und der heraufdämmernden Faschismen in Deutschland und Österreich.

Dazu wurde der Drang in die Ferne vom Dritten Reich doppelt akzentuiert: Zum durch eine als «Notmaßnahme» kaschierte imperialistische Aggression («Volk ohne Raum»), zum anderen durch die Vertreibung der rassistisch und/oder politisch Ausgegrenzten<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ulrich Müller hat für eine gegenwartsnähere Rezessionsphase eine zum Teil ähnliche literarische Reaktion befunden und von einer «Mittelalter-Nostalgie in der zweiten Hälfte der sieb-

Bei Stefan Zweig zeigt sich ein unregelmäßiges, aber im großen und ganzen durchgehendes Auftreten der Kategorie des Exotischen: Der Maximalwert liegt freilich eher gegen das Ende seines Lebens, insbesondere in Werken aus dem transatlantischen Exil: *Magellan: Der Mann und seine Tat*, in der versuchten Hommage an das Gastland *Brasilien: Ein Land der Zukunft* und in *Amerigo: Die Geschichte eines historischen Irrtums*. Die Untertitel verweisen im Bezug auf die Namen der Haupttitel auf Hoffnungen und Enttäuschungen ihres Autors.

Seinem Brasilienbuch hat Zweig ein Zitat aus einem Diplomatenbrief vorge setzt: 1858 hatte der österreichische Graf Anton Prokesch von Osten (1795 - 1876) den französischen Comte Gobineau<sup>4</sup> mit Lobpreisungen des Landes zu überreden versucht, den angebotenen Gesandtenposten anzunehmen: Der südamerikanische Staat sei ein Land mit einer fast unbekanntem Geschichte, einer herrlichen Natur und mit einer Möglichkeit zur Berührung mit neuen exotischen Ideen («et le contact avec des idées exotiques nouvelles»)<sup>5</sup>.

In der folgenden Einleitung kritisiert Zweig die verbreitete, mit Hochmut versetzte europäische Unkenntnis über Lateinamerika, spart sich selbst jedoch dabei keineswegs aus. Umso drastischer wirkt unmittelbar darauf die in Superlativen schwelgende Schilderung aus der Retrospektive seiner ersten Ankunft in Rio de Janeiro von 1936; die folgende Collage aus Zitaten soll einen Eindruck von Zweigs Eindruck vermitteln: «einer der mächtigsten Eindrücke, die ich zeitlebens empfangen [...] diese einzigartige Kombination von Meer und Gebirge, Stadt und tropischer Natur [...] Kühnheit und Großartigkeit [...] besonders glücklich bewahrte geistige Kultur».

Mit einem in diese Galerie von Bildern eingeschobenen Satz behauptete Zweig, der sich als Fünfundfünfzigjähriger generell abgestumpft begriff, folgende Gefühlslage: «Ein Rausch von Schönheit und Glück überkam mich, der die Sinne erregte, die Nerven spannte, das Herz erweiterte, den Geist beschäftigte, und soviel ich sah, es war nie genug»<sup>6</sup>.

Erstens: Eines der durchgängigen Stilprinzipien in diesem Bereich ist der Vergleich: Der unbekanntem fernen Welt und ihren Erscheinungen wird ihre Fremdheit - zugleich damit freilich ihre potentielle Bedrohung und Eigenart - insofern genommen, als sie zu anderen, vornehmlich europäischen Phänomenen in Relation gesetzt werden.

---

ziger Jahre» gesprochen (*Rezeption mittelalterlicher Literatur in der Neuzeit*, in: Alfred Ebenbauer und Peter Krämer (Hrsg.): *Ältere deutsche Literatur. Eine Einführung*, Wien 1985, S. 219).

<sup>4</sup> Joseph Arthur Comte de Gobineau, 1816 - 1882; *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 4 Bde., 1853 - 1855 (deutsch: *Die Überlegenheit der arischen Rasse*).

<sup>5</sup> Stefan Zweig: *Brasilien: Ein Land der Zukunft*, Stockholm 1942, Vorsatzblatt.

<sup>6</sup> St. Zweig: *Brasilien*, S. 11.

Das Exotische wird mit Bekanntem verglichen, damit gleichgesetzt oder als xfache Steigerung des Bekanntens definiert. Diese Reduktion der prinzipiell anderen Qualität der anderen Welt auf quantitative Unterschiede (bzw. Identitäten) ist ein formales Prinzip, das ich als *Domestizierungsmodus* bezeichnen möchte. Dieser prägt vor allem die entsprechenden pragmatischen Texte Zweigs, wie z.B. *Gwalior*, oder das Brasilienbuch.

Vor allem kulturgeschichtliche Informationen werden breit mitangeboten, und ein beschreibendes Ich, Stefan Zweig selbst, klassifiziert derartige exotische Phänomene in der Regel auch in ihren Auswirkungen auf sein eigenes affektives Erleben und räsontiert über ihren jeweiligen kulturellen Rang; so lautet der Eingangssatz von *Gwalior*:

Wie froh bin ich, wie froh, die schöne indische Stadt Gwalior jetzt noch gesehen zu haben, wo die starken und glühenden Farben überall durch die dünne europäische Tünche durchschlagen.<sup>7</sup>

Den Domestizierungsmodus meine ich in zwei Varianten ausmachen zu können: Entweder wird durativ, in einer längeren Darstellung, ziemlich durchgehend stilisiert, oder es werden iterativ Highlights akkumuliert, und es wird dadurch eine - u.U. recht einseitige - Beschreibung eines Landes erstellt.

In beiden Varianten wird dem Exotisch-Fremden als Überschreitung des (alles) Europäisch-Gewohnten die Exotik scheinbar zugestanden, tatsächlich jedoch durch die Einordnung in europäische Kategorien um seine Besonderheit gebracht, domestiziert:

Beim letzten Tor, wie man in den emaillierten Mogulenpalast treten will, versagt für einen Augenblick der Schritt. Man fühlt hier jene Beängstigung der finsternen Burgen, den Festungsschauer, vor diesen kalten dicken steinernen Toren, von denen tausendmal Tod hinabsprühte. Toledo ist so, wenn man über die schmale Tajobrücke will [...]<sup>8</sup>

Ein in die Beschreibung von *Benares. Die Stadt der tausend Tempel* eingeschobenes paradoxes Räsonnement erklärt im Grunde sowohl Zweigschen Anspruch als auch Zweigsches Verfahren:

Und Fremdheit, unüberwindbare Fremdheit, das ist das letzte Empfinden gegenüber allen den Gefühlen dieses Volkes. Sein ganzes äußeres Leben ist aufgetan. Die Gasse schweigt hier nicht, sie hat kein Geheimnis.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Stefan Zweig: *Länder, Städte, Landschaften*, Frankfurt/M 1981, S. 65 (*Gwalior*).

<sup>8</sup> St. Zweig: *Länder*, S. 67.

<sup>9</sup> St. Zweig: *Länder*, S. 63 (*Benares. Die Stadt der tausend Tempel*).



Nun, man könnte einwenden, eine eurozentrische Perspektivierung nicht nur bei der journalistischen Berichterstattung über ferne Länder habe eine lange und breite Tradition, und in der modernsten Variante entstammten bis vor kurzer Zeit Sachbücher wie Romane über Länder der Dritten Welt in erster Linie der Feder von zurückgekehrten europäischen Entwicklungshelfern! - Worin sollte dann eine Besonderheit Zweigs liegen?

Zweig verfährt besonders eurozentrisch, olympisch aus einer Position eines mit seiner Erfahrung ständig prunkenden Weltreisenden, der den jeweils gegenständlichen, einmal für schön erklärten Ort besonders schön, d.h. besonders superlativisch koloriert: So werden die «Favellas»<sup>10</sup> der damaligen brasilianischen Hauptstadt Rio de Janeiro hemmungslos romantisiert, und danach wird der rituelle Vergleich zu einem europäischen Pendant gezogen; sie sind

eines der Dinge, die Rio so farbig und so pittoresk machen [...]. So muß das Wasser den steilen, in den Lehm oder Felsen heraufgestuften Weg unten vom Brunnen heraufgeschleppt werden [...] das Spülwasser rinnt und tropft ohne Unterlaß den Felsen hinab. [...] Die Neger fühlen sich hier tausendmal glücklicher als unser Proletariat in seinen Mietskasernen.<sup>11</sup>

Gegenüber der zoologischen Kategorisierung der (käuflichen) Frauen im Bordellviertel ist der Leser heute vielleicht sensibler als vor fünfzig Jahren: Dessenungeachtet fällt der zumindest zur Hälfte positiv-exotisch akzentuierte Satz, daß «wie exotische Tiere hinter den Gitterstäben tausend oder sogar fünfzehnhundert Frauen aller Rassen und Farben» versammelt gewesen seien, in jedem Fall nicht nur auf die Hersteller der Zustände, sondern auch auf den Hersteller dieses Satzes zurück.

Es scheint, daß mit dieser Art der Annäherung an fremde Länder, mit dieser Art literarischen Näherrückens, die Leser in der Ersten wie in der Dritten Welt jedenfalls lange Zeit zufrieden waren. Ein Vergleich von Reiseskizzen mit analogen Tagebuchpassagen, z. B. was die Sicht Brasiliens durch Zweig 1936 betrifft, belegt eher die Authentizität der Skizzen, wenngleich Zweig dort die Farben erheblich dicker aufträgt als im Tagebuch.

Zweig verstärkt bei Texten dieses Genres einen thematisch begründeten exotischen Effekt häufig lexikalisch, unter anderem dadurch, daß er «originales» Wortmaterial in die Texte montiert: Die Favellas sind «mocambos» und «Weiterentwicklungen des afrikanischen Krals»<sup>12</sup>, und «wie in vielen Städten Europas, in Hamburg, in Marseille gibt es den *einen* Straßenzug, von dem man nicht spricht, die Mangue, den großen Liebesmarkt, das Yoshiwara von Rio».

---

<sup>10</sup> St. Zweig: Brasilien, S. 210 - 214.

<sup>11</sup> St. Zweig: Brasilien, S. 211 f.

<sup>12</sup> St. Zweig: Brasilien, S. 210 f.

Autor und Leser werden so zu einem scheinbar polyglotten und globetrotten-  
den Duo.

Das Szenario des Eintritts in Brasilien und andere ähnliche Skizzen lesend  
drängt sich einem die Vermutung auf, Zweig habe mit diesen fernen Ländern  
eine grundsätzlich neue Lebenswelt entdeckt und seinen traditionellen Euro-  
päismus weitgehend ad acta gelegt.

\* \* \*

Ein Blick auf die erzählenden Texte Stefan Zweigs zeigt allerdings schon  
auf den ersten Blick ein etwas anderes Bild: Denn offensichtlich wird da nicht  
nur schönes Fremdes domestiziert, sondern es gibt dort auch Furchtbares, das  
mit einem Modus der Distanzierung in der Erzählstruktur vom Leser in siche-  
rem Abstand gehalten wird.

Am Beginn des *Amokläufers* blickt der nach Europa heimkehrende Icher-  
zähler vom Schiff in den nächtlichen Himmel:

Gerade aber zu Häupten stand mir das nächtliche Sternbild, das Kreuz  
des Südens, mit flimmernden diamantenen Nägeln ins Unsichtbare ge-  
hämmert, schwebend scheinbar, indes nur das Schiff Bewegung schuf,  
das leise bebend sich mit atmender Brust nieder und auf, nieder und auf,  
ein gigantischer Schwimmer, durch die dunklen Wogen stieß.<sup>13</sup>

Dieses astronomische Szenario ist eine Naturalogie für den Zustand des  
Ich, das sich gerade zuvor folgendermaßen charakterisiert hat: «Ich hatte eine  
neue Welt gesehen, rasch ineinanderstürzende Bilder in rasender Jagd in mich  
eingetrunken»<sup>14</sup>.

Und allgemein stehen hier nicht exotische Natur- und Landschaftsbilder im  
Zentrum des schriftstellerischen Interesses, sondern pulsierende Handlungs-  
verläufe, die vor eindrucksvolle exotische Schauspiele gesetzt werden; die  
handelnden Figuren - in diesem Sinn ist auch der mäßig beteiligte Ich-Erzähler  
eine Figur - zeigen sich vom malerisch Fremden beeindruckt.

Die zentralen Figuren des *Amokläufers* sind Europäer bzw. Europäerinnen,  
die unter tropisch-exotischen Bedingungen ihre Kontrolle verlieren und trieb-  
haft-enthemmt agieren und sich selbst damit in die Vernichtung treiben. Schon  
1953 hat Martha Gschiel an Zweigs *Amokläufer* gepriesen, daß es der Autor so  
wunderbar verstehe, «Spannungen zu erzeugen, indem er gerade die gegen-

---

<sup>13</sup> Stefan Zweig: Amok. Novellen einer Leidenschaft, Leipzig 1927, S. 12 (*Der Amokläu-  
fer*).

<sup>14</sup> St. Zweig: Amokläufer, S. 11.

wärtige Situation, die er schildert, irgendwo aus dem Gewöhnlichen heraushebt»<sup>15</sup>.

Der oben zitierte, einleitende Bekenntnissatz des Icherzählers aus dem Rahmen legt sich vorausdeutend über die folgende Binnenerzählung, ist katalytisch Koproduzent von Spannung, von Verwirrung - und in semantischer Verbindung mit dem Titel - auch von Bedrohung, ohne selbst Teil des eigentlich erzählten Bedrohenden zu sein.

Die Leser werden vom Autor Stefan Zweig vor Geworfenheit mit Mitteln der Erzählstrategie geschützt: Der Ausbruch von Leidenschaft bedrängt nicht direkt, wird nicht direkt dem Leser erzählt, sondern dem in den Rahmen platzierten Erzähler, einem unerschütterlichen, olympisch über den Dingen thronenden Ich, das ihn mit seinem Informationsstand über das spätere Geschehen, mit Sentenzen und Kommentaren zur binnenerzählenden Figur in die bürgerliche Moral integriert.

Auf dem Salzburger Stefan Zweig-Kongreß 1992, *Exil und die Suche nach dem Weltfrieden*, hat Donald Prater einen Fund vorgelegt, den Entwurf eines «brasilianischen Balletts durch Zweig<sup>16</sup>.

Der Schriftsteller, angeregt durch Jean-Baptiste Debrets *Voyage pittoresque et historique au Bresil*<sup>17</sup> entwarf diese Bilderfolge: «Landung eines Sklavenschiffs in Rio, Sklavenverkauf, Anbahnung einer "Romanze" zwischen schöner Sklavin und Plantagenbesitzer, Macumba, Zauberei und Diamantenfund, happy end».

Man könnte Vermuten, das Ballett sei vielleicht auch deswegen nie ausgeführt worden, weil Zweigs Glaube an die lebensspendende Kraft des Exotischen brüchig geworden war? Leider kann man darauf kaum antworten, da mit dem Fehlen der Ausführung auch die Möglichkeit fehlt, in einem Text allfällige Bruchlinien aufzuspüren.

Ich habe deutlich zu machen versucht, daß und wie Zweig an Gegenständen fern von Europa den Aspekt des Exotischen forciert; doch sind analoge Strategien nicht auch in einem großen Teil der anderen Texte Zweig ausmachbar? Ist bei ihm die Tendenz zu gehäuften Einsatz von erweitertem Komparativ und Superlativ, zur plötzlichen, einem Tropengewitter vergleichbaren Akzelleration der Handlung nicht generelles Prinzip?

Ein Blick auf einige verschiedenen Texten entnommene Passagen soll dieser Vermutung nachgehen:

---

<sup>15</sup> Martha Gschiel: Das dichterische Prosawerk Stefan Zweigs, Phil. Diss. Univ. Wien 1953, S. 110.

<sup>16</sup> In: Klaus Zelewitz und Mark H. Gelber (Hrsg.): Stefan Zweig - Exil und die Suche nach dem Weltfrieden. Akten des Stefan Zweig-Kongresses Salzburg-Leopoldskron 1992, Riverside 1993 (im Druck).

<sup>17</sup> Paris 1834 - 1839.

Immer köstlichere und kostbare Gerichte schweben auf unerschöpflichen Schüsseln heran, blaßblaue Fische, von Lattich gekrönt, mit Hummerscheiben umrahmt, schwimmen in goldenen Saucen, Kapaune reiten auf breiten Sätteln von geschichtetem Reis, Puddinge flammen in blaubrennendem Rum, Früchte, die um die halbe Welt gereist sein müssen, küssen einander in silbernen Körben. [...] Ein herrliches, ein zauberisches Haus.<sup>18</sup>

Gerade stößt ein erster Sonnenstrahl durch die Paßluke im Osten und zerkliert in Millionen Reflexen am Eisfeld der obersten Gipfel, und so schneidend weiß ist die Reinheit dieses ungefilterten Lichts, daß es die Augen blendet. Einen Augenblick muß sie die Lieder schließen. Aber eben dieser Schmerz hat sie erst munter gemacht. Ein Ruck, und es kliert, dem Wunderbaren näher zu sein, die Fensterscheibe nieder, und sofort stürzt durch die überrascht geöffnete Lippe gleichzeitig neue, eiskühle, glasscharfe Luft bis in die Lunge hinab: nie hat sie so geatmet, so tief und rein.<sup>19</sup>

feuergolden glühende Tulpen, die wie eine Leidenschaft waren, weiße breitgekränzte Chrysanthemen, die wie lichte und exotische Träume anmuteten, schmale Orchideen, die schlanken Bilder der Sehnsucht und ein paar stolz betörende Rosen.<sup>20</sup>

Und wunderbar: dort war es ganz geheimnisvoll wieder, dieses unruhige unruhige Flackern in meinem Blute, nur aufgelöst, in das Unbegrenzte eines nächtigen Himmels. Weißgelb flimmerte oben der Mond wie ein entzündetes Auge in einem roten Ring von Dunst, und über die Felder schlich geisterhaft ein blasser Brodem hin. Fieberhaft zirpten die Grillen, mit metallenen Saiten, die schrillten und gellten, schien die Luft durchspannt. Dazwischen quäkte manchmal leise und sinnlos ein Unkenruf, Hunde schlugen an, heulend und laut, irgendwo in der Ferne brüllten die Tiere.<sup>21</sup>

Die Handlung der zuletzt zitierten Passage verläuft nicht in Thailand oder am Amazonas, sondern in Norditalien in Sichtweite der Dolomiten; und auch der Handlungsort der anderen drei Passagen liegt in Zentraleuropa: Der erste ist ein Schloß in Westungarn zur Zeit der Österreichisch-ungarischen Monarchie im Roman *Ungeduld des Herzens*, der zweite die Gebirgswelt des Kan-

<sup>18</sup> Stefan Zweig: *Ungeduld des Herzens*, Frankfurt/M 1982, S. 28.

<sup>19</sup> Stefan Zweig: *Rausch der Verwandlung*. Roman aus dem Nachlaß, Frankfurt/M 1982, S. 41 f. Passagen mit ähnlicher Funktion auch auf S. 49 und 73.

<sup>20</sup> Stefan Zweig: *Die Liebe der Erika Ewald*. Novellen, Berlin 1904, S. 69 (*Der Stern über dem Walde*).

<sup>21</sup> Stefan Zweig: *Phantastische Nacht*, Frankfurt/M 1982, S. 78 (*Die Frau und die Landschaft*).

tons St. Gallen im Romanfragment *Der Rausch der Verwandlung*, und die Blütenpracht des dritten schwillt ganz einfach in einer Wiener Blumenhandlung.

Wie Brasilien im Leben Stefan Zweigs, sind in den fiktionalen Welten seiner europäisch situierten Texte das Schloß der Kekesfalvas, das norditalienische Alpenvorland, die Schweizer Bergwelt, ein Wiener Blumengeschäft «exotische Welten» in dieser Funktion, Varianten des Paradieses; allerdings ein Paradies in fragilen Versatzstücken, die ein dauerndes Leben in ihm nicht zulassen (Alberto Dines).

Auch in der Erzählstruktur mancher «europäischer» und mancher «außer-europäischer» Texte ist vieles gleich: Denn beinahe durchgehend gilt für Zweig Martha Gschiels Feststellung, daß «die Leidenschaft, die über seine Personen kommt, [...] immer eine Manie [ist], deren Zwang sie unterliegen»<sup>22</sup>.

Tatsächlich begegnen wir in der *Ungeduld*, in den *Vierundzwanzig Stunden*, in der *Mondscheingasse* unserem bekannten, verständnisvollen, zweighaften, mitunter sehr liberalen Erzähler, der sich schützend-distanzierend zwischen Leser und die eigentlich erzählte Geschichte schiebt.

Der zuletzt versuchte umfassendere Blick auf Texte Zweigs zeigt also, daß die Rekurrenz des Exotischen zugleich nur eine von mehreren Spielarten Zweigs darstellt, das Sensationelle bzw. das (von ihm) zum Sensationellen Erhobene als strukturbildendes Element in Texten verschiedener Sorten einzusetzen.

Zum einen zeigt sich damit, daß der beschriebene Prozeß der Sensationalisierung sich ähnlich an mehr oder minder entlegenen Gegenständen aus der (europäischen) Geschichte festmachen läßt, also gleichermaßen auf der Basis von synchroner (regionaler) und/oder diachroner Distanz funktioniert. Zweig setzt damit auch schriftstellerisch münchhausenhaftes Lebensprinzip des an Leben und Werk Emile Verhaerens entwickelten Prinzips der «Bejahung» ein: Inwieweit er Leser und sich selbst wirklich aus Lethargie reißen konnte und kann, muß auch für den Leser dahingestellt bleiben!

Zum anderen läßt sich in bezug auf Zweigs Verfahren feststellen, daß das Exotische nur bedingt als etwas qualitativ Fremdes fungiert. Er arbeitet vorzüglich mithilfe eines zwischen zwei Polen pendelnden Verfahrens in der quantitativen Kategorie, indem er einerseits Phänomene aus dem Bereich des Exotischen (Fernen) mit dem Europäischen gleichsetzt (respektive vice versa), und indem er andererseits qualitativ grundsätzlich gleiche Erscheinungen im exotischen (fernen) Bereich als Superlative ihrer europäischen Pendants vorstellt und gerade damit das Exotische definiert.

Zweig hatte sich, wie angedeutet, schon vor dem 1. Weltkrieg an seinem damaligen Vorbild Verhaeren nicht nur für die eigene schriftstellerische Pra-

---

<sup>22</sup> M. Gschiel: Prosawerk, S. 214.

xis, sondern auch in Hinblick auf seine generelle Lebenseinstellung orientiert: der Belgier habe eine Krise, die sich in Magenleiden, schweren Depressionen und Todessehnsucht geäußert habe, dadurch überwunden, daß er sich dem Schmerz hingeebe - «*Der Wille zum Erlebnis wird hier Wille zum Schmerz und selbst zum Tode*»<sup>23</sup> - und aus diesem Erlebnis des Schmerzes habe er die ästhetische Kraft der Ekstase gewonnen.

«Krisen, Träume», so hatte Zweig mit der Krise Verhaerens zugleich seine eigene reflektiert, «all das sind nur Betäubungen, nach denen die Qual des Erwachens doppelt wieder einsetzt»<sup>24</sup>. Erst über die Akzeptanz seines Selbst sei der ursprünglich nicht besonders sensible Verhaeren<sup>25</sup> feinfühlicher und leidenschaftlicher geworden und habe sich durch eine "Flucht in die Welt" - so der Titel eines ganzen Abschnitts<sup>26</sup> - dem Leben zurückgegeben.

Zweig hat um 1940 zweifellos versucht, die «*Entdeckung der neuen Schönheit in den neuen Dingen*»<sup>27</sup> voranzutreiben: Wenn man von Zweigs (auto-)therapeutischem, an Verhaeren entwickeltem Ansatz ausgeht, müßte es daran gelegen haben, daß er seine Krise zu wenig akzeptiert, zu wenig «Willen zum Schmerz» aufgebracht und damit die zur «Bejahung» notwendige Ausgangsposition nicht aufgebracht hätte.

Zweig erklärt Europa zum «letzten Bollwerk des Individualismus» gegen die Bedrohung durch die anrollende US-amerikanische Langeweile und Gleichförmigkeit. Die Etikette des Originären heftet er auch an Rußland, Indien und Südamerika und «europäisiert» sie damit. Das Gegenteil des Exotischen ist nicht das Heimische, sondern die Monotonie.

---

<sup>23</sup> Stefan Zweig: Emile Verhaeren, Leipzig 1910, S. 50 (Hervorhebung Zweig).

<sup>24</sup> St. Zweig: Verhaeren, S. 50.

<sup>25</sup> St. Zweig: Verhaeren, S. 45.

<sup>26</sup> St. Zweig: Verhaeren, S. 56 ff.

<sup>27</sup> St. Zweig: Verhaeren, S. 69 (Hervorhebung Zweig).

Sergio Corrado

La pura equazione. Crisi dello sguardo e metafora astratta  
in *Die Spanische Trilogie (I)* di Rilke

Appena finito di dettare il manoscritto del *Malte*, Rilke scrive a Marie von Thurn und Taxis per annunciarle di avere ultimato il romanzo. Alla stessa principessa, dodici anni più tardi, comunicherà in una lettera dal tono enfatico di avere finalmente condotto a termine le *Duineser Elegien*. In questo arco di tempo, dal 1910 al 1922, Rilke non ha l'opportunità di annunciare altri complimenti. Se si prescinde dal ciclo minore *Das Marien-Leben*, apparso nel 1913, il flusso alquanto discontinuo della sua scrittura si addensa in punti apicali talvolta di grande spessore poetico e teorico, che restano però episodi singoli, non saldati nella struttura compatta di un'opera organicamente concepita. L'unica eccezione in tal senso è costituita da ventidue liriche scritte tra il 1913 e il 1914, e poi raccolte nel 1916 in un quaderno con il titolo *Gedichte an die Nacht*, per farne dono all'amico Rudolf Kassner<sup>1</sup>.

Se così Rilke riconosce esplicitamente l'omogeneità delle liriche in questione, d'altra parte la decisione di raggrupparle è motivata dalla volontà non già di pubblicarle, bensì di farne un uso privato. In questo gesto - che definisce i confini del corpus ma in effetti non lo stacca con un taglio netto dalla vasta, variegata e nebulosa "area" di produzione poetica che si estende tra il romanzo e le elegie - si è spesso visto il surrogato di quel gesto felice, di ben altra consistenza ma di là da venire, che nel giro di qualche anno avrebbe concluso le dieci composizioni duinesi.

In generale si può affermare che c'è una tendenza a relegare i *Gedichte an die Nacht* - finora decisamente trascurati, salvo poche eccezioni<sup>2</sup> - e gli altri

---

<sup>1</sup> Nell'opera completa (R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Bd. 1-6, Wiesbaden 1955-1966; citato: SW) i *Gedichte an die Nacht* si trovano nel vol. II, sparse tra le altre liriche del periodo, tutte ordinate secondo un criterio cronologico. La successione in cui furono accolte nel quaderno per Kassner - aperto proprio da *Spanische Trilogie (I)* - è riportata dai curatori a p. 755.

<sup>2</sup> Ci riferiamo innanzitutto all'unica monografia sulla raccolta: A. Stephens, *Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht*, Frankfurt a. M. 1978, che offre - ben al di là del suo oggetto specifico - un approccio lucido e ancora oggi attuale a tutto Rilke. Partico-

testi del periodo in una posizione ancillare rispetto all'*opus maior*, a leggerli cioè come tentativi più o meno falliti, approssimazioni verso forme più perfette ma non ancora mature. È un atteggiamento tutto sommato celebrativo nei confronti delle realizzazioni maggiori, e postula una linearità, uno sviluppo univoco e coerente dell'opera di Rilke, come se l'empito che gli consente di terminare le *Elegien* e di stendere di getto i *Sonette an Orpheus* riscattasse l'imprecisione e l'infelicità di una lunga fase preparatoria. Nella gran parte degli interventi critici le liriche scritte dopo il 1910 finiscono per avere una funzione strumentale, al servizio di un'esegesi che vi fa ricorso come a un ampio repertorio di "luoghi", grazie ai quali decifrare passaggi e soluzioni dei due cicli più tardi, e che non di rado identifica proprio nella faticosa gestazione di questi ultimi la referenza segreta di testi ritenuti altrimenti poco interessanti.

Ora, particolarmente per quanto concerne i *Gedichte an die Nacht*, il giudizio critico va a nostro avviso corretto, in primo luogo riconoscendo loro un valore autonomo. Altrimenti si rischia di lasciarsi sfuggire il significato profondo di quell'impasse in cui Rilke sente di essere finito dopo il *Malte*, e che sarebbe banale identificare con l'interruzione del lavoro iniziato a Duino con le prime due elegie<sup>3</sup>. È un po' semplicistico pensare che Rilke le tenga separate dalle altre liriche nell'attesa che torni a ravvivarsi l'ispirazione, oppure per la disparità degli esiti; piuttosto va detto che la sua ricerca si muove ora seguendo due moduli differenti. Da un lato, si impegna nella costruzione di un discorso mitopoietico, proponendo figure in cui si cristallizzano possibilità dell'esistere (i giovani morti, le amanti abbandonate della I elegia; gli angeli, gli amanti della II)<sup>4</sup>. Dall'altro - ripresentando in chiave completamente diversa, e cioè lontano da qualsiasi interesse descrittivo per il mondo oggettuale, la struttura lirica "io-tu" dello *Stunden-Buch* - inscena un dramma in cui si tenta di delineare il volto dell'"altro", che tuttavia si sottrae di continuo al dia-

---

lare attenzione a queste e ad altre liriche del periodo della crisi ha dedicato tra gli altri U. Fülleborn, *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis* [1960], Heidelberg 1973 (2., durchges. Aufl.); altrettanto ha fatto F. W. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, (Diss.), Kiel 1951, nell'ambito di un'affascinante e ancora oggi insostituibile ricostruzione della ricezione di Klopstock da parte di Rilke, databile proprio in questi anni.

<sup>3</sup> La I e la II delle *Duineser Elegien* furono scritte tra gennaio e febbraio 1912. Più o meno in questi mesi vennero iniziate, sempre a Duino, anche la III, la VI, la IX e la X.

<sup>4</sup> Cfr. H.-G. Gadamer, *Mythopoetische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, in H.-G. G., *Kleine Schriften II. Interpretationen* [1967], Tübingen 1979 (2., verb. Aufl.), pp. 194-209. Interessantissime le riflessioni di M. Engel sul «mythisches Sprechen», in *Rainer Maria Rilkes «Duineser Elegien» und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart 1986, pp. 158 sgg., uno degli studi più recenti e più approfonditi sulle elegie, che sottolinea il carattere riflesso e allegorico di tale costruzione, che non va fraintesa in senso ontologizzante, perché in Rilke la «allegorische Mythopoesie transzendentalpoetisch fundiert ist» (p. 163).



logo, per l'ambiguità stessa di un gesto che chiama e al tempo stesso respinge l'invocato.

A tal proposito abbiamo un chiaro esempio della differenza tra i due moduli, perché questa ambiguità, costitutiva dei *Gedichte an die Nacht*, nelle elegie viene tematizzata, rappresentata in modo tale che lo stesso gesto da linguistico si fa plastico (il braccio levato verso/contro l'angelo alla fine della VII elegia)<sup>5</sup>, ritrovandosi così confuso dall'aura mitica che pertiene al dicibile. Il fatto è che dopo il *Malte* l'unico discorso possibile è quello della crisi, la cui intenzione non può essere celebrare la parola, o annunciare verità sapienziali, o ancora sciogliersi in canto. Si tratta di un discorso aspro, spoglio, spigoloso, stridente spesso fino all'incongruenza, pieno di forzature; un discorso che non scorre, poiché deve affrontare - direttamente, e secondo configurazioni sempre nuove - il problema principale: la perdita del mondo.

La libertà - talvolta al limite dell'arbitrarietà fantastica - con cui sono composti questi ventidue "drammi", è la libertà di chi è costretto a fare esperimenti arditi con le proprie figure, dal momento che le strategie collaudate non garantiscono più soluzione. Se dunque è vero che in questi anni inizia a prendere corpo il grande linguaggio astratto di Rilke, è certo che i *Gedichte an die Nacht* sono molto più che non un laboratorio dello *Spätwerk*. Qui si fanno i conti con una crisi profonda, che Fülleborn ha definito "espressionistica"<sup>6</sup>, e che in nessun caso può essere ridotta alla frustrazione per aver interrotto la stesura delle *Duineser Elegien*.

Le liriche dopo il 1910 sono sì un laboratorio, ma in un senso molto più sostanzioso. In esse avviene una trasformazione, che come già anni prima - quando l'attenzione si era spostata da un'interiorità vissuta come spazio chiuso e denso di risonanze alle forme crude o sinuose del mondo esterno - si attua intorno all'asse dello sguardo; stavolta però in un'accezione negativa, nel senso cioè di un abbandono e di un superamento. L'individuazione dello sguardo quale strumento privilegiato del lavoro poetico, maturata al cospetto dell'universo-Parigi, al tempo dell'apprendistato presso Rodin, era stata l'atto fondante della poetica del «sachliches Sagen», che si serve del «reines Schauen» per descrivere le cose còlte nella loro fenomenicità, cose che nei *Neue Gedichte* sono presenze ancora stabili nell'orizzonte della percezione<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> «[...] Wie ein gestreckter / Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen / oben offene Hand bleibt vor dir / offen, wie Abwehr und Warnung, / Unfaßlicher, weitauf» (SW I, p. 713).

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 318. Un ottimo lavoro su tutto il periodo è quello di R. Sheppard, *From the «Neue Gedichte» to the «Duineser Elegien»: Rilke's Chandos Crisis*, «Modern Language Review» 68, 1973, pp. 577-592.

<sup>7</sup> Per un più ampio discorso al riguardo rimandiamo al nostro precedente lavoro: *La parola poetica nella regione delle cose. Percezione e metafora nei «Neue Gedichte» di Rilke*, «AION - Studi Tedeschi» 29, 1986, pp. 165-196, dove tale problematica è osservata alla luce delle teorie fenomenologiche.

Questo stadio di equilibrio si rompe già nel *Malte*, dove si annunciano trasformazioni nel rapporto dell'io con l'altro-da-sé, con ciò che gli è di fronte e che sfugge alla presa, all'appercezione così come alla rielaborazione estetica. La prosa del mondo non è luogo di presenze. Le stesse "cose" messe a fuoco nei singoli quadri dei *Neue Gedichte*, qui sono spesso avvolte da un alone di assenza, oppure sono già svanite, e hanno lasciato dietro di sé involucri vuoti, tracce impalpabili e sfocate; e anche le visioni più nitide, più lucide e nude, dileguano in un grande "buco nero", in quel luogo interno che Malte scopre in qualche zona del proprio corpo<sup>8</sup>.

Già nei frammenti del 1910 - per Rilke un "anno-zero" - l'evanescenza del *Gegenüber* trapassa nella frattura, netta e lucidamente riconosciuta, tra soggetto e mondo. A ciò fa riscontro, a livello grammaticale, la drammatizzazione della soggettività, che nel dirsi «io» si pone quale polo esplicito di una struttura al cui altro estremo c'è il mondo. Questa sorta di ispessimento, di doloroso irrigidimento della sfera soggettiva, che si riflette nell'irruzione della prima persona pronominale sulla scena testuale, testimonia l'interrompersi di quello scambio fluido con l'*Außen-Sein*, realizzato per un momento attraverso il modulo del *Dinggedicht*, che prevede invece l'eliminazione dell'io lirico<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> «Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht» (SW VI, pp. 710-711).

<sup>9</sup> A partire dai primi anni '70 il concetto di «io lirico» è stato al centro di un vivo dibattito, rimasto comunque circoscritto all'ambito germanistico, sul quale fornisce un ottimo orientamento A. Stephens, *Überlegungen zum lyrischen Ich*, in Th. Elm, G. Hemmerich (hrsg.), *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung*. U. Fülleborn zum 60. Geburtstag, München 1982, pp. 53-67. Stephens prospetta le aporie in cui si è arenato lo sforzo teorico, stretto tra l'incapacità di fissare una definizione accettabile di io lirico e il riconoscimento della sua irrinunciabilità in ambito ermeneutico. Mettendo in guardia da ogni ipostatizzazione, così come dalla tentazione di ricostruire una supposta "storia dell'io lirico", Stephens propone un uso strumentale del concetto, che può indicare tanto il *soggetto drammatizzato* (non necessariamente coincidente con il pronome "io"), quanto il *soggetto implicito* («die "unpersönlich" anmutende, im Gedicht dominierende Instanz, die den "Stoff" [...] auswählt und ordnet», p. 60). Anche W. G. Müller distingue tra soggettività implicita nell'enunciazione e io lirico, il quale «liegt vor, wo sich das Subjektive in besonderer Weise in der sprachlichen Form des Textes dokumentiert» (*Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*, Heidelberg 1979, p. 31). Quando parliamo, a proposito del *Dinggedicht*, di eliminazione dell'io lirico, intendiamo dire che viene messa fuori gioco questa forma drammatica della soggettività, che caratterizza invece i testi della crisi. Ci sembra allora che, pur non accettando l'idea di un io lirico che si sviluppi per tappe storiche (come vuole K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970), sia del tutto legittimo leggere le differenti manifestazioni della soggettività nel testo letterario alla luce di fasi storiche o di trasformazioni epocali, e dunque pensare l'io lirico come «ein geschichtlich entstandenes und somit auch geschichtlich vergehendes Formprinzip» (B. Sorg, *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*, Tübingen 1984, p. 14); non lontano da questa posizione H. Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfah-*

Per comprendere questo passaggio cruciale occorre però superare quella che si può definire "ipotesi poetologica", consistente nel ricondurre la crisi del dopo-*Malte* - ma in realtà tutto Rilke - alla problematica della scrittura, considerata in una specificità che la rende qualcosa di astratto, quasi di mistico. Se si tiene invece conto della sua ampiezza semantica, della sua portata antropologica, allora «crisi dello sguardo» può fungere effettivamente da sigla delle trasformazioni che investono, prima ancora che le strategie creative, lo statuto ontologico di soggetto e oggetto. Certo, per Rilke la creazione poetica è senza dubbio *la* prassi per eccellenza cui affidarsi per superare la scissione tra io e mondo; ma è decisivo non impoverire né la scissione, che riguarda l'intera compagine dell'esistenza, né questa prassi, nella quale sono compresi - in un complesso rapporto di fondazione reciproca - tanto l'ambito poetico quanto quello etico e conoscitivo<sup>10</sup>.

Ci pare un'acquisizione critica fondamentale riconoscere che il Rilke "orfico" ed "elegiaco" - ancora oggi non del tutto liberato dalla (auto-)mitizzazione che lo ha spesso appesantito - e il Rilke dei *Gedichte an die Nacht* stanno l'uno accanto all'altro come due poetiche possibili. L'apertura dialogica verso la notte, pur ambigua e in ogni caso prontamente richiusa, ci appare oggi, in uno scenario profondamente mutato rispetto a quello del primo quarto di secolo, forse anche più interessante, più feconda per chi si interroga circa le possibilità del fare poesia, rispetto all'affascinante gesto elegiaco, che nell'invitarci a volgere lo sguardo verso le cose esprime una felicità del nominare che ci è preclusa. Più feconda proprio per quel suo carattere di *esperimento* cui ricorre un soggetto che deve mettersi continuamente, e senza mediazioni, alla prova; e in fondo altrettanto affascinante, anche nei momenti - volutamente - indigesti a una disamina squisitamente estetica, che non ci seducono, ma ci lasciano invece nudi di fronte alla notte o al vuoto lasciato dal volto dell'amata; o infine laddove il nodo mai sciolto viene coperto di parole, sotto le quali avvertiamo che la soluzione non "tiene".

Tale è ad esempio la soluzione che chiude il primo episodio, qui di seguito analizzato, della trilogia spagnola, episodio che ci consente di far luce sulle trasformazioni di cui dicevamo. La posizione periferica di chi parla e la perdita di senso dello spettacolo visibile, l'inadeguatezza degli strumenti gnoseologici e di rielaborazione estetica (sguardo, parola) e l'inesprimibilità del mondo, la solitudine dell'io e il lamento della non-appartenenza: sono motivi già tutti

---

*rungrswirklichkeit*, Stuttgart 1983. Sull'argomento cfr. inoltre K. H. Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a. M. 1975; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung* [1957], Stuttgart 1968 (2., stark veränd. Aufl.), pp. 118 sgg., e J. Peper, *Transzendente Struktur und lyrisches Ich*, «DVjs» 46, 1972, pp. 381-434.

<sup>10</sup> È da tale intuizione basilare che prende le mosse l'interpretazione di Stephens, per il quale «Rilke kaum zwischen Erkenntnis und Gefühl als Modi der Intentionalität unterscheidet» (*Nacht, Mensch...* cit., p. 234).

contenuti nello spazio breve e intensissimo di questa lirica, articolazione esemplare - e in Rilke a suo modo insuperata - del discorso della crisi.

\* \* \*

Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie, liebe Freundin, (da ist Sprache der Engel wie sie sich unter den Menschen helfen) aber *daß* es ist, daß es *ist*, das müssen Sie mir aufs Gerathewohl glauben. Man kann es niemandem beschreiben, es ist voll Gesetz, [...] so sehr sternisch ist die Art dieses ungemainen Anwesens gemeint, so hinaus, so in den Raum.

Così scrive Rilke, appena giunto a Toledo, a Marie von Thurn und Taxis<sup>11</sup>. La Spagna è uno dei luoghi "forti" del suo itinerario. Il viaggio compiuto nell'inverno 1912/13 lo pone a confronto con un paesaggio scabro, potente, non lavorato dalla mano dell'uomo, morfologicamente simile agli scenari di Capri e di Duino<sup>12</sup>. L'esperienza vissuta in questo luogo estremo, dove il *Gegenüber* assume tratti astrali, di irriducibile alterità, ripropone drammaticamente i termini della crisi, ma al contempo li ridefinisce a un più alto livello di consapevolezza.

Le prime impressioni ricevute da Toledo racchiudono già in sé il nucleo decisivo dell'esperienza spagnola: *l'inesprimibilità del contenuto dello sguardo*. La visione grandiosa, imponente della città si offre in un bagliore dell'essere, che però si sottrae a ogni funzione predicativa. Rilke, il «grande poeta del *come*»<sup>13</sup>, non possiede più un linguaggio in grado di aderire alle modalità del reale, può soltanto testimoniare il *che (daß)* delle cose, il fatto che esse *sono*. È importante precisare che non si tratta - come del resto mai in Rilke - di un istante epifanico in sé disarticolato, del balenare di una totalità mistica indistinta. L'apparizione è strutturata secondo una sua legge ben determinata («es ist voll Gesetz»), che appartiene tuttavia a un altro ordine di misura, una legge astrale («sternisch») incomprensibile al soggetto.

---

<sup>11</sup> Lettera del 2.11.1912, in R. M. Rilke und M. von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, besorgt durch E. Zinn, Bd. 1-2, Zürich/ Wiesbaden 1951; I, p. 218 (citato: BrT).

<sup>12</sup> A proposito delle poesie scritte tra il 1906 e il 1907 a Capri, J. Sandford sostiene che mai Rilke ha evocato così vivamente «the struggle between Self and Non-Self» (*Landscape and Landscape Imagery in R. M. Rilke*, London 1980, p. 28), e accomuna poi questa esperienza a quella vissuta di fronte al paesaggio spagnolo. Cfr. inoltre J. Gebser, *Rilke in Spanien* [1939], ora in J. G., *Gesamtausgabe*, I, Schaffhausen 1975, pp. 9-84.

<sup>13</sup> È la definizione che ne dà Gottfried Benn in *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1951, p. 16: «Rilke war ein großer WIE-Dichter».

Il viaggio in Spagna, dunque, prende subito l'avvio nel segno della sproporzione tra linguaggio ed essere - tra parola degli uomini («Sagen») e lingua degli angeli<sup>14</sup>. Ma l'insufficienza del mezzo espressivo risulta indissolubilmente connessa all'inadeguatezza dello sguardo. Con "inesprimibilità del contenuto dello sguardo", a proposito della lettera citata, intendiamo allora parola e sguardo quali termini di un'endiadi che sussisteva già, in positivo, al di qua della crisi. Le lettere spagnole, una delle sezioni più interessanti dell'epistolario rilkiano, forniscono indicazioni precise al riguardo. Un'altra lettera, inviata qualche giorno dopo l'arrivo in Spagna alla stessa Marie von Thurn und Taxis, si conclude con un tono di lamento:

ach Fürstin, ich [...] wünsche mir so viel Fassung in mein Herz, solchen Gegenständen gegenüber dazusein, still, aufmerksam, als ein Seiendes, Schauendes, um-Sich-nicht-Besorgtes ...<sup>15</sup>

Si tratta di un desiderio ingenuo e insieme disperato, dell'appello a un atteggiamento che era valido in una fase ben diversa, laddove sosteneva l'impatto con le forme di vita della metropoli parigina. Una delle acquisizioni più feconde del viaggio in Spagna, del resto, è il chiarimento dell'irripetibilità di quella stagione creativa, e dell'impossibilità di neutralizzarsi («um-Sich-nicht-Besorgtes») di fronte alle cose.

Appena un mese più tardi, in una lettera a Lou Andreas-Salomé, la nostalgia per questa capacità smarrita lascia il posto a un'analisi lucida e struggente:

Wenn ich am Morgen aufwache, so liegt vor meinem offenen Fenster im reinen Raum, ausgeruht, das Gebirg, wie stell ichs nur an, daß mich das nicht innen bewegt, [...] jetzt sitz ich da und schau und schau bis mir die Augen wehthun, und zeig mirs und sag mirs vor als sollt ichs auswendig lernen und habs doch nicht.<sup>16</sup>

Qui c'è qualcosa di più dello scollamento tra paesaggio esterno e paesaggio interno. La ripetizione ossessiva e desolata («und schau und schau»; «und zeig mirs und sag mirs vor») denuncia l'inutilità del gesto, e - a un livello più radicale - di tutta l'etica del lavoro, così come era stata formulata secondo i canoni del *toujours travailler* rodiniano. La lunga, insistita frequentazione delle cose, che è alla base del modello "artigianale" di elaborazione estetica del mondo, non è più sufficiente a trasformare lo spazio della finestra da barriera invisibile in campo di relazioni.

---

<sup>14</sup> Sproporzione analizzata con finezza da F. W. Wodtke, *Das Problem der Sprache beim späten Rilke* [1956], ora in R. Görner (hrsg.), *Rainer Maria Rilke*, Darmstadt 1987, pp. 78-130.

<sup>15</sup> Lettera del 13.11.1912 (BrT I, p. 228).

<sup>16</sup> Lettera del 19.12.1912, in R. M. Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel* [1952], hrsg. von E. Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1975 (2., erw. Aufl.), p. 274.

Allo scambio con l'esterno si sostituisce, al di qua della finestra, una circolarità monologica priva di varchi; la sfera soggettiva appare ora sdoppiata, mentre il mondo regredisce alla neutralità dell'es: «ich [...] zeig mirs und sag mirs vor». Qui sguardo e parola, residui di un'abitudine che può sussistere ormai solo come vuoto meccanismo («als sollt ichs auswendig lernen»), sono coinvolti in un unico processo di depotenziamento, come anche in *Die Spanische Trilogie (I)*, scritta qualche settimana più tardi:

- Aus dieser Wolke, siehe: die den Stern  
so wild verdeckt, der eben war - (und mir),  
aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,  
Nachtwinde hat für eine Zeit - (und mir),  
5 aus diesem Fluß im Talgrund, der den Schein  
zerrissner Himmels-Lichtung fängt - (und mir);  
aus mir und alledem ein einzig Ding  
zu machen, Herr: aus mir und dem Gefühl,  
mit dem die Herde, eingekehrt im Pferch,  
10 das große dunkle Nichtmehrsein der Welt  
ausatmend hinnimmt -, mir und jedem Licht  
im Finstersein der vielen Häuser, Herr:  
ein Ding zu machen; aus den Fremden, denn  
nicht Einen kenn ich, Herr, und mir und mir  
15 ein Ding zu machen; aus den Schlafenden,  
den fremden alten Männern im Hospiz,  
die wichtig in den Betten husten, aus  
schlaftrunknen Kindern an so fremder Brust,  
aus vielen Ungenaun und immer mir,  
20 aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,  
das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,  
das welthaft-irdisch wie ein Meteor  
in seiner Schwere nur die Summe Flugs  
zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft.<sup>17</sup>

Anche se consta di un unico, lungo periodo sintattico, la lirica è ripartita in tre movimenti (la scena introduttiva, vv. 1-6; l'ampio blocco centrale, vv. 7-21; la soluzione finale vv. 22-24), che ci offrono la rappresentazione più compiuta di tutta la tematica della scissione, proiettata su uno scenario di grande potenza drammatica. Il rapporto tra io lirico e *Gegenüber* non si esaurisce qui nell'intreccio di un'invariante (l'esperienza della scissione, costantemente ribadita) e di una variante (il polimorfismo del *Gegenüber*, le differenti posizioni del soggetto). I due campi polari sono inseriti in una struttura testuale piuttosto ar-

<sup>17</sup> SW II, pp. 43-44.

ticolata, comprendente altri due elementi, «Herr» e «Ding», che nello schema complessivo - dove la parola muove dall'io verso il *Gegenüber*, nomina la "cosa da fare", invoca il «Signore», e infine ritorna all'io - sono sempre accomunati in un'unica proposizione. Fino alla soluzione finale essi attraversano la lirica senza mai aprirsi, senza acquisire alcuna determinazione qualitativa. Il «Ding», che dovrebbe realizzare l'unione di io e mondo, oggetto della tensione erotica del testo, resta un luogo chiuso, inaccessibile alla parola, che sbatte ogni volta contro la sua parete nominale: «Ding»<sup>18</sup>.

Per questo, voler fissare concettualmente il «Ding» prima di descriverne la fenomenologia significa non cogliere la necessità del suo carattere oscuro, vanificando uno degli effetti scenici salienti di *Spanische Trilogie (I)*: il differimento della rivelazione. Un simile atteggiamento porta inoltre a sottovalutare l'importante ruolo dell'invocazione, perché non riesce a dar conto della dipendenza della «cosa» dal «Signore». Solo quando avremo ricostruito i passaggi della contrapposizione - e per farlo con maggiore agilità sarà preferibile concentrarsi su di essa, mettendo temporaneamente tra parentesi «Herr» e «Ding» - saremo in grado di definire il significato della «cosa». E solo dopo aver seguito tutte le fasi del suo arrivo («Ankunft», v. 24) sarà possibile decostruirlo, rileggendolo - con il ricorso a una delle prose teoriche di Mallarmé - alla luce della prassi simbolistica, per scoprirne l'implicita debolezza, con l'ausilio anche di un breve frammento accluso ai *Gedichte an die Nacht*, che ci fornirà un'ulteriore, preziosa chiave di accesso.

Occorrerà inoltre fissare l'attenzione sui due versi-cardine che uniscono i tre movimenti. Innanzitutto il v. 7, dove avviene un'inversione decisiva, che pur senza risolvere la contrapposizione modifica gli equilibri all'interno del *ductus*, precedente ora in direzione opposta: dall'io al *Gegenüber*. E poi il v. 20 («aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn»), che segna il limite massimo della strategia di riduzione del *Gegenüber*, scivolato già nell'inconoscibile, dal momento che i suoi nomi dileguano senza lasciare residui. Infine, anticipiamo sin da ora che questo punto-zero, questa povertà assoluta dei contenuti della conoscenza è certo la condizione dolorosa, ma al tempo stesso anche il *telos* di tutto il lavoro della parola, tesa a liberarsi da ogni concreto dato esperienziale.

Nel primo blocco di versi (vv. 1-6) il paesaggio notturno prende forma attraverso lo sguardo, che procedendo dall'alto in basso stabilisce le coordinate e lega insieme gli elementi naturali (nuvola, stella, monte, fiume, ecc.) nell'unità della visione. Di fronte allo stesso spettacolo che nella lettera si era rivelato, al di là della finestra, impenetrabile allo sguardo e alla parola, il soggetto sembra

---

<sup>18</sup> «[...] das wiederkehrende Wort Ding [erscheint] als ein [...] stumpfer Laut, der aufgelöst werden will» (K. Hamburger, *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes* [1966], ora in K. H. (hrsg.), *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart u. a. 1971, pp. 83-158; il passo cit. è a p. 129).

riacquistare la capacità espressiva, ritrovare una ricchezza di senso smarrita. Ma se la descrizione iniziale, nella prospettiva stabilita dall'atto percettivo, parrebbe richiamarsi al modello poetico del *Dinggedicht*, in realtà il soggetto non sa più ritrovarsi nello spettacolo visibile. L'ostinato affermarsi dell'io lirico («und mir»), al termine dell'esplorazione delle diverse regioni spaziali, interrompe ogni volta la compattezza dell'*Erlebnis* e incrina la superficie delle immagini. Racchiuso in parentesi, in posizione periferica, l'io vive una condizione drammatica: da un lato non riesce a integrarsi, dall'altro non può dimenticarsi, e così riaffiora sempre di nuovo quale residuo ineliminabile.

C'è qui una duplice, irrisolta tensione tra moto e quiete. A livello orizzontale, alla scansione sintattica e figurativa del *Gegenüber* fa riscontro la monoliticità del polo soggettivo. Possiamo osservare come ogni contenuto sensibile, appena nominato, venga subito sbloccato, immerso nel flusso temporale. Le tre immagini, che presentano lo spettacolo veloce di un paesaggio attraversato da linee in movimento, contengono infatti chiare connotazioni temporali (esplicite: «der eben war», «jetzt Nacht, / Nachtwinde [...] für eine Zeit»; o implicite nella registrazione di un mutamento: «zerrissner»). Sono immagini strutturate secondo un parallelismo per il quale ogni elemento statico è posto in relazione a uno dinamico: la stella è coperta da una nuvola, la montagna è battuta dai venti notturni, il fiume - che nella continuità del suo scorrere a fondovalle fa parte dei punti di riferimento stabili - si illumina nel rispecchiare una radura di luce celeste. Ma per tre volte il moto del mondo, immerso nel tempo, si arresta di fronte al luogo immobile e separato dell'io: «(und mir)».

La tensione orizzontale si incrocia poi con la tensione verticale. La costruzione sintattica, differendo la proposizione principale, annuncia e rimanda il processo che dovrà coinvolgere, stringere insieme io e mondo. Essi restano sospesi così - nella forma di un dativo la cui carica dinamica è ancora solo potenziale - tra staticità dell'attuale e divenire virtuale. Contrapporre immancabilmente le singole percezioni al soggetto, significa porre i punti di partenza di un discorso che non fluisce, che si irrigidisce al termine di ogni distico.

Se la *tensione sincronica* tra differenza - i volti molteplici del *Gegenüber* - e ripetizione - («und mir») - ripropone la scissione in tutta la sua immediatezza, la *tensione diacronica* li accomuna come termini di una progressione finora bloccata, ma che presto inizia a spingere, a forzare la coazione testuale alla ricerca di una soluzione dialettica, di un *tertium* che abbia potere di mediazione: il «Ding».

Non a caso, questo si affaccia sulla scena al v. 7, quando si sblocca l'impasse iniziale. Dopo quello scambio di posizioni che sopra abbiamo preannunciato, l'io lirico non è più il residuo ineliminabile della visione, il limite che chiude la parola a ogni passaggio e la costringe all'orizzontalità, alla ripetizione. Con l'uscita dallo spazio delle parentesi, esso viene assunto quale punto di attacco esplicito da parte di un discorso che vi riconosce la propria scaturiti-



gine, e che restituendogli un ruolo primario trova anche il proprio fuoco tematico: «ein einzig Ding / zu machen» (vv. 7-8). Ed è questa infinitiva a mettere in movimento e a sorreggere come un vero e proprio *refrain* l'intera struttura sintattica, fino in fondo ellittica di proposizione principale.

Se i primi sei versi, pur riconoscendo come necessaria la presenza del pronome "io", non riescono tuttavia a "lavorarlo" nella trama del visibile, con l'inversione al v. 7 la frattura tra io e mondo cessa di essere solo tema della rappresentazione, di essere cioè puramente descritta, e diviene oggetto di una complessa elaborazione testuale che si pone il problema della sua ricomposizione.

La strategia adottata è la smaterializzazione del *Gegenüber*. Ogni volta che lungo il suo percorso si spinge verso quel mondo che appare lontano, gelato, quasi dietro un vetro, la parola ne riduce progressivamente i contenuti visibili, riportandolo costantemente all'io. Se seguiamo la scansione delle immagini, osserviamo che il portato della percezione, già al v. 7 raccolto nel sintetico «alledem», tende sempre più a scomparire. È una tendenza graduale, inizialmente poco evidente, che sottrae l'io al confronto con il paesaggio e inaugura una serie di visioni non prodotte direttamente dalla compagine sensoriale, visioni interiori attinte per *Einführung* o attraverso rimemorazione. Così, il gregge rientrato di notte all'ovile sembra ancora iscriversi nel cerchio dello sguardo, tracciato nei primi sei versi; ma già qui non si tratta del gregge, vale a dire della sostanza fenomenica delle cose, come invece nel caso di *questa* nuvola, *questa* montagna ecc., bensì della *sensazione* («Gefühl», v. 8) che accompagna la percezione dell'oscurità notturna *da parte del gregge* - da parte di *un* gregge.

Se la notte significa lutto, perdita di essere per chi non ha una dimora alla quale fare ritorno, nel gregge l'io cerca la mediazione che gli consenta di non esporsi, di non soccombere dinanzi a qualcosa che è inespugnabile in prima persona, e di conseguenza indescrivibile, e perfino innominabile, se non con una perifrasi: «das große dunkle Nichtmehrsein der Welt». Nel sostantivo astratto, che raccoglie tutto l'essere e gli nega ogni attualità, la notte non è più un lasso di tempo o un fenomeno naturale, ma il calco cupo e indistinto del mondo. Il desiderio di colmare di vita questo calco ora vuoto, cioè il desiderio di un rapporto ricco, organico con la notte, si proietta nella figura dell'animale, oggetto della nostalgia per un inserimento nell'ordine naturale, per una consustanzialità che l'uomo non conosce.

Respirandola, l'animale accoglie la notte nel proprio corpo: «ausatmend hinnimmt» (v. 11). Ma per chi deve costruire quell'unità con l'esterno che all'animale è già sempre data, l'essere avvolti dal mondo resta un'emozione sconosciuta. Il respiro del gregge è la configurazione in termini mitologici di quella smaterializzazione del *Gegenüber* inseguita per tutto il testo, e infine realizzata nella *pointe* su di un piano puramente linguistico. Nella paradossale

contemporaneità dell'inspirare e dell'esprire scorgiamo allora l'anticipazione del volo della meteora e del suo annientarsi. Sistole e diastole si incontrano in una vertigine di parole («*ausatmend hinnimmt*»), un sussulto linguistico con cui il corpo testuale, modellandosi sulla pura creaturalità spegne l'universo e l'inghiotte.

La visione seguente è ormai quasi completamente oscura e priva di contorni, un impenetrabile blocco di buio («*Finstersein*», v. 12) interrotto appena dai punti luminosi delle case, guardati da lontano con lo struggimento di chi vorrebbe essere accolto nella comunità dalla quale è escluso. Oscuratasi la terra, lo sguardo ripiega verso regioni interiori. Quelli che dormono, gli anziani malati negli ospizi, i bambini stravolti di sonno aggrappati a un seno: desolate parvenze di un'esistenza anonima e di massa, sparse in un'unica, infinita estraneità, sembrano figurine staccate dall'"album" del *Malte*. Ma di quelle visioni nitide, allucinate proprio per la scabrosa precisione dei dettagli, non è rimasto altro che brevi brandelli di immaginazione o di memoria senza alcuno spessore di vissuto. Anche le immagini o i ricordi, ripescati dal luogo interno in cui vanno a finire tutte le cose, sono ormai alienati, e appena nominati si irrigidiscono subito in un'alterità irrapresentabile.

La direzione centripeta e l'allontanamento dalla superficie del mondo procurano all'io uno spazio sempre maggiore su di una scena dominata ormai dalla *Fremdheit* (vv. 13, 16, 18)<sup>19</sup>, e insieme alla solitudine («*nicht Einen kenn ich*») aumenta la sua quota di partecipazione al «Ding» («*und mir und mir*») - mentre diminuisce costantemente la visibilità. Dopo le ricorrenti interruzioni iniziali, il testo termina di un fiato (l'ultima pausa nella punteggiatura è al v. 15), con un'accelerazione e un'intensificazione che rompono l'equilibrio, spostando decisamente il peso drammatico sul polo dell'io. I contorni del *Gegenüber*, anche laddove coincidono con le linee di un'immagine ricordata, sono ormai illeggibili, imprecisi («*aus vielen Ungenaun*», v. 19), il che equivale per Rilke alla loro esclusione dal perimetro della *poiesis*.

Ciò che l'io ha di fronte appartiene ormai all'ignoto - ma quale ignoto? È importante sottolineare l'ambivalenza - secondo quanto detto sopra - dell'emistichio: «*was ich nicht kenn*», che sta a indicare tanto il *non più* noto quanto il *non ancora* noto. In quest'ultimo significato il *Gegenüber* si trova trasformato nel principio stesso della conoscibilità ed esperibilità delle cose: *di fronte* all'io si è aperta la pura possibilità, vuota ma inesauribile, della conoscenza. E la produttività di questo principio si esplica con immediata concretezza testuale, perché tale riduzione/liberazione, cancellando ogni percepibile, inaugura uno

<sup>19</sup> Il "luogo interno" di *Malte* (v. qui alla nota 8) e l'estraneità si trovano connessi nella lettera del 17.12.1912 a Marie von Thurn und Taxis: «*aber mir stürzt die Welt jeden Augenblick völlig ein innen im Blut, und steht dann draußen eine ganz fremde herum, so ist's eine Fremdheit über die Maaßen*» (BrT I, p. 245).

spazio nuovo, astratto, solcato da figure senza corpo come la meteora, con le quali sperimentare soluzioni di ricomposizione.

Ma prima di affrontare la chiusa di *Spanische Trilogie (I)* dobbiamo recuperare «Herr» e «Ding», finora tralasciati per comodità di analisi. E proprio qui appare chiaro quanto sia infruttuoso voler "risolvere" questioni testuali con il ricorso a categorie e procedure da Rilke definite o sperimentate in altra sede e in altro contesto - atteggiamento, questo, piuttosto invalso nella critica. Intendere ad esempio il «Ding» sul modello del *Kunst-Ding* equivale ad applicare a *Spanische Trilogie (I)* categorie pertinenti a un altro modulo poetico, ormai inattuale<sup>20</sup>. Certo, probabilmente la formula «ein Ding zu machen» proviene dal lessico delle dichiarazioni teoriche del periodo parigino. Ma se si "ascolta" attentamente, si comprende che non si tratta ora di «fare una cosa», bensì di «fare una cosa» (v. 15). L'accento, in altri termini, non è posto sul momento plastico, cioè sul processo metamorfico o sul suo esito, ma sulla funzione di connessione tra io e mondo assunta dal «Ding». Il *refrain*: «ein Ding zu machen» dice essenzialmente il bisogno di essere reintegrati in una totalità, di riscattare uno stato di solitudine, di non conoscenza, di alienazione, di non appartenenza.

Tentiamo invece di seguire le scansioni del *ductus*, e di ricavare da esso il valore semantico del «Ding». Al quartultimo verso «Herr» e «Ding» colmano già l'intero spazio, mentre gli attori della scissione - il pronome "io" e ciò che ha di fronte - hanno abbandonato la scena. È rimasta la voce fuori campo, che fa leva in questo punto preciso, intensificando l'invocazione nel triplice ininterrotto «Herr Herr Herr». È solo dopo questo richiamo che il «Ding» si rivela, sciogliendosi nella proposizione relativa che occupa gli ultimi tre versi; è solo ora che il «Ding» si *fa*, in quanto unità di io e *Gegenüber*. Assimilando il «Ding» alla meteora, la splendida chiusa di *Spanische Trilogie (I)* ne esalta il carattere dinamico. La traiettoria di caduta avvicina progressivamente e infine pone a contatto regione cosmica e regione terrestre - la regione dell'"altro" e quella dell'io, collegate ora da un segno-ponte: «welthaf-irdisch».

Giunge così a compimento la tendenza, via via sempre più marcata, alla

---

<sup>20</sup> Così O. F. Bollnow identifica «Ding» con *Kunst-Ding*, riconducendo la "preghiera": «ein Ding zu machen» al problema della creazione poetica (cfr. *Rilke* [1951], Stuttgart 1956, erw. Aufl., pp. 122-123). Più articolata invece la posizione di Hamburger, che nel «Ding» vede sì «das Gedicht als "Resultat" der angeschauten Objekte und des Subjekts des Dichters», ma aggiunge poi che Rilke «diese Poetologie auf die Subjekt-Objekt-Struktur der Erkenntnis gründet» (*Die phänomenologische Struktur...* cit., p. 128), col che ancora la prospettiva poetologica a una problematica di tipo *erkenntnistheoretisch*, che a differenza dei *Neue Gedichte* troverebbe qui una soluzione di tipo trascendentale, per la quale il «Ding» resta un ostacolo da eliminare. Secondo Stephens in *Spanische Trilogie (I)* - e in tutti i testi del periodo - si assiste alla collisione di elementi della poetica del *Dinggedicht* con la situazione dell'io lirico nel *Malte* (cfr. *Nacht, Mensch...* cit., p. 46).

smaterializzazione. La parola traccia nello spazio testuale la traiettoria dell'astro che precipita nel cosmo; e come l'impatto con l'atmosfera brucia la massa corporea del meteorite, così nella lirica ogni linea visibile si traduce in pura traiettoria verbale. Il moto del corpo celeste viene ridotto a grandezza matematica: con «die Summe Flugs» (v. 23) il volo è trasposto dal piano fenomenico a quello dell'astrazione numerica, dove vale solo più come parabola di punti. E se la meteora si disintegra con velocità direttamente proporzionale all'accelerazione, ogni qualità sensibile del «Ding» si annienta letteralmente nella collisione tra «zusammennimmt» e «nichts wiegend».

Il punto di atterraggio del meteorite è indicato sul margine estremo del testo da «Ankunft», ultimo segno di *Spanische Trilogie (I)*. L'incontro tra io e *Gegenüber* avviene in questo punto preciso, e soltanto dopo la consunzione del percepibile. Il «Ding» toglie l'esperienza della scissione proprio perché annulla il piano del *Gegenüber*, perché raccoglie ogni concrezione materica e la ri-solve - perché essendo una figura verbale priva di peso non è sottoposta alla gravità, al limite, alla separazione tra interno ed esterno. Ricomporre la scissione è pensabile allora a partire dal superamento della sua descrizione - e, di conseguenza, dello sguardo. Del resto, se si confronta questo uso della similitudine con quello tipico dei *Neue Gedichte*, ci si rende conto che qui la parola non ha alcun potere di visione, e che l'immagine della meteora è costruita su una sorta di astratta verbalità.

Possiamo ora iniziare a tirare le somme del nostro discorso, chiedendoci innanzitutto se davvero si può parlare in termini così positivi dell'esito dell'operazione, e affermare che effettivamente il «Ding» si fa, e toglie la scissione. Finora ci siamo limitati alla descrizione fenomenologica dell'«arrivo». Adesso dobbiamo chiederci quale sia la debolezza implicita - vi abbiamo accennato nelle note introduttive del presente lavoro - che impedisce a una costruzione simile di diventare modello poetico realmente produttivo al di là del singolo episodio, così che essa resta solo una tra le diverse soluzioni che nella stessa raccolta Rilke continua a provare. Parlare, nel presente contesto, di smaterializzazione, intendendo con ciò l'esito del processo, equivale evidentemente a parlare di *autoreferenzialità*. Al termine di una similitudine che risulta vertiginosa proprio perché smarrisce ogni referenza extratestuale, il «Ding» non rimanda più alla desiderata unità di io e mondo. Risucchiato nel campo metaforico emittente, e trascinato a precipizio in una figura che ne muta profondamente la funzione segnica, il «Ding» finisce per parlarci di sé, cioè del percorso compiuto dalla parola «Ding» e del suo arrivo, dei modi della realizzazione testuale, di come si costruisce una *pointe*. Ci parla, più in particolare, del meccanismo metaforico, se è vero che questa immagine rende immediatamente visibile la trasposizione di senso da un luogo all'altro («welthaft-irdisch»). Anche l'etimo costituisce un indizio: la meteora è metafora della metafora.

Ma allora, la «cosa» che "si fa" è molto diversa dalla «cosa» dei primi ventuno versi: è il testo stesso, al cui compimento si riferisce l'ultima parola, «Ankunft»<sup>21</sup>. E la debolezza implicita consiste proprio in questo slittamento, che disorienta il lettore, tra i primi ventuno versi e gli ultimi tre, dove si tenta di risolvere con un prodigio di parole quello che fino ad allora si era presentato fondamentalmente come un problema di tipo *erkenntnistheoretisch*.

La chiusa di *Spanische Trilogie (I)* è modellata su uno dei procedimenti portanti della poesia simbolista, definito da Mallarmé come il quasi completo dissolversi di un evento o fenomeno («un fait de nature») in una serie di vibrazioni («presque disparition vibratoire»), affinché, liberata da ogni referenza concreta («sans la gêne d'un proche ou concret rappel»), possa sortirne la pura idea («émane [...] la notion pure»):

Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.<sup>22</sup>

Nel vorticoso gioco di prestigio, dove al posto di tutti i mazzi di fiori sorge l'idea-fiore, scorgiamo il paradigma di quella «acrobazia verbale»<sup>23</sup> con cui termina *Spanische Trilogie (I)*.

Per Mallarmé la liberazione da ogni referenza concreta passa attraverso la distruzione dell'impressione. Diventa così possibile accedere alle tenebre che invadono quello spazio rimasto vuoto, e sperimentare altre forme di conoscenza. È evidente l'affinità con il processo alchemico, necessario per distillare ogni singolo verso, descritto nel *Malte*:

Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Ge-

---

<sup>21</sup> Ci sembra tutto sommato che abbia ragione B. Allemann a vedere in questo «Ding» un anello di congiunzione tra quello del *Dinggedicht* e la «figura» astratta tipica dello *Spätwerk* (cfr. *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961, p. 85). Secondo de Man il passaggio alla «figura» è reso possibile dal fatto che il significato perde la sua posizione predominante: «Rilke gibt diesem Verlust von Referentialität auch den ambivalenten Ausdruck "Innerlichkeit" [...], der dann nicht die Selbstpräsenz eines Bewußtseins bezeichnet, sondern die notwendige Abwesenheit eines verlässlichen Referenten. Er bezeichnet die Unfähigkeit der dichterischen Sprache, sich irgendetwas anzueignen» (P. de Man, *Allegorien des Lesens*, trad. ted. di W. Hamacher e P. Krumme, Frankfurt a. M. 1988, p. 79; il cap. su Rilke, del 1979, è alle pp. 52-90). Non siamo però affatto d'accordo con de Man quando rintraccia questo processo già nello *Stunden-Buch*, perché in tal modo il discorso su Rilke diviene a nostro avviso poco differenziato.

<sup>22</sup> S. Mallarmé, *Avante-dire au «Traité du Verbe»*, in S. M., *Oeuvres complètes*, Paris 1945, pp. 857-858 (la cit. è a p. 857).

<sup>23</sup> È la elegante definizione - secondo noi molto funzionale anche al nostro contesto - che A. Destro dà del «paradosso impossibile» che chiude la X elegia (*Note a R. M. Rilke, Elegie dui-nesi*, trad. it. di F. e I. De Portu, Torino 1978, pp. 73-103; la cit. è a p. 103).

duld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.<sup>24</sup>

Questo programma prende corpo a partire dalla specifica problematica di Malte, e in particolare dal bisogno di opporre un principio ordinatore alla violenza delle cose; di fatto, però, Malte non è più nelle condizioni di metterlo in atto. La visionarietà disperata del romanzo si nutre della stessa aderenza alle cose sperimentata nei *Neue Gedichte*, le cui procedure sono però esautorate da una crisi che le rende irripetibili. Una poetica fondata sul riaffiorare di impressioni obliate, come pure sulla lenta appropriazione delle cose attraverso lo sguardo, ha come postulato una dimensione temporale che sta tramontando o è già tramontata quando Rilke scrive il *Malte*. Non c'è davvero più tempo perché qualcosa riaffiori. Le impressioni di Malte scivolano tutte nel "buco nero", e vi restano sepolte.

Il *Malte* conduce all'estremo e con ciò esaurisce le risorse di tutta una poetica, svelando l'illusione di una parola che intenda descrivere il mondo dall'interno del mondo; che non abbia, in altri termini, dubbi sul proprio *ubi consistam* e sia sorretta dalla fiducia nel lavoro artistico, nel *métier*. Del resto, nota Adorno, l'impotenza sul piano della realizzazione estetica non fa che mostrare «die reale Gewalt der Verdinglichung»<sup>25</sup>.

Come risulta dalle lettere scritte da Ronda e da Toledo, quando compie il viaggio in Spagna Rilke è pienamente consapevole di questa crisi. Una differenza profonda separa la levità quasi festosa dell'esclamazione di Mallarmé: «une fleur!», dall'ostinato, impotente: «jetzt sitz ich da und schau und schau [...], und zeig mirs und sag mirs vor»<sup>26</sup>. Una volta svanite le allucinazioni di Malte, il problema non consiste più nel controllo del magma percettivo, nel saper dimenticare un'immagine perché essa riaffiori, ma riguarda la possibilità stessa di ricavarla, cioè in ultima analisi di esperire il mondo.

Per questo risulta inadeguata la *metafora assoluta* che chiude *Spanische Trilogie (I)*, dove la negazione «nichts» funziona da «segnale di improprietà»<sup>27</sup>, ossia segnala la scomparsa del termine proprio (l'incontro con la realtà esterna), progressivamente ridotto fino all'annullamento e trasformato in

<sup>24</sup> SW VI, pp. 724-725.

<sup>25</sup> Th. W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in *Noten zur Literatur I* [1958], ora in Th. W. A., *Gesammelte Schriften*, XI, Frankfurt a. M. 1974, pp. 49-68 (la cit. è a p. 52).

<sup>26</sup> V. qui alla nota 16.

<sup>27</sup> Sugli «Uneigentlichkeitssignale» cfr. G. Neumann, *Die "absolute" Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans*, «Poetica» 3, 1970, pp. 188-225 (in part. pp. 212-214).

pura linea verbale, mentre il termine improprio (l'arrivo) non ha altro peso che se stesso («nichts wiegend als die Ankunft»). Inadeguata perché, a ben vedere, nell'intero arco del testo il termine proprio è presente solo nei modi difettivi del desiderio - che l'incontro avvenga - e del lamento - per l'assenza di cose che sono toccate dalla voce dell'io, ma non hanno spessore di vissuto, non sono possedute e riposte, e dunque non possono reggere operazioni di tipo simbolistico. Stella, fiume, monte, luci notturne: nomi che si accumulano, privi di potenziale evocativo, di quella «semplicità archetipica»<sup>28</sup> su cui si baserà il *Sagen* elegiaco per trasformarli in realtà mitiche. E d'altra parte, se il *nichts* rilkiano è del tutto privo del sostrato di nihilismo mistico che traluce nelle metafore assolute di Celan, è anche molto lontano dalla consistenza del *néant*, coincidente con l'assoluto, di Mallarmé, non essendo implicato nella circolarità di risposnde che il *néant* trova in quello che Friedrich definisce «schema ontologico»<sup>29</sup>.

Mentre le tecniche simbolistiche si sforzano dunque di delineare i contorni dell'*absence*, la *pointe* di *Spanische Trilogie (I)* è costruita sull'assenza che intende colmare - il che conferisce un senso letterale alla definizione di «acrobazia verbale». Forse la "sigla" di tale operazione è contenuta in una brevissima composizione che Rilke ha voluto inserire, per quanto frammentaria ed ellittica, nel quaderno donato a Kassner, ascrivendole evidentemente un'importanza che a prima vista sfugge:

Wenn ich so an deinem Antlitz zehre  
wie die Träne an dem Weinenden,  
meine Stirne, meinen Mund vermehre  
um die Züge, die ich an dir kenn,  
.....<sup>30</sup>

È impossibile stabilire l'identità del "tu", per il semplice fatto che, come scrive Gadamer a proposito di Celan<sup>31</sup>, non è stabilita dall'autore. Importa invece che la strategia consiste ancora una volta nel consumare l'"altro" (una variante della già osservata smaterializzazione del *Gegenüber*), nell'accrescere la pro-

<sup>28</sup> M. Engel parla di «archetypische Einfachheit» (*op. cit.*, p. 171).

<sup>29</sup> «Das Absolute, verstanden als das Nichts, ruft die Sprache - den Logos ("le verbe") -, um hier die Stätte seiner reinen Erscheinung zu finden» (H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* [1956], Reimbek bei Hamburg 1985, erw. Neuausg., p. 126; allo «schema ontologico» sono dedicate le pp. 122-128). Sul carattere invece *non ontologico* della poesia di Rilke, v. quanto scrive Engel, qui cit. alla nota 4.

<sup>30</sup> SW II, p. 73.

<sup>31</sup> Cfr. *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans «Atemkristall»* [1973], Frankfurt a. M. 1986 (rev. u. erg. Ausg.), p. 12. Poco prima Gadamer scrive: «Das Du ist der Angeredete schlechthin» (*ibidem*).

pria quota di essere attraverso un'appropriazione che qui non cela l'aggressività. Il verbo «zehren» corrode in anticipo ogni passionalità morbida, ogni senso di reciprocità dello scambio, e reca in sé la caustica azione del vento cosmico che nella I elegia, scritta appena due anni prima, consuma invece il *nostro* viso - inversione che testimonia con quale libertà Rilke sperimenti le sue figure.

Ma si potenzia davvero questo soggetto? O piuttosto la presenza di una seconda *dramatis persona*, presupposto dell'operazione, è meramente fittizia, ed è l'io dall'inizio alla fine l'unico attore sulla scena? Un indizio in tal senso ci viene dalla similitudine al v. 2, che dovrebbe conferire ricchezza iconica al gesto rivolto al "tu"; in realtà, essa riconduce l'intenzione al suo soggetto, se è vero che il pianto - altrimenti, insieme al respiro, uno dei principali canali di collegamento con l'"altro" nella poesia rilkiana di questi anni - viene suggellato in una figura riflessiva: la lacrima che brucia sulla guancia di chi piange.

Dietro la frammentarietà acefala di *Wenn ich so an deinem Antlitz zehre...* si nasconde in fondo un ordine di problemi simile a quello rilevato nella lirica "spagnola"; e del resto si intuisce una certa analogia tra la traiettoria infuocata della meteora e la traccia della lacrima che scotta la guancia. Anche qui si dà notizia di un falso movimento, che non sfocia in reale ricchezza dialogica, perché l'intenzione non riesce a colmare di presenza il volto vuoto che sta di fronte. E a rendere ancora più arduo lo sforzo interpretativo, nel frammento traspare quella che, riferendoci ai *Gedichte an die Nacht* nel loro complesso, abbiamo definito ambiguità dell'invocazione: dietro l'afflato verso l'"altro" e il desiderio di integrarlo in sé si avverte infatti il bisogno di liberarsene, di superare lo schema dialettico io-tu e con ciò la differenza, avvertita come irrecuperabile.

In ogni caso, nell'abbozzo originario ai quattro versi inclusi nella raccolta ne seguivano altri tre, successivamente espunti:

[mein ich über jene Ähnlichkeiten  
die uns trennen, weil sie doppelt sind  
eine reine Gleichung auszubreiten,]<sup>32</sup>

Insieme alla proposizione principale, che getta un po' di luce sul frammento ellittico, recuperiamo così anche la "sigla" di cui sopra dicevamo. L'io è lucidamente consapevole dell'impasse, del fatto che la relazione con il *Gegenüber* non va oltre il rispecchiamento, e che questo continua a produrre scissione («jene Ähnlichkeiten / die uns trennen»). In termini di poetica, questo discorso mette a nudo l'insufficienza del linguaggio; non si tratta però di una scepsi radicale, perché ha un oggetto ben preciso: il meccanismo metaforico che, prin-

<sup>32</sup> SW II, p. 408. Questi versi erano a loro volta seguiti da altri quattro, completamente cancellati.



cialmente in forma di similitudine introdotta da «wie», aveva sorretto i *Neue Gedichte*, un meccanismo fondato sulle analogie che la parola sapeva cogliere tra sfera soggettiva ed oggettiva. Interrottosi il passaggio di senso tra i termini del processo metaforico, le cose si irrigidiscono in entità isolate, imprevedibili, innominabili. L'intenzione («mein ich») si concentra allora sulla strategia alternativa dell'equazione io-"altro", un'equazione *pura* («reine Gleichung»), che reclama una valenza di apriori, ma è in effetti stabilita cancellando l'ambito conoscitivo, patico, in una parola: referenziale, nel quale l'io esperisce ogni volta la scissione. Inarcandosi («auszubreiten») al di sopra di questa, il segno puro dovrebbe condurre il soggetto oltre i suoi stessi limiti, produrre relazione, dialogo, conoscenza.

Tornando ora a *Spanische Trilogie (I)*, può apparire contraddittorio, dopo avere più volte insistito sui limiti dell'"ipotesi poetologica", collocare la «pura equazione» su di un terreno squisitamente di poetica. In realtà, abbiamo mostrato che è lo stesso discorso di Rilke, con quello slittamento finale, a porsi in contraddizione con le proprie premesse. L'operazione finale trasferisce sul piano puramente linguistico-poetico un problema di portata trascendentale quale l'inesperibilità dell'altro-da-sé. Ma il carattere assoluto della parola non può affermarsi fino in fondo, data l'insistita e dolorosa presenza della prima persona nell'intero testo, e l'impostazione complessivamente drammatica del problema della soggettività. Questo "nulla", lontano del resto da ogni furore sovversivo di tipo nietzscheano<sup>33</sup>, esibisce ancora un residuo di impotenza, di negatività, che rinvia all'impovertimento dell'esperienza e non si lascia annientare nel gioco dei significanti<sup>34</sup>.

Ciò che ci resta, dopo avere smontato la bellissima costruzione, è da un lato la consapevolezza della profondità del problema, e dunque dell'insufficienza della risposta testuale; e dall'altro l'affascinante esperimento verbale, che anticipa qualcosa del Rilke più tardo. O meglio: resta il senso stesso dello sperimentare, cioè della dolorosa possibilità - una volta che il mondo si sottrae allo sguardo - di parlare liberamente, e soprattutto di cambiare discorso mentre si parla, di dimenticare che si stava chiamando qualcuno. Nei *Gedichte an die Nacht* Rilke gioca con questa possibilità, in parte consapevolmente, abbandonandosi col piacere della ricerca a un atteggiamento di tipo monologico - e qui inizia a maturare un nuovo linguaggio; e in parte illudendosi di aprire una via

---

<sup>33</sup> Su questo punto v. le attente valutazioni di A. Destro, *Le «Duineser Elegien» e la poesia di Rainer Maria Rilke*, Roma 1970, p. 106.

<sup>34</sup> Neppure la poesia rilkeana più astratta e costruttivistica, quella degli ultimi anni, i cui riferimenti saranno soprattutto Valéry e il tardo Mallarmé, si inoltrerà troppo sul terreno di una ricerca linguistica in questo senso. Per quanto riguarda l'influsso di Mallarmé sullo *Spätwerk* rilkeano, cfr. B. Allemann, *Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik* [1962], ora in K. Hamburger (hrsg.), *Rilke in neuer Sicht* cit., pp. 63-82.

effettivamente praticabile, per fare della poesia un luogo che sappia riempirsi di presenze.

C'è però un altro aspetto per il quale *Spanische Trilogie (I)* è indicativa di sviluppi futuri: la dimensione epifanica. A ben vedere, la difficoltà di stabilire in sede critica la sostanza del «Ding» deriva dal suo essere sospeso tra *dimensione costruttiva* del *machen* e *dimensione epifanica* dell'*Ankunft*. Perché per «Ankunft» vale mutatis mutandis quanto già detto per «nichts»: non coincide senza residui con l'arrivo del testo, ma continua a rimandare a qualcos'altro, alla provenienza del «Ding» da altre costellazioni, segnalata anche da «Herr». La potente, reiterata invocazione monosillabica («Herr Herr Herr») crea un'apertura, spezza l'autonomia dello spazio lirico in quanto luogo della *poiesis*, del *fare*, attirando il «Ding» desiderato in un più complesso sistema di dipendenze, nel quale agiscono forze che non rientrano nel dominio della parola. Dietro l'invocazione non c'è alcuna realtà trascendente in senso pieno. Essa va letta piuttosto come spia della non completa circolarità del testo.

Accanto a quella di *prodotto* il «Ding» acquista così la valenza di *apparizione*<sup>35</sup>, differenziandosi ulteriormente dal *Kunst-Ding*, che realizza invece un momento di autonomia estetica, seppure non nel senso comune dell'*art pour l'art*. La crisi dello sguardo comporta conseguenze contraddittorie sul terreno della parola, che mentre vede inaugurarsi una maggiore libertà compositiva e di sperimentazione con figure astratte dai contesti esperienziali, comprende la propria limitatezza nel colmare la distanza tra io e mondo<sup>36</sup>.

Il bisogno di riconquistare una relazione piena con il mondo si intreccia con il desiderio autentico di essere còlto dal *Gegenüber*, in un istante epifanico. È questo l'altro senso dell'arrivo, anticipato di qualche giorno rispetto a *Spanische Trilogie (I)* in una lettera a Marie von Thurn und Taxis, da noi già citata. Come già nella lettera di circa un mese prima, Rilke lamenta la sterilità del proprio sguardo alla finestra; qui però le cose sono assenti non perché immobili, ma perché pur facendo rotta verso di noi non ci raggiungono - non "arri-vano":

nun ists, als wäre mein Herz um Meilen hinausgerückt, ich seh viele Dinge, die aufbrechen und die Richtung nehmen darauf zu -, aber ich erfahre nicht, daß sie *ankommen*.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> In tal senso Stephens ha parlato di «verfehlt Epiphanie» (*Nacht, Mensch...* cit., p. 31).

<sup>36</sup> Questo momento di apertura, ricco di potenzialità proprio per la carica *drammatica* dell'esperimento e per la ricerca del limite, in fondo si richiude già con le *Duineser Elegien*, in virtù di quella «autosufficienza perfetta dell'io lirico, che nella monologica circolazione dei rapporti tra sé e le proprie figure poetiche può rinunciare a un rapporto col mondo, fattosi via via più problematico» (A. Destro, *Le «Duineser Elegien»...* cit, p. 93).

<sup>37</sup> Lettera del 17.12.1912 (BrT I, p. 248) - corsivo nostro.

Nella prefigurazione epistolare (in negativo) della chiusa di *Spanische Trilogie (I)*, la crisi dello sguardo significa di fatto apertura del tempo dell'attesa - e quanto problematica sia tale attesa di un'apparizione si mostra nelle altre liriche della raccolta. Nei *Gedichte an die Nacht* l'oggetto dell'attesa assume tratti umani oltre che metafisici, e la sua assenza ha conseguenze importanti anche in termini di poetica. L'amata, l'angelo, la notte, vólti interscambiabili dell'"altro" assente, impediscono la perfetta circolarità monologica del discorso lirico. La strategia per uscire dallo scacco finisce per collocarsi allora in una luce incerta, tra il riconoscimento doloroso e maturo del bisogno di una dimensione "altra" cui rivolgere la parola<sup>38</sup>, e la tentazione di riempire il vuoto con la propria voce, con figure di invocazione che tendono costantemente a slanciarsi oltre l'invocato, a servirsene come pretesto di un desiderio intransitivo, che vuole fluire oltre il desiderato. La poesia della crisi, in Rilke, si alimenta di queste due possibilità.

---

<sup>38</sup> Tale dimensione della ricerca poetica trova corrispondenza sul piano personale - con la stessa ambiguità di fondo - nell'attesa dell'amata, un grande "mito" (l'attesa, più che l'amata) del Rilke di questi anni. Nell'ultima lettera citata Rilke confessa, di fronte alla constatazione che le cose non arrivano, di non essere «ganz drüber hinaus, die "nouvelle opération" von einem menschlichen Eingriff zu erwarten» (*ibidem*).



David Turner

Eine nahe Ferne. Die Briefe Stefan Zweigs  
an Leonhard Adelt als Ausdruck einer von ihren literarischen  
Anfängen geprägten Freundschaft

Stefan Zweig war ein sehr produktiver Briefeschreiber. Die von Richard Friedenthal besorgte Ausgabe *Briefe an Freunde*, die 1978 zu dem bereits erschienenen, aber zensierten Briefwechsel mit der ersten Frau Friderike und dem musikgeschichtlich bedeutenden Briefwechsel mit Richard Strauss hinzutrat, war bekanntlich nur eine Auswahl. Seitdem ist jedoch, in Zeitschriften und Einzelbänden, eine ganze Reihe von Korrespondenzen mit Schriftstellerkollegen, Verlegern und führenden Intellektuellen erschienen. Zu nennen sind vor allem: Raoul Auernheimer, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Sigmund Freud, Maxim Gorkij, Joseph Gregor, Hermann Hesse, Ben Huebsch, Rainer Maria Rilke, Romain Rolland, Joseph Roth, Arthur Schnitzler und Paul Zech<sup>1</sup>. Das vorhandene Material erlaubt einen aufschlußreichen, kaum zu überschätzenden Einblick in die Gedankenwelt des Europäers und Schriftstellers Zweig. In den meisten Fällen besteht aber eine gewisse Distanz, die dem

---

<sup>1</sup> *The Correspondence of Stefan Zweig with Raoul Auernheimer and with Richard Beer-Hofmann*, ed. Donald G. Daviau and Jorun B. Johns. Columbia, SC 1983; Stefan Zweig, *Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*, hrsg. von Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater (Gesammelte Werke in Einzelbänden). Frankfurt a.M 1987; Maxim Gorki - Stefan Zweig, *Briefwechsel*, hrsg. von Kurt Böttcher. Leipzig 1971; Stefan Zweig - Joseph Gregor, *Correspondence 1921-1938*, ed. Kenneth Birkin. Dunedin 1991; Romain Rolland - Stefan Zweig, *Briefwechsel 1910-1940*, hrsg. von Waltraud Schwarze, 2 Bde. Berlin 1987; Joseph Roth, *Briefe 1911-1939*, hrsg. von Hermann Kesten. Köln/Berlin 1970; Stefan Zweig - Paul Zech, *Briefe 1910-1942*, hrsg. von Donald G. Daviau. Rudolstadt 1984. Vgl. auch Donald A. Prater, «Stefan Zweig und Hermann Hesse». In: *Modern Austrian Literature* 14:3/4 (1981), S. 1-70; Jeffrey B. Berlin, «An Author and His Publisher: Stefan Zweig's Unpublished Letters of 1936 to Ben Huebsch». In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge*, 37:3 (1987), S. 301-319; «Stefan Zweig and His American Publisher: Notes on an Unpublished Correspondence, with Reference to *Schachnovelle* and *Die Welt von Gestern*». In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56:2 (1982), S. 259-276; «Stefan Zweig's Unpublished Letters of 1938 to Ben Huebsch». In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61:2 (1987), S. 325-358.

jeweiligen kollegialen, beruflichen oder geschäftlichen Verhältnis oder gar der Haltung des Jüngers gegenüber einem Meister entspricht. Bezeichnend dafür ist, daß - mit der zu erwartenden Ausnahme des Briefwechsels mit seiner Frau Friderike - von den bisher erschienenen Korrespondenzen nur diejenige mit Paul Zech die Intimität der Du-Form kennt.

Eine ähnliche Vertrautheit charakterisiert auch eine Sammlung von unbekanntem und bisher unveröffentlichten Briefen an Zweigs Freund Leonhard Adelt, die sich im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindet<sup>2</sup>. Ihre Bedeutung besteht aber nicht nur in der Intimität der Aussage, sondern darin, daß sie sich über dreißig Jahre, von 1901 bis 1933, erstreckt und die anderswo weniger stark vertretene Zeit zwischen 1901 und 1909 besonders ausführlich dokumentiert.

Die Briefe Adelts an Zweig fehlen fast vollständig und müssen wohl als verloren gelten. Erhalten sind lediglich einige allerdings aufschlußreiche Briefentwürfe aus den Jahren 1912 und 1913, eine Postkarte aus dem Jahre 1930 und ein längerer Brief an Friderike Zweig aus dem Jahre 1937<sup>3</sup>. Trotzdem ergeben sich aus dem vorliegenden Briefmaterial ein historischer Kommentar aus der Perspektive eines in der Kultur des Jung-Wiens aufgewachsenen Schriftstellers einerseits und die Geschichte einer problematischen Freundschaft andererseits.

Die ungefähr 80 Briefe Zweigs sind nicht gleichmäßig verteilt auf alle Jahre der Freundschaft mit Adelt; die höchste Konzentration erfolgt in den Jahren 1901 bis 1913 und 1917 bis 1926. Die «Lücke» in der Mitte erklärt sich zum Teil aus den besonderen Umständen jener Kriegsjahre. Weil Zweig damals im k.u.k. Kriegsarchiv arbeitete, während der Reichsdeutsche Adelt als Berichterstatte dem Kriegspressequartier in Wien zugeteilt war, ist anzunehmen, daß sie sich öfters in der Stadt trafen. Hinzu kommt, daß Zweig und seine spätere Frau Friderike von Winternitz die Sommermonate 1916 und 1917 in Kalksburg verbrachten, und Adelt, der im naheliegenden Rodaun wohnte, manchmal dort zu Besuch war<sup>4</sup>. Außerdem geht aus der neu aufgenommenen Korrespondenz hervor, daß 1917 eine (vorübergehende) Entfremdung eingetreten ist.

Die etwa 35 Briefe aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg geben ein aufschlußreiches Bild vom Lebensstil der gebildeten Jugend in der Treibhausatmosphäre der Wiener Jahrhundertwende. Die Anziehungskraft der schönen

<sup>2</sup> Zitate aus diesen Briefen erfolgen mit der freundlichen Genehmigung der Atrium Press Ltd., London, des S. Fischer Verlags, Frankfurt a.M., sowie der Handschriftenabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Mein Dank gilt auch der British Academy, London, die die Arbeit an der Korrespondenz an Ort und Stelle durch ein Stipendium ermöglichte.

<sup>3</sup> Zitate aus den Briefen Adelts erfolgen mit der freundlichen Genehmigung von Frau Elin und Herrn Ulrich Adelt, Hamburg.

<sup>4</sup> Siehe Friderike M. Zweig, *Stefan Zweig: Eine Bildbiographie*. München 1961, S. 50.

Stadt an der Donau ist hier verzeichnet, wie auch die vielgeübte Praxis der Liebelei mit einem «süßen Mädels» besonders während des Wiener Faschings, jener Liebelei, deren Hintergrund Zweig später in seinem Erinnerungsbuch *Die Welt von Gestern* so anschaulich beschreiben sollte<sup>5</sup>. Vor allem aber erscheint die Hauptstadt der Donaumonarchie hier als literarische Stadt. Die am öftesten erwähnten Freunde und Bekannten Zweigs und Adelts, wie z.B. Camill Hoffmann, Hans Müller, Max und Victor Fleischer, Hugo Öhler, Wilhelm Holzamer, Adolph Donath, Armand Brody, Paul Leppin, Raoul Auernheimer, Wilhelm von Scholz, Lothar Brieger-Wasservogel, Franz Karl Ginzkey, sind ohne Ausnahme schriftstellerisch tätig. Zur genannten Zeit, an der Jahrhundertwende, waren sie auch fast alle in den zwanziger Jahren, so daß man leicht den Eindruck einer Generation gewinnt, die ausschließlich aus Literaten bestand und keine Politiker, Beamten, Rechtsanwälte, Industrielle, Kaufleute oder gar Arbeiter kannte. Es handelt sich um eine Generation von jungen Männern, die, meist Söhne des wohlhabenden Wiener Großbürgertums und daher Erben einer Tradition, die die Kunst als Ausgleich für die politische Impotenz oder als Flucht aus der Politik sah<sup>6</sup>, einen künstlerischen Beruf ohne Bedenken ergriffen. In der *Welt von Gestern* schreibt Zweig folgendes von seiner Generation: «daß wir alle längst zu schreiben oder zu dichten, zu musizieren oder zu rezitieren begonnen hatten, war selbstverständlich»<sup>7</sup>. Und der etwas jüngere Freund Felix Braun bemerkt, ebenfalls rückblickend: «Wenn meine Begabung keine besondere war, wie ich zu fürchten Grund hatte, was nur sollte aus mir werden, dem kein anderer Beruf als der des Dichters möglich schien?»<sup>8</sup>. Das Fehlen der nicht-literarischen Jugend, der praktisch tätigen Männer in Zweigs Wiener Bekanntenkreis ist also durchaus verständlich; es sollte aber auch für seine spätere Haltung ausschlaggebend sein und insbesondere das Verhältnis zu dem etwas anders gearteten Adelt beeinflussen.

Dieser Exklusivität gegenüber dem alltäglichen Leben entspricht eine Art Nepotismus innerhalb des literarischen Bekanntenkreises, wonach die Eingeweihten sich gegenseitig rezensieren und empfehlen. Aus den Erinnerungen Felix Brauns ersieht man, wie es damals in Wien den jungen, angehenden Dichtern zur Gewohnheit wurde, sich zu versammeln, ihre neuesten Dichtun-

---

<sup>5</sup> Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*. London/Stockholm 1941, S. 74-99.

<sup>6</sup> Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*. München 1964, S. 80. Vgl. auch Carl E. Schorske, *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture*. London 1979, S. 8, und C. E. Williams, *The Broken Eagle: The Politics of Austrian Literature from Empire to Anschluss*. London 1974, S. xix-xxii.

<sup>7</sup> *Die Welt von Gestern*, S. 61.

<sup>8</sup> Felix Braun, *Das Licht der Welt: Geschichte eines Versuches, als Dichter zu leben*. Wien 1949, S. 337. Vgl. auch Donald A. Prater, *Stefan Zweig: Das Leben eines Ungeduldigen*. München 1981, S. 30.

gen einander vorzulesen, die Annahme oder Ablehnung ihrer Werke von den verschiedenen Zeitschriften zu besprechen<sup>9</sup>. Daß sie dann, wenn die Gelegenheit sich bot, in ihrer Rolle als Kritiker einander zu fördern suchten, ja diese gegenseitige Förderung als selbstverständlich hinnahmen, war nur eine Ausdehnung dieser Praxis. Typisch dafür ist eine Bemerkung in einem Brief, vermutlich aus dem Januar 1905, in dem Zweig sich darüber beklagt, daß sein Novellenband *Die Liebe der Erika Ewald*, mit Ausnahme der beiden Freunde Camill Hoffmann und Victor Fleischer, von der Kritik fast übersehen wurde.

Für diese gegenseitige Empfehlung gab es offensichtlich gewisse Spielregeln, die dem eventuellen Mißbrauch Einhalt tun sollten. In seinem zweiten Brief aus dem Herbst 1901 teilt Zweig dem ihm bisher nur als Kollegen bekannten Adelt mit:

[...] ich hatte schon einmal (im Sommer war es) die Feder angesetzt, um Ihnen zu schreiben, aber da erinnerte ich mich, daß mich Alfred Gold von der *Zeit* einmal auf Sie aufmerksam gemacht hatte, weil eine Kritik von Ihnen über mich in der Redaction läge und - ich fürchtete Sie eventuell in einem ungünstigen Urtheil beeinflussen zu können.

Und im Spätherbst des folgenden Jahres heißt es im Zusammenhang mit der *Auswahl und Übersetzung aus Charles Baudelaire*, die Zweig gemeinsam mit Camill Hoffmann herausgegeben hatte, und der Verlaine-Anthologie, die er selber besorgte:

Von Ihren Bemühungen ein paar Zeilen! Bei der *Zeit* ist unser Baudelaire, wie ich höre, an Hermann Ubell bereits vergeben, Verlaine glaube ich noch nicht, und für eine Anfrage - die allerdings bald geschehen müßte - wäre ich Ihnen sehr dankbar. Mit Hoffmann wird es leider nicht gehen, denn die *Zeit* will keine Bücher ihrer eigenen Mitarbeiter besprechen, so daß Ihr Ansuchen da vergeblich wäre.

Wie man aber schon an dieser Stelle spürt, schließen jene Spielregeln die Bitte um eine kleine Nachhilfe keineswegs aus. Dementsprechend folgt jener späteren Klage über die mangelnden Kritiken der *Liebe der Erika Ewald* der unumwundene Vorschlag, Adelt und andere Schriftstellerkollegen sollen das Buch bekanntmachen:

Ihr seid es mir eigentlich schuldig, nicht als Freunde, sondern als Verstehende, mein Buch ein wenig vor dem Dunkel zu bewahren, umso mehr, als Ihr wißt, wie wenig fix ich bin, wie lange es dauern wird, bis ich wieder mit eigener Arbeit mich hervortraue.

---

<sup>9</sup> Felix Braun, *Das Licht der Welt*, S. 471-2.



Zum weiteren Bild dieser literarisch orientierten Welt gehört auch die Kenntnis der damaligen Publizistik. Aus der Sicht des Außenstehenden am Ausgang des 20. Jahrhunderts scheint es erstaunlich, wie viel der kaum zwanzigjährige Zweig sowohl in finanzieller als auch in redaktioneller Hinsicht von der Tagespresse und der Zeitschriftenwelt weiß. Daß der fast gleichaltrige Ernst Benedikt, Sohn des Herausgebers der *Neuen Freien Presse*, zu seinen Freunden zählt<sup>10</sup>, ist aber nicht der einzige Grund dafür. Seine Beiträge werden von verschiedenen Zeitschriften verlangt, seine Mitarbeit an der Redaktion anderer wird wiederholt gesucht. Schon früh gewinnt er einen Einblick in die persönlichen Streitigkeiten und die praktischen Rücksichten, die das Gelingen oder Nichtgelingen eines literarischen Unternehmens bestimmen. So schreibt er im Herbst 1901 über die von Siegfried Dyk verlegten und von Max Beyer und Martin Boelitz herausgegebenen *Stimmen der Gegenwart*, die bald eingehen soll:

Nun begreife ich auch vieles in der Geschichte der St.d.G. Ein Verleger müßte sich (dafür, daß das Blatt doch für seinen Verlag Reklame machte) aktiv beteiligen oder unbezahlt verhalten; Dyk aber wollte (er mußte ja!) daran verdienen, und das kann ein Literaturblatt nicht tragen. Die *Zeit* in Wien hat Professor Singer ungezählte Tausende gekostet, heute, da sie doch schon eines der ersten und bekanntesten Blätter ist, ist sie noch immer recht aktiv. Wie konnten da die St.d.G. weiterkommen?

So kann er auch am 8. Januar 1907 dem Freund Adelt einen wohlinformierten Rat in bezug auf die Mitarbeit an der *Neuen Freien Presse* erteilen:

Bei der *Presse* ist keine Möglichkeit. Sie ist überkomplett. Ich habe mehrmals wegen Handl gesprochen: es gieng nicht, sie haben wirklich keinen Posten frei. Und Professor v. Schroeder's Empfehlung kann - nach seinem Skandal mit Benedikt - Dir dort nur das Genick brechen.

Das anscheinend Allgegenwärtige und Selbstverständliche dieser literarischen Tätigkeit schließt jedoch gelegentliche familiäre Schwierigkeiten oder persönliche Zweifel nicht aus. Trotz aller Liebe seitens der Eltern, trotz ihrer finanziellen Unterstützung und einer gewissen Nachsicht gegenüber seinen schriftstellerischen Ambitionen fühlt sich Zweig von Anfang an unter Druck. Nur ein literarischer Treffer, ein materieller Erfolg kann ihm voraussichtlich die Anerkennung der etwas philisterhaften Eltern versichern, denen der Geschäftsmann, der es zu etwas gebracht hat, als Idealmensch gilt<sup>11</sup> und die also

---

<sup>10</sup> Siehe Ernst Benedikt, «Mein Schulfreund Stefan Zweig». In: *Stefan Zweig: Für ein Europa des Geistes*, hrsg. von Klemens Renoldner, Hildemar Holl und Peter Karlhuber. Salzburg 1992, S. 17-21.

<sup>11</sup> Siehe den allerersten Brief vom 9. Januar 1901.

von dem Sohn, wie von jedem verehrungswürdigen Menschen «einen geruhten und geregelten Beruf» verlangen<sup>12</sup>. Was Manfred Diersch vom sozialem Milieu eines Hofmannsthal, eines Bahr, eines Schnitzler behauptet, nämlich, daß ihre Väter aus der «gehobenen Bourgeoisie» nicht in der Produktions-sphäre tätig, sondern Glieder im Verwaltungs- und Bildungsapparat der herrschenden Macht waren und als solche der Kultur und den kulturellen Ambitionen ihrer Söhne freundlich gesinnt waren<sup>13</sup>, trifft also auf Zweig, dessen Vater ja Fabrikbesitzer war, weniger zu.

Mehr noch: obwohl Zweig sich gegen den einengenden Einfluß der Eltern sträubt und die eigene Freiheit womöglich behauptet, ist er selber gegen Zweifel an dem Schriftstellerleben nicht gefeit. Das hat einerseits mit der uns aus Hofmannsthals Drama *Der Tor und der Tod* bekannten Tendenz zu tun, das Leben zu analysieren oder aus zweiter Hand zu erleben. Am 1. Dezember 1901 schreibt Zweig an Adelt:

Ich will eben nicht zu tief in die Literatur, sie gibt zwar viel Details, sie läßt uns Dinge und verborgene Schönheiten sehen, an denen alle die andern blind vorübergehen, aber sie nimmt uns viel, vor allem die Unmittelbarkeit des Genießens. Wir zerstören uns, wie ich meine, das Starke, Einheitliche der Empfindungen, weil wir sie literarisch zerfasern und zerlegen.

Andererseits erwächst es der gelegentlichen Rastlosigkeit eines jungen Mannes, der noch kein festes Lebensziel gefunden hat. Am 10. Mai 1909 drückt er das Gefühl so aus:

Ich weiß kaum selbst, wo ich stehe. Nirgends sehe ich eine Notwendigkeit meines Lebens, die Achse wäre, um die Alles schwingt; nicht die Literatur ist mir soviel, Frau und Kind habe ich - leider! - noch nicht, so ist Alles provisorisch gebaut.

Diese Stimmung, die an Hofmannsthals Auffassung von der Familie als Weg zur sozialen Bindung anzuklingen scheint<sup>14</sup>, die aber auch wohl damit

---

<sup>12</sup> Brief vom 1. Dezember 1901. Das Bild vom Vater, das man aus diesen Briefen bekommt, ist in dieser Hinsicht weniger positiv als das Porträt Donald Praters in seiner umfassenden Biographie Stefan Zweigs. Nach ihm soll der vielversprechende literarische Anfang des Sohnes, «bestätigt durch den Abdruck eines Artikels des Zwanzigjährigen in der führenden Wiener Tageszeitung, der *Neuen Freien Presse*, [...] für den Vater mehr als irgendwelche Talente für Büro oder Fabrik» gewogen haben. Prater, *Stefan Zweig*, S. 22.

<sup>13</sup> Manfred Diersch, «Vereinsamung und Selbstentfremdung als Lebenserfahrung Wiener Dichter um 1900». In: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. von Viktor Žmegač. Königstein/Ts. 1981, S. 81-2.

<sup>14</sup> «Der Weg zum Sozialen durch das Werk und das Kind». Hugo von Hofmannsthal, «Ad me ipsum», *Aufzeichnungen* (Gesammelte Werke in Einzelausgaben). Frankfurt a.M. 1959, S. 226, vgl. auch S. 218.

verbunden ist, daß der noch nicht zweijährige Richard Adelt eine Zeitlang für Zweig einen Ersatzsohn darstellt, geht dennoch bald vorüber. Meist siegt das Literarische. Wenn also Zweig sich einmal bei dem Freund beklagt, weil dessen letzter Brief «leider mehr "kleines Feuilleton" erzählt als von meinem lieben Leonhardt Adelt»<sup>15</sup>, so darf man das nicht als Zeichen für eine ernst gemeinte oder andauernde Abkehr von der Literatur verstehen. Denn der eigene antwortende Brief berichtet nur kurz von nicht-literarischen Ereignissen (Liebesabenteuern) während eines Pariser Aufenthaltes, um sich rasch zum Hauptgeschäft zu wenden: einer geplanten Novelle, dem schon erwähnten Totschweigen der *Liebe der Erika Ewald*, dem dringenden Wunsch, Adelt selbst solle sich einer großen künstlerischen Arbeit, etwa einem Roman, widmen. Somit gilt auch für Zweig, was Manfred Diersch von den Reisebriefen, die Hofmannsthal und Schnitzler miteinander austauschten: daß sie gleichzeitig immer Arbeitsberichte sind<sup>16</sup>.

Wie bekannt, hat Zweig niemals eigene Kinder gehabt, die etwa eine Erweiterung seines Lebens in die Zukunft hätten darstellen können, oder aber «eine Brücke über sich hinaus in die Ferne», wie er es am 24. Februar 1907 als Antwort auf die Nachricht von Amalie Adelts Schwangerschaft ausdrückt. Weil der am 7. Juni 1907 geborene Ersatzsohn Richard Adelt diese Funktion kaum auf die Dauer erfüllen konnte, so mußten es schließlich die Bücher sein. Der Erzähler der erstmals 1929 erschienenen Novelle *Buchmendel* darf in dieser Hinsicht als Sprachrohr des Autors gelten, wenn er abschließend meint, «daß man Bücher nur schafft, um über den eigenen Atem hinaus sich Menschen zu verbinden und sich so zu verteidigen gegen den unerbittlichen Widerpart alles Lebens: Vergänglichkeit und Vergessenheit»<sup>17</sup>.

Daß Künstler zuweilen ihre Werke als Kinder betrachten, ist ein althergebrachter Topos. Bezeichnend für die Zweig-Adelt Korrespondenz jedoch ist, daß ein Kind umgekehrt als literarisches Werk erscheint. Der Sohn Adelts wird auf die Namen Richard Camill Stefan Leonhard getauft, in unmißverständlicher Verehrung der *Schriftstellerfreunde* des Vaters, Camill Hoffmann und Stefan Zweig. In seiner Antwort auf die Nachricht von der Geburt des Jungen drückt Zweig nicht nur die zu erwartende Freude aus, sondern auch seine Erleichterung darüber, daß Adelt seine literarische Arbeit dabei nicht vergessen hat, die ja ebenfalls eine zeitweilige «Sterilität» zu überwinden habe. Und in Anspielung darauf, daß Zweigs Drama *Tersites*, das Adelt gewidmet ist, fast zur gleichen Zeit erscheint, gilt auch der neugeborene Sohn den beiden Freunden als Erstlingswerk («Du sprichst von Deinem Sohn als der

---

<sup>15</sup> Brief vom 17. Januar 1915.

<sup>16</sup> Manfred Diersch, «Vereinsamung und Selbstentfremdung», S. 87.

<sup>17</sup> Stefan Zweig, *Kaleidoskop*. Wien/Leipzig/Zürich 1936, S. 124.

Première») und daher irgendwie als Garant des literarischen Erfolges<sup>18</sup>. In dieser seltsamen Wechselbeziehung, in der Zweigs Drama gewissermaßen Adelt gehört, während dessen Sohn sozusagen Zweig gehört als Ersatz für den Sohn, den er nie haben sollte, funktioniert das Kind gleichzeitig auch als Surrogat für das fehlende literarische Werk, das der Vater der Nachwelt schuldig bleibt.

Ein weiteres Merkmal dieser literarisch orientierten Korrespondenz in der ersten Phase, das zugleich eine Auswirkung jener Tradition der «Flucht ins Unpolitische» ist, die Hermann Broch in seinem Aufsatz *Hofmannsthal und seine Zeit* beschreibt<sup>19</sup>, ist das Fehlen jeglichen politischen Kommentars, etwa zu den Unruhen auf dem Balkan oder den gespannten Verhältnissen zwischen Österreich-Ungarn und Serbien. Außerdem ist der einzige erhaltene Brief aus den beiden ersten Kriegsjahren ein halb-offizielles Schreiben aus dem Kriegsarchiv, in dem aber bezeichnenderweise Zweig den Freund um einen «nicht wissenschaftlich[en], sondern dichterisch-lebendig[en]» Beitrag zu einer Propaganda-Veröffentlichung *Aus der Werkstatt des Krieges* bittet, um dann die Nachricht von einer dienstlichen Reise nach Galizien mit der ästhetisierenden Bemerkung abzutun, er werde nur kurz darüber schreiben, denn die anderen haben es schon getan und «das Schönste ist doch, Dinge für sich allein und ohne Nutznießung zu erleben»<sup>20</sup>.

Als die Korrespondenz dann gegen Ende 1917 wieder rege wird, geht es in den Briefen Zweigs fast ausschließlich um zweierlei: einerseits um die mühsamen und bürokratisch verwickelten Vorbereitungen auf seinen Sonderurlaub, der ihm die Reise nach der Schweiz ermöglichen sollte, wo er unter anderem der Uraufführung seines Anti-Kriegsdramas *Jeremias* in Zürich beiwohnen wollte, d.h. also um eine dienstliche Sache aus rein persönlicher Sicht; und andererseits um Schriftstellerisches wie etwa Gedichte, die Adelt für *Donauland: Deutsche Lyrik aus Österreich* eingesandt hatte, die durchaus positive Kritik des *Jeremias*, die dieser für das *Berliner Tageblatt* verfaßt hatte, oder aber die Unsicherheit von Zweigs Schweizer Aufenthalt, die ihm jeden Mutes beraubt, eine neue große Arbeit anzufangen<sup>21</sup>, die aber bald anscheinend behoben wird, so daß er bis Herbst 1918 von der vielen Arbeit berichten kann: «ein neues Stück fertig, eines übersetzt, Novellen, Essays»<sup>22</sup>. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß das Fehlen eines politischen Kommentars mit der Vorsicht eines auf Widerruf beurlaubten Dienstpflichtigen zu tun hat, der sich vorübergehend in einem neutralen Land aufhält, aber das Verhaltensmuster der Vorkriegszeit läßt vermuten, daß dies kaum der einzige Grund dafür

<sup>18</sup> Brief vom 27. Juni 1907.

<sup>19</sup> Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, S. 80.

<sup>20</sup> Brief vom 11. August 1915.

<sup>21</sup> Brief vom 18. Dezember 1917.

<sup>22</sup> Postkarte vermutlich aus dem Herbst 1918.

sein kann. Und wenn Zweig gegen Ende 1918 in der soeben zitierten Postkarte ein monatelanges Schweigen mit dem Hinweis auf «äußere Hemmung» wie auch auf die schon erwähnte Arbeit zu erklären sucht, entwächst jenes Hindernis offensichtlich weniger Rücksichten gegenüber den Militärbehörden als Zweifeln an dem eigenen Urteilsvermögen:

Und dann die äußere Hemmung. Ich habe hier so viel Menschen gesehen, so viel gelesen und gehört, und man weiß doch nur, daß jede Meinung Unsinn wird am Widersinn der Zeit.

Den alttestamentarisch und dichterisch verkleideten Ausruf gegen den Militarismus im *Jeremias* darf er sich wohl erlauben, aber vor einer Diskussion der praktischen, tagespolitischen Auswirkungen einer solchen Haltung scheut er als inkompetenter Außenstehender zurück.

Mit der Rückkehr aus der Schweiz und dem Einzug in das Haus am Kapuzinerberg in Salzburg, wo er bald ein neues Leben als Ehemann beginnen soll, tritt die Korrespondenz mit Adelt ebenfalls in eine neue Phase ein. Es sind die Anfangsjahre der Weimarer Republik und der ersten österreichischen Republik. Die wirtschaftliche Misere und die politischen Unruhen sind kaum zu übersehen, zumal weil Adelt nunmehr in München, Schauplatz sowohl der Räterepublik als auch später der nationalsozialistischen Versammlungen, arbeitet, während Zweig unweit der deutschen Grenze wohnt, aber immer wieder nach Wien muß, um sich um die Eltern zu kümmern, und so das Elend der österreichischen Hauptstadt kennenlernt.

Zweig persönlich geht es leidlich gut. Die komplizierten Verhandlungen, die damit verbunden sind, daß die Fabrik des Vaters sich in der nunmehrigen Tschechoslowakei befindet, überläßt er meist dem Bruder Alfred. Trotzdem ist er der finanziellen Schwierigkeiten anderer, einschließlich Adelt, durchaus bewußt. So bemerkt er im Frühsommer 1919 zur Nachricht, wie schlecht es den Adelts bei der Inflation geht:

Was Du mir von Dir schreibst, hat mich sehr erschüttert. Ich weiß Ähnliches von uns: es half wenig jetzt zu sparen oder Reserven anzulegen, das war gegen den Sinn der Zeit. Nur die Schwindler und Schieber haben Recht behalten.

Einen noch tieferen Einblick in den Wirbel der Zeit geben jene Briefe, in denen es darum geht, dem Freund beim Geldwechsel zu helfen oder ihn vor der vorschnellen Annahme eines Vertrages mit der österreichischen Presse warnt. Denn hier wird das Tempo der Inflation besonders anschaulich vor Augen gebracht:

Ich beschwöre Dich, verfall nicht dem Wahn der Zeit, lasse Dich nicht durch Ziffern blenden. Ich sehe jetzt Wien: 4000 Kronen sind monatlich

für Wien die Grenze des Proletariats für eine dreiköpfige Familie, niemand weiß, ob man in einem halben Jahr (die Schraube dreht sich immer rascher in die Tiefe der Verelendung) davon überhaupt wird leben können. Du irrst Dich, wenn Du glaubst, dies sei ein gutes Gehalt, das Leben kostet glatt das *Dreifache* wie zur Rodauner Zeit, Du müßtest Dir zumindest außerdem bedingen: Redaktion, die zugleich Deine Wohnung ist und nach den zu erwartenden Erhöhungen mindestens 5000-6000 K. kosten wird, ein Wagenpauschale. Tramwayabonnement (das auch bald 1000 Kronen kosten wird), Übersiedlungspauschale! Du mußt hier mindestens 2000 Kronen Ablösung für Deine Wohnung zahlen, Telefon kostet ein Vermögen, es zu bekommen. [...] Vergiß nicht: als Du in Salzburg warst, stand die Krone 2.40, heute 3.30, wie sie in einem halben Jahre stehen wird, weiß Gott. [...] Hier erhalten Prokuristen in Geschäftshäusern heute 150000-200000 Kronen. Ein Anzug kostet 3500-4000 in Österreich, vergiß das nicht!<sup>23</sup>

Hier treiben die Verhältnisse einer furchtbaren Katastrophe zu, die Entwertung des Geldes nimmt jeden Tag zu, man spricht von Staatsbankrott wie von einem Gesellschaftsspiel, ahnungslos und übermütig, aber der Stand der Krone zu 6½ Centimes sagt eben doch, wo wir heute halten. Ich glaube, trotz allem, daß meine Mahnung zur Vorsicht auf irgend eine Summe in Kronen einzugehen, eine berechnete war, denn gerade Wien ist heute die unberechenbarste Stadt Europas und vielleicht der ganzen Welt.<sup>24</sup>

[...] in München zu bleiben, habe ich eigentlich wenig Neigung, besonders auf der Hinreise; es ist jetzt für uns, da die Mark 4 Kronen 30 kostet, ein etwas kostspieliger Boden in Deutschland [...]. Ich bin froh, daß Du nicht nach Wien giengst. Meine Prophezeiungen haben sich inzwischen erfüllt, 50000 K. sind in den 8 Tagen von 16000 Mark 12000 geworden und werden bald noch weniger sein.<sup>25</sup>

Daß die Inflation der frühen zwanziger Jahre einen nachhaltigen Eindruck in Zweig hinterlassen hat, sieht man aus den beiden Erzählungen *Buchmendel* und *Die unsichtbare Sammlung* wie auch aus der ausführlichen Schilderung dieser Zeit in *der Welt von Gestern*. Dahinter steckt das erschütternde Gefühl, daß die bisher sicher und stabil geglaubte Welt von Mächten bedroht sei, die dem menschlichen Verstand nicht untergeordnet seien, ja ins Mythische reichten, die aber alle gesellschaftlichen Werte gleichzeitig umstürzen wollen. In den Briefen an Adelt begnügt er sich also keineswegs mit jenen Zahlen, die die damaligen Verhältnisse so handgreiflich vor Augen führen. Ihm geht es

<sup>23</sup> Brief von Anfang Oktober 1919.

<sup>24</sup> Brief vom 9. Oktober 1919.

<sup>25</sup> Brief von Mitte Oktober 1919.

um die ebenso bedauerlichen Begleiterscheinungen der Inflation, vor allem um die moralische Abwertung einer Zeit, in der die «Schwindler und Schieber»<sup>26</sup>, die «Valutenplünderer»<sup>27</sup>, die Oberhand behalten, in der auch das breite Publikum seine Augen vor den harten Folgen der Friedensverträge verschließt. Während Zweig die Verarmung des Lebens für unausweichlich hält, sind die meisten seiner Mitbürger angeblich in dem Wahn befangen, nur die anderen würden arm sein («so wie alle im Krieg glaubten, ihr Nachbar würde fallen»<sup>28</sup>), oder sie sind - schon 1919 - der naiven Hoffnung verfallen, «morgen beginne das dritte Reich (und sichern sich schon imaginäre fette Pfründen in der schön-gerechten Welt»<sup>29</sup>. Und wenn er im letzterwähnten Brief vom drohenden Staatsbankrott Österreichs behauptet, dieser werde trotzdem den Wiener Heurigen nicht umstürzen können, berührt er ein Thema, das ihn offensichtlich sehr beschäftigt hat, kehrt es doch in weiterer Ausarbeitung in der *Welt von Gestern* wieder<sup>30</sup>. Für die Briefe an Adelt gilt ganz allgemein, daß der Schwarzseher Zweig, wo er nur hinblickt, eine «seelische Verlotterung» sieht, «die Unglaubigkeit an alles und jenes, die heute alle Kreise von oben bis unten erfüllt»<sup>31</sup>.

Im Gegensatz zu den Briefen aus der Zeit zwischen 1901 und 1917 zeugen diese Briefe aus den Nachkriegsjahren ebenfalls von einer größeren Beachtung der Tagespolitik. Meist sind Zweigs Bemerkungen zwar kurz oder allgemein gehalten, wie etwa wenn er am 24. Juli 1919 von der Möglichkeit des «Staatsbolschewismus» in Österreich, oder am 21. Februar des folgenden Jahres vom «politischen Niedergang» in Bayern, oder aber am 22. September 1923 einfach von den «unerträglichen Verhältnissen» in Deutschland schreibt. Wenn er im letztgenannten Brief die Hoffnung ausspricht, alles werde jetzt in Deutschland in Ordnung kommen, fällt der Name Stresemann nicht, wird die geplante Aufgabe des passiven Widerstandes an der Ruhr nicht erwähnt; und wenn er im nächsten Brief am 27. September berichtet, wie er besorgt nach Bayern hinüberhorcht, «ob dort nicht jeden Augenblick etwas losbricht», sucht man

<sup>26</sup> Brief vom Frühsommer 1919. Vgl. auch einen späteren Brief vom 3. Mai 1929, in dem Zweig auf die Inflation der frühen zwanziger Jahre hinweist als eine Zeit, «wo die Käufer die armen Verkäufer überrumpelten».

<sup>27</sup> Brief vermutlich aus dem Jahre 1922.

<sup>28</sup> Brief vom Frühsommer 1919.

<sup>29</sup> Brief vom 24. Juli 1919.

<sup>30</sup> «Logischerweise müßte ein Ausländer, der jene Zeit nicht mitgemacht hat, sich vorstellen, in einer Zeit, wo ein Ei in Österreich so viel kostete wie früher ein Luxusautomobil und in Deutschland später mit vier Milliarden Mark - soviel etwa wie vordem der Grundwert aller Häuser Groß-Berlins - bezahlt wurde, seien die Frauen mit zerrautem Haar wie wahnsinnig durch die Straßen gestürzt, die Geschäfte verödet gewesen, weil niemand mehr etwas kaufen konnte, und vor allem die Theater und Vergnügungsstätten hätten völlig leer gestanden. Aber erstaunlicherweise war genau das Gegenteil der Fall». *Die Welt von Gestern*, S. 307.

<sup>31</sup> Brief vom Frühsommer 1919.

umsonst nach einem Wort über Hitlers Massenversammlungen oder die Erklärung des Notstandes am vorigen Tage. Seltener kommentiert er die politischen Geschehnisse etwas genauer oder nimmt sogar Stellung dazu. So befürwortet er am 18. Dezember 1923 ausdrücklich die Erfüllungspolitik der Stresemann-Regierung - ohne jedoch den Kanzler beim Namen zu nennen:

Ich habe das Gefühl, daß in Deutschland jetzt alles besser geht. Mein Gott, wie weit wäre die Welt, hätte man in Deutschland diesen klaren Willen, nachzugeben und nicht entwischen zu wollen, vor drei Jahren gehabt, oder nicht die Leute, die ihn hatten, wie Erzberger und Rathenau, beseitigt. Aber immerhin ist es ein Glück, daß wenigstens das Reich in Ruhe gerettet erscheint.

Eine Postkarte aus Locarno von dem gemeinsamen Freund Camill Hoffmann, der als gebürtiger Böhme und als Legationsrat an der tschechoslowakischen Botschaft in Berlin anscheinend an den Verhandlungen zum Vertrag von Locarno teilnahm, ist Anlaß zu der lobenden Bemerkung, dieser habe dadurch «seinen Nagel in den Sarg der Kriegsspielerei mit eingeschlagen»<sup>32</sup>. Einmal scheint Zweig sogar einen so scharfen Einblick in die Politik zu haben, daß er schon kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges den Anschluß Österreichs an Deutschland voraussagen kann. Im Oktober 1919 schreibt er an den Freund:

[...] ich bin ganz gleichgiltig gegen die chaotischen Zustände in Österreich, das ja gänzlich unhaltbar ist und der Entente wie ein Mühlstein am Halse hängt, bis sie es schließlich, mit einer Geste falscher Generosität, Deutschland zuschleudern werden.

Man kann das natürlich als eine unheimlich zutreffende Weissagung der Geschehnisse vom Jahre 1938 betrachten; aber mit noch größerem Recht darf man es für eine Mißdeutung der Situation, vor allem der politischen Einstellung der Alliierten, gegen Ende des Jahres 1919 halten.

Noch wichtiger als die Frage nach der Ausführlichkeit oder dem Scharfsinn des Kommentars ist die Tatsache, daß Zweig die Politik überhaupt verabscheut. Typisch dafür sind folgende Aussagen, die über die Korrespondenz der Nachkriegsjahre verstreut zu finden sind: «ich will mich durch nichts zum Mitspielen an diesem Reinhardtschen Schwindelrevolutionsdrama verlocken lassen»<sup>33</sup>; «einerseits ist es, glaube ich, eine Antipathie gegen München (aus der Politik her)»<sup>34</sup>; «ob sich nicht doch endlich aus Ekel und Widerwärtigkeit vor den Parteien eine Partei bilden wird, deren Grundgedanke die absagende

---

<sup>32</sup> Siehe den Brief vom 19. Oktober 1925.

<sup>33</sup> Brief vom 24. Juli 1919.

<sup>34</sup> Brief vermutlich aus dem Jahre 1922.



Politik ist»<sup>35</sup>. Zwar behauptet er schon in jenem Brief aus dem Frühsommer 1919, nicht fanatisch genug Künstler zu sein, um sich neutral gegenüber der Zeit zu erklären, aber auch dieser eher ambivalenten Aussage fügt er in aller Deutlichkeit hinzu: «Aber mittun werde ich nie. Die Politik eckelt mich». Ja ganz allgemein gilt, daß das nicht zu überhörende Eindringen der wirtschaftlich-politischen Verhältnisse in die Briefe dieser Zeit dem Ästhetisch-Literarischen das Vorrecht keineswegs abstreitet. Das merkt man an manchen Einzelheiten, nicht zuletzt dort, wo das Politische mitschwingt.

In dem längeren Brief vom 24. Juli 1919, in dem er den Bankrott Österreichs, den drohenden Bolschewismus, die unkritischen Beschwerden der Bevölkerung über die Härte der Siegermächte und ihre naive Hoffnung auf eine märchenhafte Lösung beschreibt, notiert Zweig auch seine Absicht, aus dem Abseits seines neuen Salzburger Wohnsitzes die Geschehnisse klarsichtig aber unbeteiligt zu verstehen. Diese klarsichtige Unbeteiligtheit im Abseits dürfte beinahe als Motto für die unpolitische Haltung der österreichischen Tradition des bürgerlichen Intellektuellen stehen<sup>36</sup>. Von fast ebenso großer Bedeutung wie die Haltung selbst ist jedoch das Gleichnis des Theaters, das sich wie ein roter Faden durch den ganzen Brief zieht. Die Unruhen in Wien sind, wie wir gesehen haben, ein «Reinhardttsche[s] Schwindelrevolutionsdrama»; Zweig, der sein «Billet mit fünfzehn Jahren Erfahrung» bezahlt haben will, zieht sich «in den Zuschauerraum der Tragödie» zurück, während andere, «die jungen Leute und die naiven, ferner die ewigen Mimen», «auf die Bühne [kommen] und sich den Hals brüllen»; in seiner «Schauspielzuschauerschaft» will er indessen «den fünften Akt vorahnen aus dem vierten, den dritten tiefer verstehen aus dem zweiten», usw. Hier geht man kaum fehl, wenn man Zweigs Beschäftigung mit dem politischen Tagesgeschehen ebenfalls als ein im Grunde ästhetisches Erlebnis bezeichnet<sup>37</sup>.

In einem späteren Brief vom 4. Dezember 1923 schreibt Zweig, daß eine Zeitschrift - gemeint ist die *Österreichische Rundschau* - «ein bestimmtes politisches Programm», «eine Partei [...] oder eine politische oder nationalökonomische Idee» hinter sich haben müßte. Die Annahme, er habe sich schließ-

<sup>35</sup> Brief vom 12. April 1923.

<sup>36</sup> Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, S. 80. Vgl. auch die Bemerkungen von C. E. Williams zum Verhalten Grillparzers und Stifters, die ihm als vorbildlich für diese Tradition gelten: «Again and again, Grillparzer proved himself to be an astute political observer, with a far-seeing understanding of the wider political trends of his age. Nevertheless, for one reason or another, he could or would not play the constructive, albeit critical role in public life which he might otherwise have done. [...] Stifter shows a curious combination of political awareness and an aversion to political remedies, which reappears in a later generation». C. E. Williams, *The Broken Eagle*, S. xxi-xxii.

<sup>37</sup> Das gehört wohl ebenfalls zur Tradition seiner Geburtsstadt, von der Broch behauptete: «Nirgendwo sonst war die gesamte Lebenstextur so eng mit der des Theaters verbunden wie eben in Paris und Wien». *Hofmannsthal und seine Zeit*, S. 54.

lich vom Wert der Politik überzeugen lassen, wäre aber fehl am Platz. Ihm geht es vielmehr darum, daß eine Zeitschrift, die Erfolg haben will, einen eigenen Charakter haben, eine bestimmte Idee ausdrücken soll, die ebenso gut eine literarische sein dürfte. Außerdem wollen diese Bemerkungen Zweigs keine Allgemeingültigkeit beanspruchen, entspringen sie doch dem ganz besonderen Umstand, daß Adelt sich anscheinend in ein schriftstellerisches Unternehmen einlassen wollte, das nur geringe Überlebenschancen hatte. Der Nachdruck auf die Notwendigkeit eines politischen Programms dient also letzten Endes zur Festigung eines literarischen Lebens.

Charakteristisch für die ästhetisch-literarische Ausrichtung Zweigs ist es weiterhin auch, daß er das Wohl der Gesellschaft als Ganzes an der Gesundheit des Zeitschriften- und Buchwesens zu messen pflegt. So warnt er Adelt am 14. Dezember 1925 vor der Gefahr des freien Schriftstellerlebens, «solange die Verhältnisse im argen liegen», und bemerkt weiter im Hinblick auf den gemeinsamen Dichterfreund Wilhelm Schmittbonn: «Nichts ist charakteristischer für die Zeit, als daß sich die Bühne an ihn nicht herantraut; sie braucht heute unbedingt etwas Reißerisches, um sich zu erhalten». Anfang 1926 äußert er sich dagegen durchaus positiv über das nachrevolutionäre Rußland, das ihm jetzt näher stehe als England oder Frankreich: «dort *wird* etwas, und das Seelische überwindet die Organisation»<sup>38</sup>. Zu dieser Zeit kannte Zweig das Land noch nicht aus erster Hand; umsonst sucht man auch nach einem Hinweis auf politische Ereignisse oder Umstände, die eine so wohlwollende Meinung hätten rechtfertigen können. Das Urteil erklärt sich einfach aus dem vorhergehenden Satz, wo er von seinem neuesten literarischen Erfolg erzählt: Seine Novellen liegen bei drei russischen Verlegern, und der eine hat ihm sogar ein Honorar angeboten, wenn er ihm seinen neuen Band vor der deutschen Ausgabe gibt. Dieser Tendenz, das Ästhetische als Maßstab für das gesellschaftliche Wohl zu nehmen, entspricht es auch, daß Zweig, als er im September 1928 im Rahmen eines literarischen Ereignisses (der Hundertjahr-Feier für Tolstoj) tatsächlich nach Rußland kam, eine Reihe von überaus wohlwollenden Artikeln verfaßte, von denen aber die beiden umfangreichsten sich mit dem kulturellen Leben, den Museen Moskaus und der Leningrader Eremitage, befassen. Typisch ist auch die Tatsache, daß er die größte Leistung der russischen Revolution nicht etwa in der wirtschaftlichen oder politischen Emanzipation der Leibeigenen sieht, sondern vielmehr darin, daß die Kunst jetzt jedem frei zugänglich ist<sup>39</sup>.

Wenn trotz inhaltlicher Gewichtsverlagerung zugunsten einer größeren Beachtung der wirtschaftlichen oder politischen Wirklichkeiten die Briefe an

<sup>38</sup> Brief vermutlich von Mitte Januar 1926.

<sup>39</sup> Stefan Zweig, «Reise nach Rußland». In: *Zeit und Welt: Gesammelte Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Richard Friedenthal. Stockholm 1946, S. 203-245.

Adelt ihre ästhetisch-literarische Perspektive nie ganz aufgeben, wie verhält es sich mit der Freundschaft der beiden Männer, die ja die Substanz ihrer Korrespondenz ausmacht? Von außen gesehen haben der große hellblonde, blauäugige Germane aus dem mecklenburgischen Boitzenburg und der feinzügige, schwarzhäarige Jude aus dem Wiener Großbürgertum kaum etwas gemeinsam. Ihre literarische Tätigkeit bringt sie zusammen, zunächst als noch nicht zwanzigjährige Schriftstellerkollegen<sup>40</sup>, die sich nur aus ihren höflich und respektvoll gehaltenen Briefen kennen, dann aber als gute Freunde, die Lob und Kritik ehrlich und offen vor dem anderen aussprechen dürfen. Erst im April oder Mai 1902 haben sie sich persönlich kennengelernt und zwar in Berlin, als Zweig für das Sommersemester nach der deutschen Hauptstadt ging, während Adelt als Feuilletonist für die *Neue Stettiner Zeitung* oben an der Ostsee arbeitete. Auch nach diesem ersten Treffen brauchte es aber ein paar Jahre und den Umzug Adelts nach Wien, bevor sie auf vertraulichem Fuße standen. Ein undatiertes Brief, offensichtlich aus dem Januar 1905, benutzt als erster die Du-Form.

Wie eng die Freundschaft in den ersten Jahren nach 1905 wurde, sieht man einerseits aus der schon erwähnten Tatsache, daß der 1907 geborene Sohn Adelts unter anderen auch auf den Namen Stefan getauft wurde, andererseits aber aus der ungewöhnlichen Wärme der damaligen Briefe Zweigs, die ja zuweilen einen fast homoerotischen Moment andeuten. So schreibt er am 8. Januar 1907 an den nunmehr in Hamburg lebenden Adelt:

Lieber Leonhardt, das war mir lieb, sehr lieb, daß Du mein Schweigen nicht im Bösen gedeutet hast. Unsere Freundschaft war von je so gewohnt, auf das Letzte hinzugehen, daß ihr Briefe mit Äußerlichkeiten zu wenig, Briefe mit Persönlichem zu gefährlich sein mußten. Ich habe Angst gehabt, manche Dinge würden, wenn sie einmal unverrückbar, schwarz auf weiß, wieder geschrieben sind, auch in Deinem Leben dann so fest und unlösbar stehen bleiben, während sie, wenn auch gleich stark empfunden, doch unausgesprochen, wieder in die Gefühlswelt unter sinken können.

Am 24. Februar desselben Jahres heißt es in bezug auf einen Brief Adelts wie auch dessen verständnisvolle Bemerkungen zu Zweigs Gedichtband *Die frühen Kränze*:

ich spürte nichts als das Eine, wie tief Du mich kennst, wie Du in mein Buch hinabtauchend bis zu dem letzten Grund, *Dich mir* emporbrachtest. Damals habe ich im innersten Empfinden übermächtig wieder erkannt, was ich doch seit Jahren weiß: daß Deine Liebe die innerlichste

---

<sup>40</sup> Vgl. Felix Braun, *Das Licht der Welt*, S. 464-5.

ist. Daß Du vielleicht nur deshalb nichts geschaffen hast, weil Du Dich ganz in [sic!] andern verschwendest. Was den andern ein Referat war, ist mir unendlich viel geworden: eine Gewißheit, daß wir zwei uns nie verlieren können, weil wir weit unter aller Literatur mit letzten Wurzeln verwachsen sind und irgendwie zusammenleben über alle Grenzen der Zeit und der Distanz<sup>41</sup>.

Im letzten Absatz dieses langen Briefes wird der Ton sogar noch schwärmerischer:

Lieber Leonhardt, auf die letzte leere Seite leg ich mir in Gedanken für einen Augenblick Dein liebes Gesicht und denke mir, wie schön es wäre, Dir in Deine hellen Augen sehn zu können. Ich sehne mich manchmal sehr nach Dir und gerade in den entscheidenden Stunden fühl ich, wie Du mir fehlst. Hätt' ich nicht innerlich die unumstößliche Sicherheit, daß wir uns nicht verlieren können, so käme mir die Ferne bitter an [...]

Eine solche Intimität war auf die Dauer wohl nicht aufrechtzuerhalten, vor allem deshalb, weil Adelt doch verheiratet war. Die Bedeutung seiner Frau konnte aber inzwischen dadurch herabgesetzt werden, daß Zweig das erwartete Kind ausschließlich vom Standpunkt des Vaters aus betrachtete, Frau Amalie höchstens in einem Postskript gedachte. Nach der Geburt dieses Kindes muß er sich sogar beim Freund entschuldigen, daß er in seiner Freude die Mutter beinahe vergessen hätte, besteht aber trotzdem auf dem tief verwurzelten Empfinden, «daß es *Dein* Sohn ist, daß er ein *Du* werden wird»<sup>42</sup>. Allmählich versteht man, daß dieser Junge Zweig nicht nur - wie oben angedeutet - als Ersatzsohn wichtig war, sondern mehr noch als Bürge für den weiteren Bestand der Freundschaft oder gar als Ersatzfreund im Keim. Daher vergißt er selten in den folgenden Briefen den Jungen zu grüßen, manchmal mit besonderem Nachdruck, manchmal ohne die Mutter mit einzuschließen. Im Sommer 1919, nachdem der Vater sich eine Weile von dem «Tollhaus» Deutschland bei Friderike und Stefan erholt hat, hat dieser die Gelegenheit, den nunmehr zwölfjährigen Richard allein nach Salzburg einzuladen: «Du wirst es nicht bereuen, und machst mir eine große Freude», schreibt er dem Jungen und schließt dann mit der dringenden Bitte: «Also komm bald! Herzlichst Dein Onkel und Freund, Stefan Zweig».

Wie eng die Freundschaft zwischen Zweig und Adelt war, darf man nicht allein an der Wärme des Briefetons messen, die ja auch ohne den Ehestand Adelts - wie später auch Zweigs - und die noch zu besprechenden Zeiten der

<sup>41</sup> Wiederholt drücken Zweigs Briefe die Überzeugung aus, daß er und Adelt sich nie verlieren werden.

<sup>42</sup> Brief vom 27. Januar 1907.

vorübergehenden Entfremdung kaum auf der gleichen Höhe bleiben konnte. Denn wie es in dem von Zweig oft zitierten Goethe-Wort heißt: «Die Begeisterung ist keine Heringsware, die man einpökeln kann auf viele Jahre»<sup>43</sup>. Die Enge der Freundschaft läßt sich ebenso gut nach den unzähligen Beispielen der Hilfsbereitschaft beurteilen, von denen diese Briefe zeugen. Auch wenn man in Betracht zieht, daß die Briefe Adelts fast vollständig verschollen sind, erscheint Zweig, als wohlhabenderer Partner und Erfolgsmensch, dabei meist in der Rolle des Gebenden<sup>44</sup>. Seine Hilfeleistung nimmt jedoch verschiedene Formen an.

An erster Stelle sind vielleicht seine vielen Vermittlungsversuche zu nennen. Harry Zohn hat Zweigs Rolle als Vermittler zwischen verschiedenen Kulturbereichen und gegensätzlichen Verhaltensweisen ausführlich dargelegt<sup>45</sup>. Hier geht es jedoch um eine vergleichsweise bescheidene, private und praktische Art der Vermittlung, die das materielle Leben und den literarischen Erfolg des Freundes sichern soll. Im Oktober 1919, mitten in den Vorbereitungen für die Wiener Erstaufführung von *Jeremias*, spricht Zweig persönlich beim Chefredakteur der *Neuen Freien Presse*, Ernst Benedikt, vor, um nach der Möglichkeit eines Posten für den sich gerade in Verlegenheit befindenden Adelt zu fragen<sup>46</sup>; und als Benedikt im folgenden Juni tatsächlich einen Feuilletonredakteur sucht und Zweig um Rat bittet, legt dieser ein gutes Wort für seinen Freund ein<sup>47</sup>. Wenn Zweig einen Auftrag bekommt, den er nicht erfüllen kann, lehnt er nicht einfach ab, sondern empfiehlt den Freund an seiner Stelle. Im Februar 1920 bittet ihn der Verlag Kiepenheuer darum, eine Novellenbibliothek herauszugeben. Seine Verpflichtungen gegenüber dem Inselverlag verbieten es ihm, das Angebot anzunehmen. Stattdessen schlägt er Adelt «auf das dringlichste» vor in der (leider vergeblichen) Hoffnung, Kiepenheuer werde auf den Vorschlag eingehen<sup>48</sup>. Im April 1926 erhält er einen Brief vom Theaterredakteur des *Berliner Tageblatts*, Fritz Engel, mit der Bitte, er solle über die Salzburger Festspiele im kommenden Sommer schreiben. Obwohl er selber ablehnen muß, rät er Adelt, «streng diskret» und «unauffällig» in einem seiner Briefe an das *Berliner Tageblatt* anzudeuten, er würde gern einen sol-

<sup>43</sup> Stefan Zweig, «Die moralische Entgiftung Europas». In: *Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten*. Frankfurt a.M. 1956, S. 224.

<sup>44</sup> Felix Braun beschreibt diese Eigenschaft der Freundschaft Zweigs, wie folgt: «Er war der Gebende, und so ausschließlich, daß es so gut wie unvorstellbar blieb, ihm auch nur den geringsten Liebesdienst erweisen zu können». *Das Licht der Welt*, S. 460.

<sup>45</sup> Harry Zohn, «Stefan Zweig als Mittler in der europäischen Literatur: Zenta Maurina zum Gedächtnis». In: *Das jüdische Echo* 27:1 (September 1978), S. 47-51; und «Stefan Zweigs kulturelles Mittlertum: Ein jüdischer Charakterzug?». In: *Bulletin des Leo Baeck Instituts* 63 (1982), S. 19-313.

<sup>46</sup> Brief vom 9. Oktober 1919 und undatierter Brief vermutlich von Mitte Oktober 1919.

<sup>47</sup> Brief vom 16. Juni 1920.

<sup>48</sup> Brief vom 21. Februar 1920.

chen Auftrag übernehmen<sup>49</sup>. Diesmal gelingt der Plan. Darüber hinaus macht Zweig in seinem nächsten Brief den Vorschlag, Adelt solle sein eigenes Stück *Falsche Karten - redlich Spiel* (nach George Farquhars *The Beaux' Stratagem*) Max Reinhardt zukommen lassen mit dem leisen Hinweis darauf, daß er den Theaterdirektor bei den Festspielen zu sehen hoffe, wo er als Berichterstatter des *Berliner Tageblattes* erscheinen wolle<sup>50</sup>. Zweig erwägt sogar die Möglichkeit, Reinhardt persönlich an das Werk seines Freundes zu erinnern, unterläßt es dann wohl, weil er «eigentlich nicht sonderlich zu ihm» stehe<sup>51</sup>.

Einmal jedoch, im allerletzten erhaltenen Brief an Adelt und unter ganz besonderen Umständen, wirkt Zweigs Vermittlungsarbeit beunruhigend. An diesem erneuten Versuch, dem Freund zu helfen, ist an sich nichts auszusetzen, wohl aber an der damit verbundenen Unfähigkeit oder Verweigerung, der politischen Bedeutung der gegebenen Situation ins Auge zu sehen. Der Brief wurde vermutlich im Dezember 1932 geschrieben, wenige Monate also vor der Machtergreifung und dem Judenboykott. Da heißt es:

Liebster Leonhardt, ich hatte Dir heute vergebens telefoniert (niemand meldete sich um 11 Uhr) - es handelt sich darum, daß ich Dich informieren wollte, daß Heinrich E. Jacob den Posten als Wiener Correspondent des B.T. [*Berliner Tageblatt*] verläßt. Es wäre nun zu erwägen, ob Du nicht von Dresden gleich nach Weihnachten für einen Tag nach Berlin solltest, um mit Th. W. [Theodor Wolff] persönlich zu sprechen, sie brauchen einen *Reichsdeutschen*, womöglich sogar Arier dafür, und vielleicht kannst Du den alten Zwist austragen, Olden würde gewiß Dir secundieren. *Wenn* eine Stelle, so schiene mir diese doch die repräsentabelste und dankbarste.

Daß die drei hier genannten Journalisten (Jacob, Wolff und Olden) als Juden später emigrieren oder ins Konzentrationslager kommen sollten, konnte Zweig natürlich nicht voraussehen. Daß er die schon in Kraft getretene Diskriminierung einfach hinnimmt, sich anscheinend nicht mitgetroffen fühlt, keinen Protest erhebt, sondern die Ungerechtigkeit - allerdings zugunsten eines Dritten - sogar ausnützt, ist jedoch bedenklich, zumal dieses Verhalten sich kurz danach in seiner Beziehung zu Richard Strauss wiederholen sollte. Denn als ihm in der Zeit nach Juli 1934 im Hinblick auf die Oper *Die schweigsame Frau* zunehmend bewußt wurde, welche Schwierigkeiten für den Komponisten sich aus der weiteren Zusammenarbeit mit einem Juden ergeben könnten, versuchte er aus eigener Initiative, ja gegen den ausdrücklichen Wunsch Strauss', sich aus der Kollaboration zurückzuziehen und andere, nichtjüdische Librettisten

---

<sup>49</sup> Brief vom 26. April 1926.

<sup>50</sup> Brief vom 30. April 1926.

<sup>51</sup> Brief vom 16. Juni 1926.

vorzuschlagen<sup>52</sup>. Der Kunst und der (ästhetisch-literarisch geprägten) persönlichen Freundschaft gab er den Vorrang vor der Politik und der öffentlichen Moral.

Die Briefe an Adelt zeugen auch von Vermittlungsdiensten zugunsten anderer, am rührendsten vielleicht im Falle des gemeinsamen Dichterfreundes Wilhelm Schmidtbonn, der sich 1923 in finanziellen Schwierigkeiten befindet. Zweig läßt ihm offensichtlich eine Summe Geld überweisen, aber mit solchem Feingefühl und in solcher Form, daß es ihn nicht kränken kann: erstens soll Zweigs eigenen Rolle dabei geheim bleiben, und zweitens soll es den Anschein haben, als sei es die Spende einer amerikanischen Gesellschaft für einen verdienstvollen österreichischen Dichter. Gleichzeitig verpflichtet er sich der Förderung von Schmidtbonns Werk, indem er darüber schreibt, andere Freunde zur Mithilfe mobilisiert, die *Neue Freie Presse* für die Überarbeitung des Romans *Der Verzauberte* in Fortsetzungen zu gewinnen versucht, und eine Aufführung von Schmidtbonns *Passion* bei den kommenden Salzburger Festspielen empfiehlt<sup>53</sup>.

Auch dort, wo es keine Gelegenheit zur Vermittlung gibt, steht Zweig dem Freund Adelt mit Rate zur Seite. Naturgemäß geschieht das meist im Hinblick auf Literarisches. Manchmal, wie wir schon gesehen haben, vermag er ihn zu informieren, bei welcher Zeitung oder Zeitschrift gerade eine Stelle frei ist, oder zu raten, wie man sich am besten um eine solche bewirbt. Manchmal gilt der Rat der Herausgabe eines dichterischen Werkes oder der Aufführung eines Dramas. Wenn Adelt etwas ungeduldig auf die baldige Veröffentlichung seines Flugbuches *Der Flieger* drängt, warnt ihn Zweig davor, weil das der sorgfältigen Vorbereitung der Ausstattung schaden könne<sup>54</sup>; wiederholt nennt er ihm Dramaturgen und Theaterdirektoren, denen er seine dramatischen Arbeiten zeigen oder schicken soll<sup>55</sup>; und wenn Adelt nach ausländischen dramatischen Stoffen sucht, die für eine deutsche Bearbeitung geeignet wären, übersendet ihm Zweig eine Liste von englischen Stücken, von denen jener dann eines - nach Zweig «das wirksamste» - tatsächlich in Angriff nimmt<sup>56</sup>. Als die Arbeit daran seinem Ende naht, rät er ihm das Stück zunächst als Theatermanuskript drucken zu lassen, um die Annahme bei einem Theater zu begünstigen, ein Vorgang, der sich in der Folge bewähren soll<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> Siehe Bryan Gilliam, «Zweig's Contribution to Strauss after *Die schweigsame Frau*: New Evidence». In: *Stefan Zweig: The World of Yesterday's Humanist Today: Proceedings of the Stefan Zweig Symposium*, ed. Marion Sonnenfeld. Albany 1983, S. 217-226; Donald A. Prater, *Stefan Zweig*, S. 317; Stefan Zweig - Joseph Gregor, *Correspondence 1921-1938*.

<sup>53</sup> Briefe vom 31. März, 12. April und 28. April 1923.

<sup>54</sup> Brief vom 10. September 1912.

<sup>55</sup> Undatierter Brief von Ende Oktober 1919 und Briefe vom 30. April und 5. Mai 1926.

<sup>56</sup> Undatierte Briefe von Ende 1925 und von Mitte Januar 1926.

<sup>57</sup> Brief vom 30. April 1926.

Von ebenso großer Bedeutung wie die persönlichen Empfehlungen und kleinen Winke, wie Adelt die Verantwortlichen auf seine Dramen aufmerksam machen soll, sind die dramaturgischen Ratschläge, die der gleichaltrige aber verhältnismäßig erfahrenere Theaterdichter Zweig im Laufe der zwanziger Jahre erteilt. Offensichtlich dient er dem etwas unsicheren Freund als Vertrauensmann, dem dieser sowohl seine dramatischen Entwürfe als auch die späteren Fassungen zur Überprüfung zusenden kann. Zweig erfüllt seine Rolle gewissenhaft und bespricht das gelieferte Material ausführlich und unverhohlen. Am 1. Juli 1920 bestätigt er die Meinung des Dramaturgen am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, daß in Adelts Theaterstück *Die Dohle* das Dramatische nicht genug hervorgehoben sei, und behauptet weiter, das Motiv der Dohle müsse noch schicksalshafter sein, müsse schließlich nach dem Muster der beiden Pferde in Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* «nicht mehr die wirkliche Ursache, sondern mehr Symbol eines großen Kampfes um Recht und Unrecht [sein], wobei das Mißverhältnis zwischen Anlaß und Wirkung einerseits bis an das Groteske, andererseits ins Dämonische reichen müßte». Am 3. Juli 1926 gibt er einen eingehenden Kommentar zu Adelts Farquhar-Bearbeitung. Obwohl er das Stück sehr amüsant findet, «sehr flott im Dialog und in den Situationen», weist er den Freund auf gewisse Schwächen hin: es gebe eine Unzahl von (beim Namen genannten) Nebenrollen, die das Interesse von den Hauptfiguren ablenken und ohne großen Schaden von der Liste der Personen zu streichen wären. Außerdem fehle es dem fünften Akt an Spannung; weil die Lösung «allzu wohlgefällig» und ohne Widerstand geschehe, sei das bloß ein guter Ausgang, bei dem aber nichts mehr überrasche. Wenn der letzte Akt nicht überflüssig wirken solle, müsse er «eine neue Ankurbelung erfahren», was zu erzielen sei, wenn der Herzog nicht gleich gütig, sondern zornig und entrüstet auftrete, «damit das onkelhaft Gütige nicht schon von vornherein die glückliche Paarung und Lösung» verbürge. Interessant ist, daß Adelt diese scharfsinnige Kritik seines Freundes anscheinend akzeptiert. Auf dessen früheren Rat hat er bereits den Text als Bühnenmanuskript bei R. Kiesel in Salzburg drucken lassen<sup>58</sup>; jetzt nimmt er für die Münchener Aufführung im Oktober 1926 zahlreiche Kürzungen vor und schreibt nun auf das Titelblatt seines Handexemplars: «Lustspiel in vier Aufzügen»<sup>59</sup>. Noch detaillierter ist Zweigs Besprechung des etwas späteren Dramas *Villa Robinson*, dessen erste Fassung er sofort liest, als er sie Anfang Mai 1929 erhält. Nach einem ausgezeichneten ersten Akt lasse das Interesse nach. Dem Freund sei dann sozusagen die Puste ausgegangen, ihm sei keine entscheidende Verwirrung mehr eingefallen, die

---

<sup>58</sup> Brief vom 30. April 1926.

<sup>59</sup> Das Handexemplar des Autors mit den betreffenden Kürzungen befindet sich im Besitz von Frau Elin und Herrn Ulrich Adelt, Hamburg.



ein rechtes Lustspiel daraus gemacht hätte. Nach verschiedenen konkreten Vorschlägen, wie das zu machen sei, faßt Zweig abschließend zusammen:

Irgend eine Spirale fehlt mir noch, die das Werk höher hinauftreibt ins Heitere und Übermütige, und man spürt dem Stück an, daß es im zweiten Akt auch mit matterer Lust geschrieben wurde, nicht mehr mit dem richtigen Selbstamusement, das ein Lustspiel ja allezeit erfordert. Ich möchte da noch sehr gern ausführlich mit Dir darüber reden<sup>60</sup>.

Solche Gespräche haben anscheinend stattgefunden und Früchte getragen. Denn gleich im nächsten Brief vom 29. März 1930, vermutlich im Hinblick auf das darauf folgende Lustspiel *Kathrin bleibt jung*, stellt Zweig fest, daß Adelt einen großen Schritt nach vorwärts gemacht, die Handlung gestrafft habe. Trotzdem enthält der Brief eine ganze Reihe von weiteren Vorschlägen, wie gewisse Szenen zu kürzen, andere dagegen auszubauen seien, um etwa die Zeitsprünge verständlich zu machen. Im ganzen möchte er, wie er sagt, «die Bilder bildhafter, gewichtloser, alles Sentimentalische mit Karbol hinausgesäuert und, *primo loco*, noch ein paar Bilder». Es folgen dann einige Schlußbemerkungen, die unter anderem bezeugen, wie sehr Zweig mit den neuesten dramatischen Entwicklungen auf dem laufenden war. So erinnert er den Freund an die Möglichkeiten des modernen Theaters, «das ja mit Projektionen, Kino und ähnlichen Kunststücken 50 Bilder und Übergänge im Nu hineinzaubern» könne und daher in der Lage sei, das erwünschte Gefühl eines größeren Zeitablaufes zu vermitteln.

Vom künstlerischen Standpunkt aus geben diese Auseinandersetzungen mit den Entwürfen Adelts einen wertvollen Einblick in die ästhetischen Maßstäbe des Dramatikers wie auch des Novellenschreibers Zweig, der auf seine angebliche Fähigkeit, zu kürzen, seine Werke auf ein Minimum, auf das Wesentliche zu reduzieren, stolz war<sup>61</sup>, der sich wie keiner auf das Moment der Spannung und des Schicksalshaften verstand, der immer bestrebt war, seine Werke plastisch und faßbar zu machen. Vom Standpunkt der Freundschaft dagegen sind sie ein beredtes Zeugnis für seine Bereitwilligkeit, seine kostbare Zeit den literarischen Arbeiten eines anderen zu widmen, und für ein aufrichtiges Interesse an dessen Erfolg als Schriftsteller.

Last not least sei der Freundschaftsdienst genannt, den Zweig in finanzieller Hinsicht geleistet hat und der vor allem in den ersten Nachkriegsjahren, zur Zeit der Inflation, eine so wichtige Rolle gespielt hat. Wie wir bereits gesehen haben, war Zweig kein so weltabgewandter Künstler, daß er den (schwindenden) Wert des Geldes nicht gut verstanden hätte: als Adelt nach München zog, konnte er ihm manchen guten Rat erteilen und ihn vor scheinbar günstigen

---

<sup>60</sup> Brief vom 3. Mai 1929.

<sup>61</sup> Siehe *Die Welt von Gestern*, S. 332-4.

verträglichen Verbindungen mit österreichischen Zeitungen warnen. Er ging aber noch weiter und zeigte sich recht geschickt im Ausdenken von finanziellen Manövern, um die neuesten Regelungen zu umgehen und Adelts in Österreich hinterlassene Geld ihm verfügbar zu machen. In einem undatierten Brief aus dem Frühsommer 1919 erklärt er sich bereit, eine nicht näher genannte Summe bei sich in Salzburg zu behalten, die Adelt dann bei Gelegenheit eines Besuches am Kapuzinerberg (der die sonst notwendige Aufenthaltsbewilligung für Deutsche überflüssig machen würde) abholen könnte. Im Sommer des gleichen Jahres, wohl als Folge einer Verordnung des deutsch-österreichischen Staatsamtes der Finanzen vom 12. März, nach der inländische Kontoinhaber nur unter strengen Bedingungen Geld abheben konnten, holt er Auskünfte darüber ein, welche Unterlagen die Adelts an die österreichische Bank schicken sollen, wenn sie ihr Geld abheben wollen. Das Ergebnis teilt er dem Freund am 4. September mit und fügt dabei hinzu: «Ich halte mich Dir in jeder Zeit zur Verfügung und bitte Dich im Falle eines Notenumtausches, der ja bald in Österreich zu gewärtigen ist, dann um Deine Instruktionen». Und in einem undatierten Brief vermutlich vom Anfang Februar 1920 kündigt er einen kurzen Besuch nach München an, um seinen französischen Freund Paul Morisse zu treffen, macht aber zugleich aus eigener Initiative den Vorschlag, Adelts österreichische Kronen mitzubringen.

Zu den praktischen Hilfeleistungen aus den frühen zwanziger Jahren soll man wohl auch die vielen Einladungen nach Salzburg rechnen, die nicht allein dem eher eigennützigen Zwecke eines angenehmen Gespräches mit dem langjährigen Freund dienen sollten, sondern diesem auch die Möglichkeit geben sollten, den unerträglichen Zuständen in Bayern eine Zeitlang zu entkommen.

Vergessen werden sollen ebenfalls nicht die gelegentlichen Anzeichen einer unbekümmerten Freigebigkeit Adelt wie auch anderen gegenüber. Anfang 1926 antwortet er leichthin auf eine Anfrage des Freundes:

Selbstverständlich verfilme die Novelle - ich bin ein Esel in diesen Dingen, habe eben (Roda Roda und Metzl lachten mich aus) für 750 Mark einen andere abgetreten (*Angst*)<sup>62</sup>.

Man könnte das natürlich als Ausdruck einer gewissen Naivität gegenüber der Einträglichkeit der modernen Filmindustrie erklären. Aber der Hinweis auf den Spott Roda Rodas und Metzls, sowie der Inhalt eines früheren Briefes, in dem er einen geplanten Umzug Adelts nach Berlin etwas halbherzig begrüßt und auf die Möglichkeiten hindeutet, dort im «Centrum der Filmindustrie [...] manches große Nebeneinkommen» zu schaffen<sup>63</sup>, lassen eher vermuten, daß

<sup>62</sup> Undatierter Brief vermutlich von Mitte Januar 1926.

<sup>63</sup> Undatierter Brief vermutlich von Anfang 1921.

die materielle Bedeutung der Filmrechte ihm nicht unbekannt war, daß die fast beiläufig erteilte Erlaubnis, die Novelle zu verfilmen, daher doch als großzügige Freundesgabe zu bewerten ist.

Unsere bisherige Darstellung der Freundschaft zwischen Zweig und Adelt hat versucht, das Positive daran zu betonen. Es hieße aber, ein falsches Bild dieser Freundschaft geben, wenn wir das Problematische daran - die gelegentlichen Unstimmigkeiten und Mißverständnisse, die Grenzen, die dem Verhältnis gesetzt waren - nicht auch in Betracht zögen. Das ist vor allem deshalb wichtig, weil es uns wieder auf die ästhetisch-literarischen Ursprünge der Freundschaft und ihren weiterhin bestimmenden Einfluß bringt.

Trotz allem Zeitaufwand, trotz aller Bereitwilligkeit, dem Freund finanziell zu dienen und dessen Werke zu fördern, blieb Zweig schließlich selber Schriftsteller, besaß noch jenen Grad von Egoismus, der jede unproduktive Stunde bedauert, der seine Zeit der Arbeit und höchstens der aus hygienischen Gründen für nötig gehaltenen Erholung widmen will. Am deutlichsten spürt man das zwar im Falle der beiden Dichterfreunde, Wilhelm Schmidtbonn und Alfons Petzold. Sobald Zweig von der schwierigen Lage Schmidtbonns hört, zeigt er sich Adelt gegenüber erschrocken und zugleich dankbar dafür, daß dieser zu dem gemeinsamen Freund nach Rottach am Tegernsee gefahren ist. Sein eigenes Wegbleiben versucht er zu entschuldigen, besitzt aber genug Einsicht in seine Eigennützigkeit, um das gleichzeitig zu bereuen:

Ich bin selbst momentan des Reisens so müde durch die fortwährenden Fahrereien nach Wien, daß ich mich nicht entschließen konnte, den lang gehegten Plan zu verwirklichen, und doch soll man in einem solchen Augenblick nicht zögern; ich bereue es genug, in den drei Jahren niemals in Kitzbühel gewesen zu sein bei Freund Petzold, den es doch un-  
gemein gefreut hätte, und nun ist es zu spät<sup>64</sup>.

Der nächste Brief, in dem er jene feinfühlig verkleidete Spende für Schmidtbonn ankündigt und dadurch in aller Bescheidenheit seine finanzielle Großzügigkeit beweist, verrät ebenfalls, etwas schuldbewußt, daß der Autor mit seiner Zeit weniger freigebig umgeht:

Das Notwendigste freilich tue ich nicht, nämlich ihn besuchen. Ich muß mich jetzt zusammenhalten, solange die Grundlinien meiner neuen Arbeit [*Der Kampf mit dem Dämon*] nicht gelegt sind<sup>65</sup>.

Ähnliches gilt manchmal auch für seine Freundschaft mit Adelt selber. Zwar werden die Adelts zuweilen nach Salzburg eingeladen, umgekehrt aber kommt es zu regelrechten Besuchen nach München anscheinend selten. Die Briefe

---

<sup>64</sup> Brief vom 31. März 1923.

<sup>65</sup> Brief vom 12. April 1923.

erwecken vielmehr den Eindruck, als habe der vollbeschäftigte Zweig den Freund meist auf der Durchreise oder bei Gelegenheit einer Verabredung mit einem Dritten getroffen<sup>66</sup>. Und wenn Amalie Adelt im Herbst 1925 erkrankt, überläßt er den passenden Freundschaftsbesuch, wie so manches andere, der langmütigen Frau Friderike:

Ich wäre am liebsten natürlich sofort hinübergekommen, aber ich bin mitten in Arbeit und will dann endlich, endlich meine Urlaubsreise antreten. Dafür kommen Fritz und Suse für ein oder zwei Tage gewiß im November hinüber und werden mir dann Nachricht geben<sup>67</sup>.

Nicht viel anders ist der Wortlaut am Anfang des vorletzten der erhaltenen Briefe Zweigs, der eine Antwort auf die Nachricht von einem schweren aber nicht näher zu bestimmenden Unglück ist:

Friderike und ich hatten von Euch oft gesprochen und immer gefühlt, als ob etwas nicht ganz in Ordnung wäre, und ich hatte Dir nur nicht geschrieben, weil ich jeden Augenblick nach München hinüberzukommen meinte, aber jedesmal war immer ein Hindernis und dann dieses Buch [gemeint ist *Marie Antionette: Bildnis eines mittleren Charakters*], Du wirst es ja sehen, eine sehr schöne Arbeit<sup>68</sup>.

Erst der Briefschluß kommt auf die Möglichkeit eines persönlichen Besuches zurück, aber dann nur «auf dem Rückweg von Bozen, wohin ich jetzt für acht Tage gehen will».

Es wäre verfehlt, diese Tendenz Zweigs als eine große Charakterschwäche darzustellen; man könnte ebenso gut vom Selbsterhaltungstrieb des Künstlers reden. Immerhin ist sie ein Zeichen dafür, wie eine Freundschaft, die im Treibhaus des literarischen Wiens hervorsproß, die Bedingungen dieses Ursprungs schwerlich abschütteln konnte.

Das spürt man schon vor dem Ersten Weltkrieg ganz deutlich, als Adelt ein Luftschiffahrtunternehmen gründen will und den verhältnismäßig wohlhabenden Zweig um finanzielle Unterstützung bittet. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, daß es sich keineswegs um eine flüchtige Laune Adelts handelte. Das Fliegen war eine dauernde und leider auch unheilvolle Beschäftigung. Sein Exlibris zeigt einen geflügelten Mann, der an die Erde gekettet ist, so etwa, als sei der Flug eine Befreiung von den Einschränkungen des irdischen Lebens. Diesen Gedanken drücken auch die Erzählungen Adelts aus, die sich

---

<sup>66</sup> Vgl. vor allem die Briefe vom 9. Oktober 1919, von Mitte Oktober 1919[?], vom 21. Februar 1920, vom 28. April und 4. Dezember 1923.

<sup>67</sup> Brief vom 19. Oktober 1925. Fritz und Susie sind seine Frau Friderike und ihre jüngere Tochter aus erster Ehe, Susanne von Winteritz.

<sup>68</sup> Brief vom 3. Oktober 1932.

mit dem Fliegen befassen. So liest man zum Beispiel vom Luftschiffsteuermann Träulein im *Ozeanflug*:

In ihm war Rausch des neugewonnenen Lebens, und einmal lachte er in sich hinein: wie sanft und glatt und rund und ziellos ist ein Freiballon - und also gleitet die ihm anvertraute Seele sanft und glatt und ziellos hin<sup>69</sup>.

Und so denkt der Pilot in der Erzählung *Der Held: Bildnis eines Ungenannten*:

[...] der Flug ist da und ist für ihn. Hier sind Tat und Sinnbild eins: Steil empor! Sich aufschwingen über die Menge, Losgelöstsein aus der Norm<sup>70</sup>.

1914 gab Adelt einen Band Luftfahrergeschichten, *Der Herr der Luft*, heraus; 1938 schrieb er sein vielleicht bekanntestes Buch, *Zeppelin: Der Mann und die Idee*; und während des Zweiten Weltkrieges brachte er unter Mitarbeit seiner zweiten Frau, Gertrude Adelt-Stolte, und seines Sohnes, Richard Adelt, einen propagandistisch angelegten Band, *Sturz in den Sieg: Das Wunder der Ju 88*, heraus.

Dabei handelte es sich keineswegs um bloßes Buchwissen. Einige Jahre lebte Adelt am Bodensee, wo er die Entwicklung der Luftschiffe des Grafen Zeppelin studierte; schon 1910 lernte er selber fliegen und wurde dann anscheinend fliegender Berichterstatter im Ersten Weltkrieg. 1937 fuhr er mit dem LZ 129 «Hindenburg» nach New York, um die englische Ausgabe seines für Kapitän Lehmann geschriebenen Buches *Auf Luftpatrouille und Weltfahrt* zu besorgen und gleichzeitig Bordaufnahmen für einen geplanten Spielfilm über Zeppelin zu bestimmen, war also selber mitgetroffen, als das Luftschiff am 6. Mai bei Lakehurst, New Jersey einer großen Explosion zum Opfer fiel. Obwohl mehr als 30 Menschen dabei ums Leben kamen, konnten er und Gertrude gerade noch mit starken Verbrennungen entkommen<sup>71</sup>. Knapp acht Jahre später sollte er trotzdem ein Opfer des modernen Fluges werden, als er am 21. Februar 1945 den schweren Verletzungen erlag, die er beim großen Bombenangriff auf Dresden erlitten hatte.

Wenn also Adelt 1909 den Plan eines Luftschiffunternehmens vorlegt, ist das ein zwar romantisches aber durchaus ernst gemeintes Vorhaben. Und wenn Zweig den Vorschlag, er solle selber finanziellen Anteil daran haben, entschieden ablehnt, geschieht das nicht aus Knauserigkeit oder mangelnder

<sup>69</sup> Leonhard Adelt, *Der Ozeanflug*, Konstanz a.B., 1917, S. 77.

<sup>70</sup> *Der Held: Bildnis eines Ungenannten*, aus dem Band *Katastrophen: Vier Novellen* von Leonhard Adelt, Berlin/Leipzig, 1922, S. 37.  
Leonhard Adelts an Friderike Zweig vom 8. Juni 1937. Der Brief befindet sich im Besitz von Frau Elin und Herrn Ulrich Adelt, Hamburg.

Hilfsbereitschaft. Einerseits bestehen ganz praktische Gründe dafür: Der Dichter Zweig zeigt sich in geschäftlichen Angelegenheiten wiederum ganz scharfsinnig und weitsichtig und schreibt dem «Phantasten» Adelt dementsprechend am 21. Oktober 1909:

Ein Luftschiffunternehmen ist heute noch auf lange Sportsache, nie Verdienstangelegenheit. Wir sind noch nicht vorbereitet darauf. Es gibt noch keine Luftschiffgaragen: wer eine kauft, muß ein Stück Land sein eigen nennen, einen Hangar bauen, sich große Bedienungsmannschaft halten. Und solchen Luxus können sich in ganz Europa *50 Privatleute* gestatten. Von diesen 50 interessieren sich 45 gar nicht dafür, die letzten 5 kaufen Aeroplane.

Im Hintergrund, aber von gleicher Bedeutung, ist andererseits der Gedanke, daß ein Luftschiffunternehmen einem Verrat an der Literatur gleichkomme; es sei außerdem ein Zeichen dafür, daß die Deutschen im Vergleich zu den Franzosen, den «Realitäts-Menschen», immer noch Phantasten seien. Dann fügt Zweig kurz hinzu:

Viel wichtiger wäre mir zu wissen, ob Dein Leben Änderungen erfahren hat. Wie es Deiner Novelle geht. Sie ist mir das Wesentliche: sieh zu, daß sie kein Luftschiff werde.

Das heißt mit anderen Worten - und das ist charakteristisch für die ästhetisch-literarischen Ursprünge dieser Freundschaft -: Die Dichtung steht für Zweig auf dem gleichen Niveau wie das wirkliche Leben, während das kommerzielle Vorhaben dem imaginären Bereich gehört.

Dieser nur kurz angegebene Grund für die Verweigerung der finanziellen Unterstützung hat bei Adelt jedoch angeschlagen und zu einer jener gelegentlichen Entfremdungen beigetragen. Dem betreffenden Brief folgt ein Schweigen von mehr als zwei Jahren, aus dem Adelt nachträglich in einem der wenigen erhaltenen Briefentwürfe auf «eine gewisse Unsicherheit des Gefühls mir gegenüber» schließt<sup>72</sup>. Diese Unsicherheit hat angeblich damit zu tun, daß Zweig den Freund immer noch nach dem literarisch geprägten Muster ihrer ersten Bekanntschaft beurteilt, die Möglichkeit einer Entwicklung, einer Verwandlung oder gar der Andersartigkeit unbeachtet läßt. So schreibt Adelt weiter:

Wäre ich rein Kaufmann oder Literat oder Sportsman, so würdest Du mich ohne weiteres verstehen und - innerhalb oder außerhalb des Kreises der betreffenden Menschengattung - Dein Verhältnis zu mir haben. Aber nachdem Du mich einmal - vor 10 Jahren - auf die eine Gattung fest-

---

<sup>72</sup> Briefentwurf mit dem Datum 6. Januar 1912.

gelegt hast, hindert Dich die vorgefaßte Meinung an einer Korrektur, die allein unsere Freundschaft - von Deiner Seite - vor einer allmählich in Gleichgültigkeit übergehenden fortgesetzten Enttäuschung hätte bewahren können.

Ihm, dem das Ästhetische nicht mehr so selbstverständlich erscheint, schwebt stattdessen ein neuer Menschentypus vor, der das Literarische und das Praktische in sich vereint. Beispiele dafür sind ihm Jakob Schaffner, Karl Vollmöller und Max Dauthendey, die sowohl Reisende als auch Schriftsteller waren, Vollmöller überdies noch Sportflieger. Weil Zweig aber die Literatur über alles schätzt und innerhalb der Literatur eine Hierarchie versteht, wonach das Dichterische die oberste Spitze, der Journalismus die unterste Schicht bildet, fällt es ihm ganz allgemein schwer, die nichtdichterische Tätigkeit des Freundes anzuerkennen, ob diese nun aus Lust oder Geldnot ausgeübt wird.

Das mehr als zweijährige Schweigen zwischen August 1915 und Oktober 1917 ist wohl einer derartigen Motivation zuzuschreiben. Die Korrespondenz wird erst dann wieder aufgenommen, als Adelt vier neue Gedichte schickt, die Zweig gleich am Anfang seines Antwortbriefes sehr begrüßt als Zeichen dafür, daß jener durch das lyrische Bekenntnis eine angebliche Starre durchbrochen habe und sich endlich wieder ins Wort gebe. Zugleich versucht Zweig den Freund zu neuen Arbeiten zu ermuntern: Er sei jetzt menschlich so reif und klar, daß er sich nicht mehr für sich selbst benötige; er solle sich daher ganz in Werk verwandeln. Der folgende Satz deutet dann zögernd aber ausdrücklich auf den Grund für die nunmehr überwundene Entfremdung:

Vielleicht war die leichte Verstimmung zwischen uns, die Du Untreue nanntest, nichts anderes als eine Enttäuschung jener Erwartung, die ich seit 17 Jahren in Dich setze und die doch nie stärker und lebendiger war als heute<sup>73</sup>.

Diese Erwartung spürt man als Hintergedanken auch in einem Brief vom Anfang 1921, in dem Zweig auf die Nachricht eines materiellen Aufstiegs Adelts und des damit verbundenen Umzugs nach Berlin reagiert. Zwar gratuliert er dem Freund, aber mit Vorbehalt, nicht nur weil sie sich seltener sehen werden, sondern auch weil das Tempo der Reichshauptstadt gegen Adelts Natur sei, ihn aufzehren werde. Selbst die «Verlockung» der hohen Gage und die Gelegenheit eines Nebeneinkommens durch die Filmindustrie läßt er nur dann gelten, wenn sie dem Freund erlauben, den lang gehegten Wunsch zu erfüllen, «einmal ganz frei wieder auf das Land und in die freie Tätigkeit zurückkehren zu können». Was hier unter Freiheit zu verstehen ist, ersieht man gleich aus dem nächsten Satz:

---

<sup>73</sup> Undatierter Brief vermutlich vom Oktober 1917.

Daß ein neues Stück Dir nahe ist, freut mich sehr - eines bleibt dann das andere, und vielleicht winkt auch davon Dir Freiheit, die ja der letzte Sinn unseres Lebens unverbrüchig bleiben muß. Nimm Dir mir jetzt guten Urlaub zu guter Arbeit - es ist vielleicht das letzte Atemholen vor einem langen Untertauchen<sup>74</sup>.

Weil also der vermeintliche Aufstieg Adelts ihn in die zeitraubende Banalität des Journalismus zu verwickeln droht, ist er nur dadurch zu rechtfertigen, daß er trotzdem auf Umwegen der Dichtung dient.

Auch wenn Adelt zuweilen etwas Dichterisches gelingt, ist es dem ungeduligen Zweig noch nicht genug. So begründet er sein Interesse an dem rein äußerlichen Schicksal der Farquhar-Bearbeitung paradoxerweise damit, daß es ihm eher um eine weitere innere Entwicklung des Freundes geht:

Du mußt jetzt *weiter*. [...] Wenn ich an Deine profunde Kenntnis des Lebens denke, sie vergleiche mit der Oberflächlichkeit der Meisten, so könnte ich oft erbittert werden, daß Du nicht die Energie hast, Dich zu betonen, zu manifestieren und mit Gelegentlichem Dich verlierst. Ich bitte Dich *innigst*: beginne jetzt etwas, eine Novelle, ein Stück, eine essayistische Arbeit, hoffe auf nichts als auf Dich! Du *mußt* noch einmal in die Unsicherheit einer eigenen Arbeit, um die Sicherheit in Dir selbst zu finden<sup>75</sup>.

Die Dringlichkeit dieses Briefes, die schon an den vielen Unterstreichungen zu erkennen ist, erklärt sich wohl zum Teil daraus, daß die Mahnung zur literarischen Arbeit, wie Zweig anfangs ganz ausdrücklich sagt, auch ihm selber gilt. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß er den Freund noch irgendwie auf die Rolle des reinen Dichters festlegen will, eine Rolle, der dieser schließlich nicht gewachsen ist. Wie unbequem Adelt diese Rolle war, spürt man noch einige Jahre später in der einzig erhaltenen Postkarte, die er am 4. Oktober 1930 an Zweig sandte, nachdem dieser das Manuskript von *Kathrin bleibt jung* so ausführlich besprochen hatte:

Lieber Stefan, es ist lieb und rührend von Dir, welche Mühe Du Dir um des Reißers willen machst, der viel mehr als ein Theaterreißer nie war und nie werden soll.

Das sieht zunächst wie Bescheidenheit oder unnötige Herabsetzung des eigenen Werkes aus. Aber auf dem Hintergrund der soeben geschilderten Rollenerwartung sollte man es vielleicht eher als verkleideten Widerstand betrachten, als einen indirekten Versuch Adelts, seine Eigenart zu behaupten.

---

<sup>74</sup> Undatierter Brief vermutlich von Anfang 1921.

<sup>75</sup> Brief vom 30. April 1926.



Aus der Zeit nach der Machtergreifung sind keine Briefe zwischen Zweig und Adelt verzeichnet; erhalten ist lediglich jener Brief Adelts an Friderike Zweig aus dem Jahre 1937 nach der Luftschiffkatastrophe. Daß Zweig noch weitere Briefe schrieb, die in den schwierigen Umständen verloren gingen oder zerstört wurden, ist nicht ganz auszuschließen, aber kaum wahrscheinlich, denn es besteht kein guter Grund, warum Adelt allein die Briefe aus der Zeit vor 1933 hätte bewahren sollen. Es ist vielmehr anzunehmen, daß jene schon 1912 von Adelt vorausgeahnte «in Gleichgültigkeit übergehende fortgesetzte Enttäuschung»<sup>76</sup> allmählich die Oberhand gewonnen hatte. Es ist weiterhin zu bedenken, daß Zweig in den späteren dreißiger Jahren viel auf Reisen war und seinem Salzburger Haus wie auch seiner Frau Friderike zunehmend fernblieb und zweitens daß die politischen Entwicklungen jener Zeit ihm die Bedeutung seines Judentums, möglicherweise auch im Gegensatz zu dem Ariertum Adelts, immer deutlicher machte<sup>77</sup>. Das alles wäre Anlaß genug zum Verstummen der Korrespondenz.

In dem schon erwähnten Brief an Friderike Zweig aus dem Jahre 1937, den diese anscheinend ihrem damals in London wohnenden Mann nachschickte<sup>78</sup>, spricht Adelt eine gewisse Enttäuschung darüber aus, daß er nach dem Unfall, der ja weltweit bekannt geworden war, kein Liebeszeichen von Stefan oder Friderike bekommen hatte. Aus dem veröffentlichten Briefwechsel zwischen diesen beiden geht aber hervor, daß Adelt trotzdem den Wunsch hegte, den langjährigen Freund bei einer Zwischenlandung auf der Heimreise von New York nach Hamburg zu sehen. «Heute», schreibt Stefan an Friderike im Juli 1937, «bekam ich von Leonhard einen Brief, daß er am 15. in Southampton durchfährt. Nun wollte ich gerade am 15. wegfahren»<sup>79</sup>. Zu einem Wiedersehen ist es nicht gekommen; die beiden Freunde sind knapp aneinander vorbeigefahren. Man geht wohl nicht fehl, wenn man das als Sinnbild für ihre Freundschaft überhaupt sieht. Die ästhetisch-literarischen Ursprünge der

<sup>76</sup> Briefentwurf Adelts mit dem Datum 6. Januar 1912.

<sup>77</sup> Siehe Mark H. Gelber, «Stefan Zweigs verspätete Bekehrung zum Judentum? Ein Überblick zum Zentenarium in Beer Scheva und eine Fortsetzung der Debatte». In: Bulletin des Leo Baeck Instituts 63 (1982), S. 3-11.

<sup>78</sup> Siehe einen Brief Friderike Zweigs an Stefan Zweig vom 4. Juli [1937]. Stefan Zweig - Friderike Zweig, *Unrast der Liebe: Ihr Leben und ihre Zeit im Spiegel ihres Briefwechsels*. Bern/München 1981, S. 257.

<sup>79</sup> *Unrast der Liebe*, S. 258. Aus dem weiteren Briefwechsel zwischen Stefan und Friderike Zweig geht hervor, daß dieser am betreffenden Tag zu einer Kur nach Mariendbad flog. Die Wirkung des Nichttreffens auf Adelt beschreibt dessen zweite Frau Gertrud, wie folgt: «Nie habe ich ihn so wirklich verzweifelt gesehen wie 1937 auf der Heimreise von Amerika, als das Schiff vor Southampton lag und statt des sehnlichst erwarteten Stefan Zweig, der von London aus hatte herüberkommen wollen, ein Telegramm an Bord eintraf, besagend, daß das unmöglich sei». Gertrud Adelt, «Erbin einer Freundschaft». In: *Liber Amicorum Friderike Zweig*. Stanford, Ct. 1952, S. 11.

Freundschaft haben ihren weiteren Verlauf in solchem Maße beeinflusst, daß jedes Abweichen Adelts von dem dichterischen Ideal Zweig enttäuschen, ihm fast wie ein Verrat erscheinen mußte. Weder die Vertraulichkeit des Brieftons noch die vielen Beispiele der Hilfsbereitschaft verdecken also letzten Endes die Andersartigkeit der beiden Männer, die es selten zu einem wahren Zusammentreffen der Gesinnungen, zur Übereinstimmung der Ziele kommen ließ.

Fausto Cercignani

Arthur Schnitzler e i labili confini del reale  
I racconti brevi del periodo 1896-1914

1. L'apologo schnitzleriano.

Partendo dal presupposto che Schnitzler nasconda sempre una segreta vocazione per la favola<sup>1</sup>, qualcuno ha voluto istituire una sorta di collegamento tra questa presunta tendenza sotterranea e alcune brevi narrazioni di carattere allegorico in cui lo scrittore viennese sembra esprimere un insegnamento di portata universale<sup>2</sup>. Ma l'accostamento tra apologhi o parabole da un lato e disposizione creativa generale dall'altro si dimostra davvero utile solo se viene inteso come semplice accettazione del fatto che Schnitzler riflette continuamente - e non solo quando scrive aforismi - sulla condizione umana e sulle vicende individuali che ne possono derivare. Perché se un simile collegamento dovesse invece ingenerare o rafforzare l'idea che Schnitzler scrive per fare del moralismo, allora sarebbe subito necessario chiarire che i suoi lavori non presentano affatto gli individui così come dovrebbero essere, bensì come in effetti sono o come a volte possono comportarsi, senza alcuna pretesa, da parte dell'autore, di pronunciare condanne o assoluzioni (implicite o esplicite) e senza la presunzione di proporre modelli da respingere o esempi da imitare. Ciò da cui ci si deve guardare - anche a prescindere dallo specialissimo caso degli apologhi - è insomma la propensione a interpretare i lavori schnitzleriani secondo un moralismo che non ha nulla a che vedere con l'intento di illuminare gli impulsi individuali, le ragioni più segrete dell'animo o le convenzioni sociali che contribuiscono a determinare certi comportamenti.

---

<sup>1</sup> Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, Zurigo, Lipsia e Vienna, Amalthea, 1921, p. 53.

<sup>2</sup> Gottfried Just, *Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers*, Berlino, Schmidt, 1968, p. 127.

Nel primo stadio creativo della carriera artistica di Schnitzler, vale a dire nell'arco di tempo che va dal 1875 al 1895<sup>3</sup>, il genere dell'apologo è rappresentato da un testo, *Die drei Elixire* (1894), che già denota la tendenza dell'autore a proporre "parabole" in qualche misura collegate con il resto della sua produzione grazie a motivi o tematiche particolari. L'inevitabile conseguenza di questa scelta più o meno consapevole è la riduzione del carattere universale della cosiddetta morale della favola a un "insegnamento" che non può assolutamente prescindere dal contesto schnitzleriano e, nel caso specifico, da riflessioni e atteggiamenti d'impronta squisitamente "anatoliana". Anche nel secondo stadio creativo, negli anni che intercorrono tra il 1896 e la Prima Guerra Mondiale, non mancano certo le pagine che si rifanno alla tradizione dell'apologo, o comunque della breve narrazione sostanzialmente atemporale in cui la collocazione geografica è di scarso rilievo e la caratterizzazione dei personaggi pressoché nulla. *Um eine Stunde* (1899), che rientra di diritto tra i lavori di questo genere, deve tuttavia essere collegato a un racconto del periodo precedente, e più precisamente a *Sterben* (1892), di cui riprende il motivo della scelta tra vita e morte inserendolo in una struttura narrativa di tipo allegorico che consente al giovane protagonista di persistere in quell'autoinganno che invece nel finale di *Sterben* si rivela impossibile per l'ormai "rinsavita" Marie.

*Die Hirtenflöte* (1909), senza dubbio la più singolare delle parabole schnitzleriane, può essere dal canto suo accostata a *Die Frau des Weisen* (1896)<sup>4</sup>, se non altro per una certa analogia nella trattazione dei rapporti interpersonali e per la presenza, in entrambi i testi, di una saggezza che provoca orrore e disorientamento. Meno interessante, al di là del tono pacatamente satirico che lo caratterizza, è il breve testo intitolato *Die grüne Krawatte* (1901), che con le sue ridicole accuse e le sue false ritrattazioni in qualche misura anticipa la stupidità, la sfacciataggine e l'ipocrisia di cui si lamenta Berthold Stauber nel romanzo *Der Weg ins Freie* (1908)<sup>5</sup>. Ma tutti gli altri apologhi di questo periodo si concentrano, in chiave più o meno ironica, su temi e motivi di grande rilievo nell'opera schnitzleriana, e in special modo su speranza e disillusione, destino e libero arbitrio, realtà esterna e prospettiva individuale. Ciò vale anche per il cosiddetto frammento *Legende* (1900) - peraltro perfetta-

---

<sup>3</sup> Per i testi poetici, narrativi e teatrali degli anni 1875-1895 si veda Fausto Cercignani, *Arthur Schnitzler. La ragnatela dell'esistenza*, in F. C. (cur.) *Studia schnitzleriana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991 (abbr.: STS), pp. 9-55.

<sup>4</sup> Si veda più sotto, alla nota 171.

<sup>5</sup> Una delle accuse rivolte al signor Cleophas suona così: «Die Herren mit der grünen Krawatte sind Diebe» (GW/E I, 550). Per l'episodio narrato da Stauber figlio nel primo capitolo del romanzo si legga GW/E I, 656-657. Su *Der Weg ins Freie* nel contesto schnitzleriano si veda Fausto Cercignani, *Arthur Schnitzler e il solitario cammino dell'io. Doktor Gräsler, Frau Berta Garlan, Frau Beate und ihr Sohn, Der Weg ins Freie*, in F. C. (cur.), *Studia austriaca*, Milano, Edizioni dell'Arco, 1992 (abbr.: STA), pp. 77-88.

mente conchiuso -, che contrappone i pochi miracolati dal dio Brahma agli innumerevoli fratelli (potenti o derelitti) che, rimasti infermi sino alla morte, trovano la forza di ribellarsi alla schiavitù della speranza, dimostrando così il coraggio - almeno nella finzione di una leggenda - di riconoscere e di gridare la loro smisurata disperazione<sup>6</sup>.

Una ribellione altrettanto inutile si manifesta nel giovane che in *Die dreifache Warnung* (1911) ritiene di trovarsi di fronte all'assoluta impenetrabilità dell'ente beffardo e crudele (sorte, caso, divinità o forza superiore) che sembra governare il mondo e determinare il destino dei mortali<sup>7</sup>. Dopo aver ignorato il triplice avvertimento della voce misteriosa, il giovane si mostra abbastanza scettico circa le conseguenze del suo trasgredire. Calpestare involontariamente un verme non può equivalere a un assassinio, così come deviare il corso di una farfalla non può essere causa di terribili sventure per un intero paese. E scalare una montagna vuol forse dire consegnarsi alla morte secondo la profezia? Ma qui la risposta ultima è certamente un sì, perché l'ansia di sentirsi nuovamente al sicuro spinge il giovane a intraprendere la discesa a valle senza attendere la luce del mattino. Improvvisamente consapevole della fine imminente, che la beffarda risposta della voce rende crudelmente insensata<sup>8</sup>, egli maledice l'arcana entità che sembra governare il mondo: un mondo che ora gli appare privo di un perché, ma in cui tutto sarebbe prestabilito, nonostante la possibilità di scelta che i mortali s'illudono di avere.

Anche nell'apologo dei tre avvertimenti - che rappresenta qualcosa di diverso da un vero e proprio testo «filosofico-programmatico»<sup>9</sup> - sarebbe impossibile non percepire una stretta connessione con altre opere narrative schnitzleriane, e in particolare con il singolare racconto *Die Weissagung* (1902)<sup>10</sup>. Il nichilismo cosmico e «senza sbocco»<sup>11</sup> che sembra prevalere nella vicenda del giovane viandante è in realtà un pessimismo che riguarda in primo luogo la fragilità della natura umana. E l'ironia che si manifesta nella condizione dei poveri mortali deriva, non solo o non tanto da una condanna all'esercizio del libero arbitrio e alla ricerca del sapere nell'ambito di un determinismo che rende vano ogni sforzo<sup>12</sup>, quanto dalla incapacità dell'uomo di vedere che il

<sup>6</sup> GW/E I, 543: «Wir verzweifeln und sterben!».

<sup>7</sup> GW/E II, 10: «Bestimmung nennen mich die Abergläubischen, die Toren Zufall und die Frommen Gott. Denen aber, die sich die Weisen dünken, bin ich die Kraft, die am Anfang aller Tage war und weiter wirkt unaufhaltsam in die Ewigkeit durch alles Geschehen».

<sup>8</sup> Si veda la citazione alla nota 7.

<sup>9</sup> Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, Stoccarda, Metzler, 1987, p. 113.

<sup>10</sup> Si veda più sotto, alla nota 51.

<sup>11</sup> Rolf Allerdissen, *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn, Bouvier, 1985, p. 110.

<sup>12</sup> Per Gottfried Just (*Ironie und Sentimentalität*, p. 129) la condizione umana che qui si delinea è «a priori» ironica.

cosiddetto destino spesso dipende, almeno in parte, dalle scelte individuali<sup>13</sup>. Non va infatti dimenticato che il giovane protagonista della narrazione precipita nel vuoto non già per un imprevedibile incidente, bensì perché la suggestione della voce misteriosa lo spinge ad affrontare al buio un'impossibile discesa a valle<sup>14</sup>.

In *Geschichte eines Genies* (1907) riemerge invece il motivo del "genio" senza paragoni o rivali, di un essere (qui una farfalla) che interpreta ogni evento e circostanza come segno della propria unicità e superiorità, senza pensare a deflettere nemmeno quando la ruota di un carro sta per stritolarlo con l'indifferenza di un «destino immane»<sup>15</sup>. Come in molti altri lavori di più ampio respiro, il protagonista dell'apologo si rifiuta insomma di accettare la realtà che lo circonda, rifugiandosi e arroccandosi nella dimensione eterna e assoluta che il suo io ha costruito.

## 2. La matrice anatoliana. Vivere recitando. Il rifugio del "normale".

In netta contrapposizione ai lavori fin qui esaminati, in cui lo studio dei protagonisti e del loro stato d'animo è pressoché nullo, troviamo racconti più o meno lunghi in cui l'indagine psicologica schnitzleriana si concentra sulla complessa realtà dell'io, sulla dimensione interiore dell'individuo che si confronta con i capricci della natura umana e con le situazioni estreme, con gli effetti del disinganno e con i ruoli che la vita impone, con l'orrore che scaturisce da una scelta e con una "normalità" che forse può servire da rifugio. La matrice anatoliana - che si caratterizza per la mancanza di una qualsiasi continuità nella visuale soggettiva - riaffiora qua e là anche in questo stadio creativo, esercitando la sua influenza sui personaggi maschili di vari lavori<sup>16</sup> e, con i dovuti aggiustamenti, perfino su qualche figura femminile di secondo piano.

<sup>13</sup> Secondo Schnitzler, del resto, «il destino è un miscuglio di volontà propria, di volontà altrui e del caso» (GW/AB, 367: «[Das Schicksal ist] ein Gemisch des eigenen Willens, des Willens der andern und des Zufalls»).

<sup>14</sup> Herbert Knorr, *Experiment und Spiel. Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers*, Francoforte, Lang, 1988, p. 267 trascura questa circostanza e attribuisce la morte del giovane a un'eccessiva fiducia nelle sue possibilità. Per Detlev Arens, *Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers Roman «Der Weg ins Freie»*, Francoforte, Lang, 1981, p. 140 la morale della favola è invece questa: opporsi al corso del mondo nella ricerca della propria identità significa autodistruggersi.

<sup>15</sup> GW/E I, 961: «Ein ungeheures Schicksal naht sich, um mich zu zermalmen».

<sup>16</sup> Per esempio su Georg von Wergenthin nel romanzo *Der Weg ins Freie* (si confronti la nota 5) e sul protagonista nel racconto lungo *Doktor Gräsler, Badearzt* (1914). Su quest'ultimo lavoro, che conclude in chiave ironico-malinconica la produzione narrativa schnitzleriana nella fase che precede la Prima Guerra Mondiale, si veda Cercignani, *Il solitario cammino dell'io*, pp. 64-68.

Il nome che ricorre nel titolo del racconto *Der tote Gabriel* (1906) è quello di un innamorato suicida che - al pari di Fritz Platen in *Der Empfindsame* (1895) - non ha saputo sopportare la fine di un amore smisurato. Maschili sono anche il personaggio narrante, Ferdinand Neumann, che ha preso il posto di Gabriel, e quello - satiricamente delineato - di Anastasius Treuenhof, che comprende e interpreta «tutte le cose terrene e divine»<sup>17</sup>. Ma la situazione che Schnitzler abbozza con sottile ironia riguarda principalmente una figura femminile: non già Wilhelmine Bischof, l'attrice fredda e sofisticata che ha tradito Gabriel, bensì una ragazza di buona famiglia che ha sempre avuto grande simpatia per lo sventurato giovane. Nel contrapporre Irene, da una parte, alle donne misteriose «per cui le persone buone si uccidono»<sup>18</sup> e, dall'altra, a queste stesse figure travolte da un amore infelice, Schnitzler ha qui creato una sorta di equivalente femminile di Anatol: un essere che si dichiara pronto a togliersi la vita mentre già civetta col suo interlocutore, che muore dalla voglia di conoscere la *femme fatale* della vicenda ma esita quando se ne presenta l'occasione, che prova un'attrazione morbosa per l'alcova del tradimento senza avere il coraggio di parlarne, che coinvolge Ferdinand in un bacio lungo e appassionato (sia pure per congedarlo senza possibilità di appello) dopo aver riconosciuto in lui l'avversario di Gabriel<sup>19</sup>. Lungi dal rappresentare «colei che ama e odia veramente»<sup>20</sup>, Irene si trastulla con una vicenda che stimola soprattutto la sua curiosità di donna. Una volta in presenza di Wilhelmine, la sua dichiarata intenzione di rinfacciarle la morte di Gabriel cede miseramente il posto a un'atmosfera di condiscendenza e di rinuncia. Ciò che le impedisce di diventare l'amante di Ferdinand (il "complice" della crudele "assassina") non è tanto l'odio di cui parla Treuenhof, quanto la stizza per essersi presentata a tarda notte in casa dell'antagonista senza rendersi conto di trovarsi in compa-

<sup>17</sup> In questo «Versteher aller irdischen und göttlichen Dinge» (GW/E I, 974) è possibile vedere una caricatura di Peter Altenberg - si consulti Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, Monaco, Winkler, 1974 (abbr.: SK), p. 26. Detlev Arens (*Untersuchungen*, p. 126) non coglie l'intento satirico di Schnitzler e considera Ferdinand Neumann un discepolo di Anastasius Treuenhof. Secondo Martin Swales quest'ultimo si rivolgerebbe al "letterato" «for useful phrases which obliterate moral guilt» - M. S., *Arthur Schnitzler. A Critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 34. Entrambi i personaggi ricorrono anche nel frammento drammaturgico *Das Wort* (cfr. SK, 26; Arens, p. 126), il cui protagonista (Anastasius Treuenhof) è chiaramente concepito come ritratto di Peter Altenberg. Lo stesso Schnitzler, scrivendo a Otto Brahm nel luglio del 1906, chiama questa tragicommedia «das A[ltenberg]-Stück» (ASB I, 539 e 540). Si veda anche Kurt Bergel, *Einleitung*, in K. B. (cur.), *Arthur Schnitzler. Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment*, Francoforte, S. Fischer, 1966, pp. 5-27.

<sup>18</sup> GW/E I, 978: «Diese Frauen [...], für die gute Menschen sich umbringen».

<sup>19</sup> GW/E I, 984: «Es war ein Kuß, wie er noch niemals einen gefühlt zu haben glaubte, so duftend und so geheimnisvoll; und er wollte nicht enden».

<sup>20</sup> Così Arens, *Untersuchungen*, p. 127.

gnia del nuovo spasimante dell'attrice. Se dunque è vero che Ferdinand sembra «dimenticare» con troppa facilità il senso di colpa causatogli dal suicidio dell'amico<sup>21</sup>, altrettanto può dirsi, con ottimi argomenti testuali, sia del dolore provato da Irene sia dell'odio che sente per Wilhelmine e, più tardi, per Ferdinand.

La figura dell'artista mancato o decaduto, già presente in alcuni lavori del primo stadio creativo schnitzleriano, quali *Welch eine Melodie* (1885), *Der Fürst ist im Hause* (1888) e *Reichtum* (1889), si ripresenta con nuove accennazioni nel racconto *Der Ehrentag* (1897), in cui un attore fallito, pur essendo in buona compagnia, è in qualche modo diverso dagli altri perché soffre intensamente per la sua condizione, aggravata dal ruolo di «genio incompreso» che da tempo è costretto a recitare<sup>22</sup>. Lo scherzo escogitato da August Witte, che è geloso della considerazione di cui il signor Roland gode presso la primadonna, non è che il culmine di tutta una serie di burle e facezie ai danni del povero attore. Ma gli applausi incessanti e fragorosi di una *claque* appositamente ingaggiata - mescolati alle risate di un pubblico sempre più divertito - producono effetti disastrosi sull'equilibrio psichico del malcapitato teatrante, che s'impicca subito dopo nel suo camerino. Il «giorno di gloria», il giorno in cui Roland crede, almeno per un attimo, di aver raggiunto il successo che da sempre gli è negato<sup>23</sup>, si trasforma così nel giorno della sconfitta definitiva, nel giorno in cui egli deve recitare - anche sul palcoscenico - la parte che la vita gli ha imposto. L'interpretazione è impeccabile anche sulla scena, ma il ruolo si dimostra ormai del tutto insostenibile: non solo o non tanto perché Roland non sa più rassegnarsi a rappresentare la caricatura dell'artista che avrebbe voluto essere, quanto perché il pubblico sembra decretargli un successo genuino solo quando egli recita questa sua parte tanto odiata senza nemmeno trovare la forza di chiedere (sia pure inutilmente) una pietà che nessuno è disposto a concedergli<sup>24</sup>. Il racconto - la cui sostanza non può certo essere ridotta a una condanna dei giovani di mondo viennesi e dei loro scherzi<sup>25</sup> - si regge, non già

<sup>21</sup> Si veda Arens, *Untersuchungen*, p. 127.

<sup>22</sup> GW/E I, 284: «Und man hörte oft tagelang kein Wort aus seinem Munde [...] auch das war der komische Stolz des "verkannten Genies"».

<sup>23</sup> GW/E I, 287: «Ich bin ein großer Schauspieler. Das merken alle Menschen, trotzdem ich die nichtigste Rolle spiele».

<sup>24</sup> GW/E I, 288: «Und er fragte sich, ob nicht jetzt der richtige Moment wäre, auf die Knie zu fallen und zu rufen: Ihr edlen Menschen, Gnade! Gnade! ... Aber er wußte, da unten war keine Gnade».

<sup>25</sup> Per questo tipo di riduzione si veda Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 92, che rimanda a Rolf Geißler, *Schnitzlers «Ehrentag»*, in «Literatur für Leser» 3 (1981), pp. 145-149. Geißler parla di «società nichilistica» (p. 149; cfr. 148) e sostiene che Roland, avendo trovato per un attimo la propria identità, sigilla con la morte una sorta di «unità» tra vita e mestiere (pp. 148-149).



sul contrasto (che nel testo è del tutto inesistente) fra la cantante di successo e l'attore di second'ordine<sup>26</sup>, bensì sull'effetto scatenante di un'esperienza che si rivela crudelissima anche al di là dello scherzo malvagio, sulle peculiarità di un episodio che riafferma, senza ombra di dubbio, l'assoluta impossibilità, per l'individuo, di liberarsi dal ruolo impostogli dagli altri. Il sogno di una serata che consenta di rompere l'assedio del dolore e dell'infelicità, con una recita che riveli al mondo la misera condizione del protagonista, si "avvera" come realtà di segno completamente opposto: perché la parte "autobiografica" che Roland si trova inaspettatamente a impersonare sulla scena non è quella autentica e liberatrice, bensì quella che le circostanze e "gli altri" hanno contribuito a creare e a far conoscere in cerchie sempre più ampie.

Un giorno di gloria, sia pure scaturito da circostanze assai dissimili, arriva anche per l'agente di pubblica sicurezza Friedmaier, il protagonista dell'ironico racconto *Ein Erfolg* (1900). Il povero Engelbert, privo della stima dei colleghi e deriso perfino dalla fidanzata, si è ormai rassegnato ad accettare quella specie di congiura universale che sembra volergli sottrarre qualsiasi occasione di esercitare le sue funzioni di tutore dell'ordine pubblico. Finché un giorno, provocato ed offeso dalla sua Kathi durante il turno di servizio<sup>27</sup>, Engelbert reagisce inaspettatamente trascinandola senza tanti complimenti al commissariato insieme al giovane corteggiatore che ha voluto assumere le sue difese. Il momento del successo coincide così ancora una volta con l'accettazione di un ruolo imposto dagli altri in circostanze che l'individuo avrebbe voluto del tutto diverse: mentre Engelbert piange perché ha perso la fidanzata, i superiori pensano già all'encomio solenne per un uomo che non si è lasciato influenzare da considerazioni personali, per un agente che sarà presto attivissimo nello scortare malfattori al commissariato.

Anche i due amanti del racconto *Die Toten schweigen* (1897) recitano una loro parte nella vita di ogni giorno. Solo che qui l'imposizione esterna è senza dubbio molto indiretta e i ruoli sembrano, tutto sommato, ben accettati a entrambi. Franz è un giovane che - almeno nel suo dipendere dall'attimo che sta vivendo e dalla situazione che si è creata - ricorda in qualche misura Albert, il protagonista di *Ein Abschied* (1895)<sup>28</sup>. Mentre aspetta per strada, al freddo dell'autunno precoce, egli vorrebbe quasi che Emma non venisse all'appuntamento<sup>29</sup>. Più tardi, quando i due passeggiano nel buio prima di risalire sulla

---

<sup>26</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 118.

<sup>27</sup> GW/E I, 533: «Du bist ein Aff».

<sup>28</sup> Si veda Cercignani, *Ragnatela*, pp. 45-46. Si confronti anche William K. Cook, *Isolation, Flight, and Resolution in Arthur Schnitzler's «Die Toten schweigen»*, in «The Germanic Review» 50/3 (1975), pp. 215 e 216, dove il collegamento con *Ein Abschied* riguarda però soltanto l'attesa impaziente dell'amante e «la meccanica di una tresca».

<sup>29</sup> GW/E I, 296: «"Noch eine halbe Stunde", sagte er zu sich, "dann kann ich gehen. Ah - ich wollte beinahe, es wäre so weit"».

carrozza fatale, egli propone un chiarimento definitivo con il marito di lei, quasi che le sue intenzioni fossero serissime. Ma questo atteggiamento apparentemente fermo e intransigente non gli impedisce di arrendersi subito dopo di fronte alla decisa opposizione della donna<sup>30</sup>.

Il motivo del senso di colpa che deriva dal rinnegare l'amante ormai privo di vita richiama ancor più nettamente la situazione presentata due anni prima. I ruoli, però, risultano qui completamente scambiati: se in *Ein Abschied* Albert si sente scacciato dall'amante ormai defunta perché non ha trovato il coraggio di proclamare il proprio diritto di piangerla al posto del marito, qui tocca a Emma scoprire che i morti *non* tacciono, che Franz - rimasto ucciso nel capovolgimento accidentale della carrozza - ora pare costringerla a tradirsi, sembra obbligarla a dire ad alta voce, proprio mentre il marito la bacia sulla fronte, che «i morti tacciono»<sup>31</sup>.

La molla che spinge Emma ad abbandonare il corpo senza vita dell'amante poco dopo l'incidente è la paura dello scandalo che potrebbe ricadere su di lei e sulla famiglia<sup>32</sup>. Dal cedimento a questo naturalissimo e ovvio impulso scaturisce la problematica del racconto nella sua perfetta articolazione stilistica e strutturale<sup>33</sup>: non già il disvelamento di particolari aspetti dell'adulterio nella società borghese dell'epoca<sup>34</sup>, né tanto meno il crollo di un «ideale d'amore interiorizzato»<sup>35</sup> o lo spengersi di un «eros» che si contrappone nettamente all'amore<sup>36</sup>, bensì gli effetti di un'esperienza fuori del comune sull'animo umano, le conseguenze di una scelta che "sradica" l'individuo, che lo riempie di paura e di sgomento di fronte all'arcano della propria natura.

Questa, del resto, è l'unica chiave di lettura che consenta di intendere correttamente il finale del racconto. Perché la sensazione di calma e di sollievo

<sup>30</sup> GW/E I, 300: «Er schwieg eine Weile. Dann sagte er ruhig: "Hab' keine Angst, ich werde es nicht tun"».

<sup>31</sup> GW/E I, 311: «Er wird es niemandem sagen, wird sich nie rächen, nie ... er ist tot ... er ist ganz gewiß tot ... und die Toten schweigen».

<sup>32</sup> Emma non fugge davanti alla morte, bensì da un morto che subito si delinea come possibile ossessione. La situazione che caratterizza il racconto *Sterben* (1892) e le reazioni di Marie sono di tutt'altro genere - si veda Cercignani, *Ragnatela*, pp. 38-43. Il paragone istituito da Benno von Wiese, *Arthur Schnitzler. Die Toten schweigen*, in B. v. W., *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, vol. II, Düsseldorf, Bagel, 1962, p. 271 e da Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 243 non sembra comunque molto azzeccato.

<sup>33</sup> Si veda Benno von Wiese, *Die Toten schweigen*, pp. 266-279. Rolf Geißler, *Experiment und Erkenntnis. Überlegungen zum geistesgeschichtlichen Ort des Schnitzlerschen Erzählens*, in «Modern Austrian Literature» 19/1 (1986), pp. 57-58, 62 insiste, come sempre, sulla struttura narrativa «sperimentale» come fonte di conoscenza e premessa di terapia. E Herbert Knorr, che lo segue senza più remore, vede ancora una volta in Schnitzler l'autore che mette insieme specifici frammenti di realtà «per ricavarne cognizioni» (*Experiment und Spiel*, p. 84-85).

<sup>34</sup> Si veda IMT, 16 e si confronti ASN, LXVII-LXXIV.

<sup>35</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 120.

<sup>36</sup> Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 240.

che pervade Emma quando si accorge di poter raccontare tutto al marito è la naturale conseguenza, non tanto di una «decisione contraria alla perpetuazione dell'inganno»<sup>37</sup>, oppure del convincimento che ora sia possibile ricreare un rapporto coniugale del tutto nuovo, quanto del bisogno di confidarsi per ritrovare un appiglio, per sentirsi parte di una realtà concreta e magari spiacevole, ma comunque tale da far recedere l'orrore che deriva dalla consapevolezza del proprio essere<sup>38</sup>. Una volta esaurito, con apparente successo, il tentativo di considerare l'esperienza appena vissuta come parte di un brutto sogno<sup>39</sup> - di una dimensione in cui la morte arriva davvero senza preavviso<sup>40</sup> -, Emma si trova improvvisamente preda dell'ossessione che i defunti possano tornare in vita per rinfacciare ai vivi le loro colpe<sup>41</sup>. E il brusco "risveglio" non serve, di per sé, a liberarla dall'incubo, a convincerla che i morti tacciono veramente. Solo la confessione del tradimento, con tutte le sue conseguenze più o meno gravi, le consentirà di sentirsi ancora una volta parte di una realtà "normale", di un mondo in cui i morti non possono parlare e dove perfino le scelte più criticabili diventano "giuste".

Ciò non implica, naturalmente, che il finale lasci prevedere, per la protagonista, un esito «positivo» da un punto di vista contenutistico e conoscitivo<sup>42</sup>. Lungi dal pervenire a una «nuova genuinità dell'esistenza»<sup>43</sup> o dei rapporti interpersonali, Emma si rifugia nella dimensione fittizia della "normalità" per sfuggire alle conseguenze di un'azione che la riempie di orrore e che forse la perseguiterà per sempre<sup>44</sup>. La «grande calma» che prova nel finale è solo

<sup>37</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 121, dove si legge che la perpetuazione dell'inganno da parte di Emma - la quale, si noti bene, tradisce il marito da anni (GW/E I, 312) - «significherebbe la completa distruzione del suo amor proprio». William K. Cook, *Isolation, Flight, and Resolution*, p. 223 parla di necessità, da parte di Emma, di sfuggire all'isolamento causato dall'inganno e di «consapevolezza morale» che esige un'accettazione di responsabilità.

<sup>38</sup> Vedendo il proprio viso nello specchio, Emma inorridisce: «Sie weiß, daß es ihr eigenes [Gesicht] ist, und doch schaudert ihr davor» (GW/E I, 311). Il significato di questo orrore sfugge anche a Benno von Wiese (*Die Toten schweigen*, p. 276), che lo elimina dalla sua ampia e dettagliata analisi del racconto.

<sup>39</sup> GW/E I, 309: «Da ist ihr plötzlich, als könne alles, was sie in den letzten Stunden durchlebt, gar nicht wahr sein. Wie ein böser Traum erscheint es ihr ... unfäßbar als Wirkliches, Unabänderliches».

<sup>40</sup> GW/E I, 304: «Es ist doch nicht möglich [...] es ist ja nicht möglich [...] Ja warum glaube ich es denn nicht - es ist ja gewiß ... das ist der Tod!».

<sup>41</sup> GW/E I, 310: «Wenn er nicht tot wäre! [...] es gibt ja den Scheintod».

<sup>42</sup> Geißler, *Experiment und Erkenntnis*, p. 58.

<sup>43</sup> Allerdisen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 246. Si confronti Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 91.

<sup>44</sup> GW/E I, 308: «Sie weiß ganz gewiß, es werden Tage kommen, wo sie verzweifeln wird; vielleicht wird sie daran zu Grunde gehen».

provvisoria e consolatoria, come se «molte cose», nella vita di ogni giorno, potessero davvero andare «di nuovo bene»<sup>45</sup>.

### 3. Vissuto e finzione. Le anime crepuscolari.

Sempre caratterizzata da un profondo interesse per la realtà dell'io in contrapposizione a quella del mondo esterno, la vasta produzione narrativa di Schnitzler negli anni che intercorrono tra il 1896 e la Prima Guerra Mondiale comprende alcuni lavori dai quali emerge il preciso intento di esplorare le connessioni che possono instaurarsi tra realtà e fantasia, con qualche inevitabile sconfinamento nel più specifico territorio dei rapporti tra vita e arte. Meno importante, nonostante alcune interpretazioni, è invece la sporadica presenza dei fenomeni paranormali, di cui l'autore si serve non già per prendere posizione su argomenti di viva attualità, bensì perché il ricorso a trame in qualche modo legate alla sfera dell'inverosimile gli permette di presentare il piano dell'irreale in stretta connessione con quello del reale. La tematica di fondo resta sempre e comunque il labile confine tra realtà soggettiva, spesso "irreale" nel senso più estremo del termine, e realtà esterna, non di rado quasi altrettanto "inverosimile".

Di particolare rilievo, in questo ambito, sono due racconti che rimandano, attraverso la mediazione di un "filtro narrativo", alla prospettiva di una prima persona che vive un'esperienza straordinaria e in qualche modo irreale. Il filtro che l'autore interpone tra se stesso e il fittizio estensore della storia consiste sostanzialmente in una cornice narrativa che, nella parte finale, si trasforma in una sorta di postfazione o commento conclusivo sull'autenticità della vicenda narrata. La sua funzione può definirsi duplice: una è strettamente tecnica, richiesta, per così dire, dalla trama stessa; l'altra è di tipo più sofisticato, volta a suscitare nel lettore non tanto - come qualcuno ha scritto - sospetto e incredulità, quanto piuttosto quella sospensione di giudizio che permette di indugiare sui confini tra reale e irreale, tra un possibile che ha dell'inverosimile e un impossibile che può sembrare verosimile in un mondo dominato dal caso e dalle coincidenze straordinarie.

Nei due racconti *Die Weissagung* (1902) e *Das Tagebuch der Redegonda* (1909) - che per comodità potremmo definire racconti della "finzione nella finzione" - la sequenza narrativa comincia quando il protagonista è già deceduto, così che la storia può essere presentata in prima persona solo indirettamente, grazie alla testimonianza di un amico o conoscente che appartiene (o è vicino) all'ambiente medico o letterario, oppure - ancor più schnitzlerianamente - a entrambe le cerchie.

---

<sup>45</sup> GW/E I, 312: «Eine große Ruhe [kommt] über sie, als würde vieles wieder gut ...».

Un'anticipazione di questa tecnica si trova già nel racconto *Der Empfindsame* (1895), dove una giovane aspirante al bel canto si è vista "prescrivere" un amante per riacquistare la voce meravigliosa di un tempo. La sua lettera al bellissimo ma troppo sensibile Fritz, tra le cui braccia è diventata famosa, contiene una dettagliata confessione e l'inevitabile addio prima della partenza verso il successo. Agli amici del suicida non rimane che prendere atto dello scritto della donna e sottolineare l'«esagerata» reazione del giovane<sup>46</sup>. Nella cornice narrativa che si sviluppa dalla conversazione al caffè le parole di Albert Rhode, e soprattutto il suo insistere sulla necessità di eliminare la firma e gli altri nomi che compaiono nella lettera della cantante, tendono a conferire veridicità all'insolita vicenda, a un racconto in cui la "finzione nella finzione", affidata com'è alla prospettiva di un personaggio diverso dal vero protagonista, assume caratteristiche del tutto particolari.

La presenza, in parecchi testi, di un narratore medico o letterato e di particolari elementi formali - quali sottotitoli e commenti che fanno di "autentico" - non deve d'altra parte trarre in inganno circa il numero dei racconti della "finzione nella finzione", anche al di là dei limiti cronologici della seconda fase letteraria di Schnitzler<sup>47</sup>. Così, per esempio, il sottotitolo di *Mein Freund Ypsilon* (1887), con quel suo preciso rimando alle carte di un medico (*Aus den Papieren eines Arztes*), sembrerebbe prospettare la presenza di un filtro narrativo che in qualche misura certifichi la veridicità della vicenda. Ma la storia dello scrittore Ypsilon viene sempre narrata solo dal punto di vista dell'amico medico, così che il protagonista non presenta mai quello che potremmo chiamare "un episodio nell'episodio". Ciò implica, naturalmente, che i commenti iniziali e finali del narratore non riguardano in alcun modo la credibilità della vicenda, bensì la personalità del protagonista. Da questa specifica prospettiva un racconto del genere può dunque essere accostato a un testo quale *Er wartet auf den vazierenden Gott* (1886), dove la narrazione in prima persona concerne già un soggetto diverso da chi racconta, o a un lavoro come *Die Braut. Studie* (1892), dove l'introduzione e il commento finale in prima persona rappresentano la cornice di una storia narrata in terza persona. Privo di un vero e proprio filtro strutturale è anche un testo quale *Flucht in die Finsternis* (1917), dove la narrazione e il commento finale del medico sono entrambi presentati in terza persona.

Del resto, se è vero che nessuno di questi casi può essere assegnato alla categoria dei racconti della "finzione nella finzione", lo stesso vale per testi quali *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes* (1889) o *Die griechische Tänzerin* (1902), dove i commenti che accompagnano la doppia narrazione in prima persona non riguardano in alcun modo la veridicità delle due vicende.

<sup>46</sup> GW/E I, 261: «Das ist doch übertrieben und kaum zu begreifen».

<sup>47</sup> Per i racconti degli anni 1875-1895 si veda Cercignani, *Ragnatela*, pp. 9-55.

Alla stessa stregua vanno considerati lavori quali *Fritzi* (il secondo dei due testi di *Komödiantinnen*, 1893)<sup>48</sup>, dove la doppia narrazione in prima persona non comporta alcun commento finale, o *Exzentrik* (1902), dove l'alternarsi degli enunciati in prima persona si conclude senza commenti degni di nota. Né si deve credere che i numerosi racconti affidati a un soggetto narrante (o dialogante con se stesso) possano essere automaticamente inclusi nel genere che qui ci interessa solo perché sono scritti in prima persona<sup>49</sup>. Ciò vale, naturalmente, per i casi che si avvalgono del cosiddetto "monologo interiore", primi fra tutti *Leutnant Gustl* (1900) e *Fräulein Else* (1923), ma anche per racconti epistolari quali *Die kleine Komödie* (1893), *Andreas Thameyers letzter Brief* (1900) o *Der letzte Brief eines Literaten* (1917)<sup>50</sup>, così come per pagine diari-stiche quali *Der Andere. Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen* (1889), *Blumen* (1894) e *Die Frau des Weisen* (1896), nonché per testi di nostalgica riflessione (*Amerika*, 1887) o di pura e semplice narrazione (*Der Sekundant*, 1931).

Le caratteristiche del racconto che si basa sulla tecnica della "finzione nella finzione" si riscontrano, insomma, soltanto in due lavori: *Die Weissagung* e *Das Tagebuch der Redegonda*. Il titolo provvisorio del primo, terminato nel settembre 1902, annunciava un caso di vera e propria stregoneria (*Hexerei*)<sup>51</sup>, quasi a sottolineare che la profezia dell'intestazione definitiva era qualcosa di più di una semplice predizione. Da un punto di vista formale la vicenda, senza dubbio singolare, viene presentata in prima persona dall'estensore di un'ampia cornice narrativa che comprende anche il finale. La parte più "inverosimile" è invece affidata allo stesso protagonista, che riporta la sua storia introducendo una seconda narrazione in prima persona. Quanto al "filtro narrativo", esso è costituito dalla postfazione (ovviamente redatta in prima persona) di un anonimo curatore, che si rifà anche alla testimonianza di un medico in qualche misura collegato con i personaggi della vicenda e con l'ambiente in cui essa si svolge.

Essendo incentrato su esperienze che riguardano la suggestione, l'ipnosi e l'illusionismo, il testo ha suscitato reazioni diversissime, anche di segno opposto. Qualcuno ha parlato, in chiave negativa, di «penetrazione del quotidiano in un abissale regno demoniaco»<sup>52</sup>; altri credono di cogliere, con evidente

<sup>48</sup> Il primo, *Helene*, è redatto in terza persona.

<sup>49</sup> Si noti, per pura curiosità, che il racconto *Ich* (1927) è redatto in terza persona (GW/EV, 442-447).

<sup>50</sup> In questo lavoro la narrazione epistolare si conclude con una breve annotazione del curatore e l'aggiunta (in prima persona) del destinatario della lettera. Né l'una né l'altra riguardano però in alcun modo la veridicità della vicenda.

<sup>51</sup> SK, 117.

<sup>52</sup> Si veda Michael Imboden, *Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers*, Francoforte, Lang, 1971, p. 95. In un breve riferimento a questo racconto Herbert

soddisfazione, lo scetticismo dell'autore «nei confronti dell'occulto e dei suoi sostenitori»<sup>53</sup>. Senza ricorrere a interpretazioni estreme è tuttavia possibile leggere la storia di Franz von Umrecht come un'originale variazione narrativa sul rapporto tra realtà e fantasia, in un intersecarsi di piani che riguardano il vissuto e la suggestione, l'esperienza concreta e la finzione letteraria.

La scena evocata dal «prestigiato» Marco Polo<sup>54</sup> - un nome che ben si adatta a chi si spinge fino ai limiti dell'ignoto<sup>55</sup> - induce Franz von Umrecht<sup>56</sup> a far di tutto pur di non ritrovarsi, dieci anni dopo, disteso su una barella in mezzo a un prato, tra la disperazione dei familiari. L'illusione di essere ormai salvo gli si presenta improvvisamente con l'opportunità d'impersonare il protagonista di un dramma che si chiude con quella stessa scena e che verrà rappresentato all'aperto proprio nel giorno stabilito per l'avverarsi della profezia<sup>57</sup>. Confidatosi all'ultimo momento con l'autore della *pièce* per rivelargli la «connessione demoniaca» che sembra esistere fra di loro<sup>58</sup>, egli apprende che l'«uomo con le mani alzate»<sup>59</sup>, presente nella visione ma assente dal dramma, corrisponde alla descrizione di un personaggio che era previsto solo in un primo (ma pur sempre recentissimo) abbozzo dell'opera<sup>60</sup>. Nel tentativo di vincere la sorpresa e l'inquietudine, von Umrecht e il drammaturgo - ormai convinto di essere «esecutore di un volere che ci governa»<sup>61</sup> - cercano una qualche spiegazione per l'incredibile circostanza<sup>62</sup>. Ma un improvviso colpo di

---

Knorr (*Experiment und Spiel*, p. 267, n. 5) osserva invece che anche i fenomeni apparentemente inspiegabili fanno parte della realtà.

<sup>53</sup> Si veda Michaela L. Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, Monaco, Fink, 1987, p. 93.

<sup>54</sup> GW/E I, 606-607.

<sup>55</sup> Perlmann (*Traum*, p. 91) suggerisce - non senza un tocco d'inconsapevole umorismo - che Schnitzler ha scelto questo nome perché l'ipnotizzatore «manda in viaggio le persone» proprio «secondo l'esempio del grande scopritore».

<sup>56</sup> Perlmann (*Traum*, p. 91) sostiene, con notevole spigliatezza, che il nome del protagonista rimanda all'espressione «Unrecht (haben)». Ma l'unica proposta seria sembra essere: *Um-prächt(ig)* da *un-prächt(ig)*, con ovvia assimilazione della nasale. Il personaggio è, appunto, tutt'altro che magnifico, formidabile o straordinario (GW/E I, 601-602).

<sup>57</sup> GW/E I, 612-613.

<sup>58</sup> GW/E I, 603: «Zwischen uns beiden besteht nämlich ein dämonischer Zusammenhang». Come si vede, non si può certo dire che a Franz von Umrecht sia «rimasto solo il silenzio, l'estrema dignità del silenzio», oppure che gli sia «impossibile comunicare» (SAC, 116-117). Se ha preferito non confidarsi con la moglie (che è molto superstiziosa), lo ha fatto per non avvelenarle la vita (GW/E I, 609-610). Allo zio, naturalmente, von Umrecht non è tenuto a dir nulla. Senza contare che il confidarsi anche con lui potrebbe facilmente pregiudicare la possibilità d'impersonare il protagonista del dramma.

<sup>59</sup> GW/E I, 613: «Mann mit erhobenen Händen».

<sup>60</sup> GW/E I, 614 e 615.

<sup>61</sup> GW/E I, 615: «Vollstrecker eines über uns waltenden Willens».

<sup>62</sup> GW/E I, 613-614.

vento verso la fine della rappresentazione fa sì che anche l'ultimo tassello del mosaico si materializzi, quasi a decretare la morte dell'attore dilettante<sup>63</sup>: dopo aver visto comparire sul palcoscenico, proprio come nella visione, anche l'«uomo con le mani alzate»<sup>64</sup>, von Umprecht non potrà più lasciare la barella su cui si è sdraiato per recitare la sua parte di avventuriero morente.

Di fronte all'incredulità del barone che ha ospitato la compagnia l'autore della *pièce* si sente costretto a mostrargli il foglio notarile lasciato da von Umprecht<sup>65</sup>. Ma la descrizione della scena finale è inspiegabilmente scomparsa, svanita come il flautista che ha involontariamente impersonato l'«uomo con le mani alzate», introvabile come l'ormai lontano Marco Polo<sup>66</sup>.

La tesi che il racconto sia caratterizzato da una certa distanza ironica da parte dell'autore<sup>67</sup> non sembra riguardare in particolare questo lavoro; né può comunque essere basata sulle osservazioni finali aggiunte dal curatore del manoscritto a proposito dell'effettiva esistenza di un illusionista chiamato Marco Polo<sup>68</sup>. Al pari di molte altre considerazioni disseminate nel testo, queste parole hanno infatti la funzione sia di ribadire l'attendibilità del narrato sia di sottolineare la singolarità delle coincidenze registrate.

Anche il tentativo di valutare questo lavoro sul piano della plausibilità o della veridicità con l'intento di difendere Schnitzler da critiche negative o da interpretazioni psicoanalitiche piuttosto stiracchiate<sup>69</sup> non appare molto convincente, specie là dove il desiderio di dimostrare l'inattendibilità del narratore

<sup>63</sup> GW/E I, 617: «Da kommt mit einem Mal ein ungeheurer Windstoß, daß die Fackeln zu verlöschen drohen».

<sup>64</sup> GW/E I, 617: «Ich sehe, wie einer im Orchester aufspringt [...] seine Perücke ist ihm davon geflogen; mit erhobenen Händen [...] stürzt er der Bühne zu».

<sup>65</sup> GW/E I, 613 e 618.

<sup>66</sup> GW/E I, 618: «Ich habe Versuche gemacht, Marco Polo aufzufinden [...]».

<sup>67</sup> Nell'interpretazione di Rolf Allerdissen (*Impressionistisches Rollenspiel*, pp. 156-157) questa tesi mira ad attribuire a Schnitzler una visione meno pessimistica della condizione umana.

<sup>68</sup> GW/E I, 619: «Was aber den Zauberer Marco Polo anlangt, so erinnere ich mich noch sehr wohl, als ganz junger Mensch in einer Sommerfrische am Wörthersee seinen Namen auf einem Plakat gedruckt gesehen zu haben».

<sup>69</sup> Per il giudizio di Imboden si veda sopra, alla nota 52. Gottfried Just, *Ironie und Senti-mentalität*, pp. 126-127, parla di «Unentschiedenheit der Haltung des Autors», di uno Schnitzler che subisce «die schriftstellerische Ironie des Scheiterns». Richard H. Lawson scopre addirittura un'attrazione omosessuale tra il protagonista e l'autore della *pièce*, dalla cui condizione patologica deriverebbe, nel racconto, l'impressione del soprannaturale - R. H. L., *An Interpretation of «Die Weissagung»*, in Herbert W. Reichert e Herman Salinger (cur.), *Studies in Arthur Schnitzler*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina, 1963, p. 73 e R. H. L., *Pathologische Geisteszustände an der Grenze des Übernatürlichen in Schnitzlers Werken*, in Heinz Rupp e Hans-Gert Roloff, *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*, IV, Francoforte, Lang, 1980, pp. 476-480.



spinge a forzare i dati del racconto o a presupporre un atteggiamento dell'autore che non traspare affatto dal testo. Il punto, infatti, non è se il protagonista, il narratore e il curatore della storia siano del tutto degni di fede<sup>70</sup>, né se i vari dettagli della profezia possano o no essere spiegati in maniera razionale facendo ricorso a quanto è possibile sapere sull'inconscio e sull'autosuggestione<sup>71</sup>, né se Schnitzler miri o no a quella «irritazione del lettore»<sup>72</sup> che si manifestò, con risultati decisamente negativi, anche in Freud<sup>73</sup>.

Ciò che veramente importa, invece, è che qui, in questo scherzo giocato ai confini tra improbabile e impossibile, la finzione del vissuto (che nel racconto rappresenta la realtà) si dimostra più "irreale" della finzione creata dall'autore della *pièce* (che rappresenta l'invenzione letteraria). *Die Weissagung* è dunque un testo che ripropone, in forma esasperata, il rapporto tra reale e irreale, tra vissuto e finzione letteraria, con una parziale sovrapposizione di piani che consente di combinare due motivi non secondari della produzione schnitzleriana: quello dell'invenzione artistica che influenza e determina il corso degli avvenimenti reali<sup>74</sup> e quello della suggestione - o dell'autosuggestione - che esercita un influsso altrettanto decisivo sul vissuto. Tipica, sotto quest'ultimo aspetto, è la vicenda di *Mein Freund Ypsilon* (1887), una narrazione che in

---

<sup>70</sup> Michaela Perlmann (*Schnitzler*, p. 127 e *Traum*, pp. 91-92) insiste molto sull'antisemitismo di von Umrecht, ma questo tratto (del resto comune a numerosi personaggi schnitzleriani) non ha effetti di sorta sulla sua credibilità, così come l'essere ebreo non influisce in alcun modo sulla "serietà" dell'illusionista Marco Polo. L'atteggiamento del narratore può sembrare poco critico - Perlmann, *Schnitzler*, p. 127, *Traum*, pp. 90-91 (si confronti anche Elisabeth Lebensaft, *Anordnung und Funktion zentraler Aufbauelemente in den Erzählungen Arthur Schnitzlers*, Vienna, Notring, 1972 [diss. Vienna, 1970], pp. 78-91) -, ma il suo valore come drammaturgo non ha nulla a che vedere con la plausibilità della narrazione. E l'immaginario curatore del racconto non è certo più «proliso» o «fazioso» (Perlmann, *Schnitzler*, p. 127, *Traum*, p. 93) del medico che raccoglie lo scritto del suicida nel racconto *Der letzte Brief eines Literaten* (1917), dove - si noti bene - la descrizione dei fatti giunge al lettore in maniera altrettanto contorta.

<sup>71</sup> Si veda Lawson, *Pathologische Geisteszustände*, p. 478 e si confronti Perlmann, *Traum*, p. 92. Per un presunto «latente desiderio di morte» da parte di von Umrecht si confrontino Lawson, *An Interpretation*, p. 72-78, Arens, *Untersuchungen*, pp. 144-147 e Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 154.

<sup>72</sup> Arens, *Untersuchungen*, pp. 147-150.

<sup>73</sup> Si veda Sigmund Freud, *Das Unheimliche* [1919], in Anna Freud et al. (cur.), *Gesammelte Werke*, vol. XII, Francoforte, S. Fischer, 1978 [1947], pp. 265-266. In questo saggio sui fenomeni inquietanti o sinistri Freud considera *Die Weissagung* una deplorabile manipolazione letteraria della realtà, un lavoro che lascia nel lettore una sensazione di insoddisfazione e perfino una specie di rancore per il «tentato inganno» («Bei uns bleibt ein Gefühl von Unbefriedigung, eine Art von Groll über die versuchte Täuschung, wie ich es besonders deutlich nach der Lektüre von Schnitzlers Erzählung *Die Weissagung* und ähnlichen mit dem Wunderbaren liebäugelnden Produktionen verspürt habe» (p. 266).

<sup>74</sup> Per esempio nella chiusa dell'atto unico *Die Frau mit dem Dolche* (1901), dove il dipinto della donna col pugnale (che peraltro deve al vissuto il suo tratto distintivo) determina la scelta della protagonista.

qualche misura anticipa, tra altri lavori, anche la storia del Dr. Wehwald e di Redegonda.

La doppia narrazione in prima persona del racconto *Die griechische Tänzerin* (1902) non contiene invece nulla di straordinario o di inverosimile. Mathilde Samodeski è morta e l'estensore della cornice narrativa non accetta «la favola del colpo apoplettico»<sup>75</sup>: preferisce credere che l'oggetto delle sue illusioni amorose di un tempo abbia volutamente troncato un'esistenza resa insopportabile dai continui tradimenti del marito. La completa dedizione di Mathilde all'affascinante scultore, per il quale ha sempre recitato la parte della moglie serena e piena di fiducia, l'avrebbe spinto verso l'ultimo, sublime sacrificio di simulare per lui una morte naturale<sup>76</sup>. Il dichiarato odio per Gregor Samodeski non impedisce al narratore di esternare qualche dubbio sulla propria convinzione<sup>77</sup>, ma il suo modo di sentire non inficia in alcun modo lo schizzo della «moglie tollerante»<sup>78</sup> che racconta l'episodio parigino per dimostrare una pretesa incapacità di essere gelosa delle "modelle" che posano per il marito, a cominciare dall'audace Madeleine immortalata nella statua della *Danzatrice greca*.

Più che sulla validità del «giudizio morale» espresso dal narratore<sup>79</sup> o sulla sua presunta incapacità di agire<sup>80</sup>, l'indagine psicologica schnitzleriana si sofferma qui brevemente sulla peculiare prospettiva di due diversi soggetti: l'estensore della cornice narrativa e la protagonista-narratrice dell'episodio parigino. Il primo propone un punto di vista che in qualche misura risente dell'odio che nasce dalla gelosia nei confronti di un uomo più giovane e di un artista di successo. La seconda si aggrappa disperatamente alla parte che ha deciso di recitare per sostenere e per riaffermare, davanti a se stessa e agli altri, una felicità che non ha mai raggiunto<sup>81</sup>. La morte, se veramente cercata, rappresenterebbe per Mathilde l'ultimo atto della sua finzione, il coronamento dell'esistenza di un essere che ormai non è più in grado di sconfiggere la disperazione ricorrendo agli artifici dell'autoinganno.

<sup>75</sup> GW/E I, 579: «Und darum glaub' ich nicht an die Fabel von dem Herzschlag».

<sup>76</sup> GW/E I, 579: «Sie [hat] ihm auch schließlich einen natürlichen Tod vorgespielt».

<sup>77</sup> GW/E I, 579: «Oder irre ich mich gar? Und es war ein natürlicher Tod?».

<sup>78</sup> Il titolo originario del racconto era *Duldende Frau* - Tagebuch, 22.4.1902: «Dictire Duldende Frau» (AST, 368; cfr. SK, 115). Dopo una lunga disquisizione sulle reazioni del lettore, Beatrice J. Wehrli giunge alla conclusione che il titolo definitivo del racconto sposta le attese di chi legge dalla persona della moglie tollerante alla statua della danzatrice greca, intesa come simbolo della morte di Mathilde - si veda B. J. W., *Erzählstrukturen und Leseverhalten in Schnitzlers Erzählung «Die griechische Tänzerin»*, in «German Studies Review» 1/3 (1978), pp. 245-259.

<sup>79</sup> Si veda Swales, *Schnitzler*, pp. 85-86 e si confronti Perlmann, *Schnitzler*, p. 126.

<sup>80</sup> Arens, *Untersuchungen*, p. 125.

<sup>81</sup> GW/E I, 579: «Sie glauben, daß er mich um des Geldes willen geheiratet hat; Sie glauben, daß er mich nicht liebt; Sie glauben, daß ich nicht glücklich bin - aber Sie irren sich».

Nel racconto *Die Weissagung*, il primo dei due testi costruiti con la tecnica della "finzione nella finzione" l'autore fa di tutto - e in special modo nel commento che segue il finale - per rendere credibile una storia che sembra decisamente inverosimile. Nell'altro lavoro di questo tipo, *Das Tagebuch der Redegonda* (1909), Schnitzler preferisce invece sottolineare - per mezzo di un epilogo in cui il tono del narratore fittizio si modula sottilmente tra il serio e l'ironico - che la creazione artistica, essendo sempre il risultato di una finzione, deve essere accettata come tale. In quest'ottica, l'assai diffusa sfiducia nei confronti dello scrittore che presenti una storia "inverosimile" sarebbe senza dubbio meno giustificata della diffidenza che si prova verso la maggior parte degli altri uomini: tanto più che in certi casi la "verità" del vissuto - magari frutto della menzogna e dell'inganno - ci presenta situazioni che sono quasi altrettanto incredibili quanto quelle proposte dall'opera letteraria.

Queste osservazioni, solo apparentemente secondarie, concludono un racconto per molti versi non trascurabile, in cui Schnitzler ritorna al tema della potenza irresistibile del fantasticare, della ricerca quasi disperata di una dimensione "sovraquotidiana" che finisce con l'imporsi tragicamente (o tragicomicamente) sulla vita reale. Il narratore fittizio, qui, è uno scrittore (forse medico) che propone la storia di un certo Dr. Wehwald così come risulta dalla testimonianza del suo fantasma. L'espedito narrativo, alquanto insolito per Schnitzler, anticipa l'intento - chiaramente manifestato nell'aggiunta finale e nel commento - di sottolineare il carattere immaginario del racconto<sup>82</sup>.

Gottfried Wehwald vive in un mondo fantastico dove Redegonda contracambia il suo amore, senza riserve. In questa «strana serie di sogni» ad occhi aperti tutto procede nel migliore dei modi<sup>83</sup>, finché un bel giorno, improvvi-

<sup>82</sup> Eppure Perlmann (*Traum*, p. 93) preferisce parlare di ricorso alla testimonianza di un rappresentante «della borghesia istruita» per dare credibilità alla vicenda. Il protagonista testimone resta comunque un fantasma tanto inattendibile quanto fugace che il narratore introduce quasi per prendersi gioco del lettore, o almeno di quei lettori che pretendono racconti "verosimili". Fatte le debite proporzioni, e tenuto conto della diversità di tono, l'ammissione finale dello scrittore non si discosta molto da quella che troviamo nella «Nota» (siglata A. S.) al testo di *Casanovas Heimfahrt*, là dove si legge: «Per il resto tutto il racconto del *Ritorno di Casanova* è liberamente inventato» (GW/E II, 323: «Im übrigen ist die ganze Erzählung von *Casanovas Heimfahrt* frei erfunden»).

<sup>83</sup> GW/E I, 988: «Mein Abenteuer [hatte] bis zu diesem Abend nur eine seltsame Reihe von Träumen bedeutet». Il termine «Traum» - che qui sta per prepotente "illusione" (p. 987: «Wahn») - ha un senso diverso anche da quello che troviamo in *Die Weissagung*, dove equivale a "visione" prodotta dall'ipnosi - GW/E I, 609: «[Der] Rasenplatz jenes Traumes (wie ich den Inhalt jener Erscheinung bei mir zu nennen liebte)». Si consulti anche Valeria Hinck, *Träume bei Arthur Schnitzler*, Colonia, Inst. für Gesch. der Med., 1986, pp. 30, 104, 105, 110. Va inoltre sottolineato che Gottfried parla di «sogno» per riferirsi alla sua immaginaria «avventura», non alla trasmissione del pensiero con Redegonda. Dunque la parola "sogno" non è affatto - come invece vorrebbe Perlmann, *Traum*, p. 93 - «una designazione eufemistica» di fenomeni legati all'occultismo o alla superstizione. Richard H. Lawson, *Schnitzler's «Das Tagebuch der Rede-*

samente, si profila la minaccia di una separazione per il trasferimento del marito della bellissima signora, capitano di cavalleria. Nella sua stanza ornata di fiori Gottfried aspetta con ansia Redegonda, per decidere con lei che cosa fare. Quando il campanello suona veramente, l'immediato ritorno alla realtà non impedisce al sognatore di sperare subito che anche l'amata abbia "vissuto" la stessa esperienza e che ora sia lì, fuori della porta, pronta ad abbracciarlo. Sulla soglia di casa si presenta invece il marito, che ha sorpreso Redegonda con un diario segreto in cui Gottfried, ora, può leggere ogni particolare della loro storia d'amore. La donna è deceduta all'istante, forse uccisa dallo spavento. E l'inguaribile sognatore, colpito a morte nel duello con Teuerheim, la seguirà il mattino dopo.

La meraviglia del narratore nell'apprendere, alla fine della storia, che chi gli sta parlando è morto segna in maniera informale il passaggio all'epilogo: una sorta di poscritto tra il serio e l'ironico in cui lo scrittore scopre, per così dire, tutte le sue carte. Forse il fantasma del Dr. Wehwald non si è mai seduto, di sera, su quella panchina del parco accanto all'uomo prescelto per divulgare e tramandare la sua vicenda. Gran parte del racconto - suggerisce ora chi narra - è un'invenzione che si discosta alquanto dagli avvenimenti reali, dai fatti asodati e noti a tutti gli amici che frequentano il caffè: Redegonda non è morta, bensì scomparsa con un giovane sottotenente assai più fortunato del povero sognatore, il quale - «un po' secondo e un po' contro la propria volontà»<sup>84</sup> - ha pagato con la vita al posto di un altro.

Ma l'epilogo non si limita a sottolineare che l'esperienza concreta da cui prende lo spunto un racconto è spesso assai vicina alla finzione letteraria. In una postilla in cui l'ironia si fa vero e proprio sarcasmo lo scrittore confessa di aver vinto la tentazione di manipolare la sequenza degli avvenimenti invece di riportarli così come si sono effettivamente svolti<sup>85</sup>. Se il fantasma del Dr. Wehwald gli fosse apparso *prima* della morte, la storia sarebbe senza dubbio risultata più strana, e dunque più interessante; ma la modifica lo avrebbe esposto al gravissimo rischio di essere accusato di favorire l'occultismo e lo spiritismo. In questa parte del commento l'intento dello scrittore fittizio, che almeno qui può essere tranquillamente identificato con Schnitzler, è dunque quello di prendersi gioco di coloro che pretendono verosimiglianza dalla finzione lette-

---

gonda», in «The Germanic Review» 35/3 (1960), pp. 202-213 (cfr. *Pathologische Geisteszustände*, pp. 476-480), sostiene, senza peraltro convincere, che il Dr. Wehwald rappresenta una sorta di *alter ego* del narratore fittizio, che sogna sulla panchina del parco.

<sup>84</sup> GW/E I, 991: «Halb mit seinem, halb gegen seinen Willen».

<sup>85</sup> Herbert Knorr, che fraintende lo spirito e la lettera del passo, parla di un autore che ha deciso «di presentare il processo dell'invenzione narrativa e non il risultato già pronto» (*Experiment und Spiel*, p. 269). Paola Maria Filippi suggerisce che «la novella può essere letta come l'espressione di un desiderio creativo di chi racconta, l'amico del dottor Wehwald» (SAC, 118).

rarra, e magari da un racconto che, in fondo, non è molto più inverosimile del vissuto<sup>86</sup>.

Chi disprezza il fantastico nella creazione letteraria, sembra voler dire ancora Schnitzler, dimentica che la fantasia appartiene, in qualche misura, anche al mondo del reale, che ne è comunque condizionato nei modi più impensati. Se Redegonda non si è mai curata del povero sognatore, questi è pur sempre morto senza ribellarsi all'accusa di essere il suo amante<sup>87</sup>. Nella versione del fantasma il mondo immaginario evocato telepaticamente da Gottfried e da Redegonda - e da quest'ultima riprodotto nelle pagine del diario - impone il suo corso sul piano del vissuto nel momento in cui il capitano recepisce la finzione esistenziale e letteraria come autentica esperienza di vita: l'amore immaginato produce morte reale per entrambi i personaggi. Nella vicenda vera e propria, invece, il diario di Redegonda forse non è mai esistito, ma la sfera del fantastico - la dimensione intima di Gottfried - impone anche qui il suo corso alla sfera del reale, portando alla morte il timido dottore.

Più che un semplice «gioco ironico con l'illusione»<sup>88</sup>, o un mero esempio d'ironia romantica<sup>89</sup>, il racconto rappresenta, nel suo complesso di narrazione e di commento, un ben riuscito esercizio letterario sul tema "realtà e fantasia" nella prospettiva dell'io e dell'autore. Grazie alla sua chiusa ragionata, la storia del Dr. Wehwald si configura inoltre come arguta risposta ai fautori di una letteratura "verosimile" ma spesso troppo distante dalla vita e dalle proiezioni dell'anima: o almeno di quelle anime in cui domina lo "stato crepuscolare", di quelle «Dämmerseelen» esplicitamente richiamate nel titolo originario del racconto *Die Fremde*<sup>90</sup> e nell'intestazione di una raccolta schnitzleriana<sup>91</sup> che comprende - oltre a *Die Weissagung* e *Die Fremde* - i racconti *Das Schicksal*

---

<sup>86</sup> In quest'ottica sembra dunque imprudente sostenere, come fa Perlmann (*Schnitzler*, p. 131), che l'autore, nel rivendicare l'autonomia dell'arte nei confronti della vita, si atteggia a fautore di una creazione letteraria che diventa interessante e avvincente proprio quando «non ha nulla in comune» con la realtà. Si noti che Edmund Nürnberger, uno dei personaggi di rilievo del romanzo *Der Weg ins Freie* (si veda Cercignani, *Il solitario cammino dell'io*, pp. 77-88), osserva che nel mondo le cose più improbabili succedono davvero e che la fantasia viene continuamente superata dalla realtà (GW/E I, 928: «[Er] lehnte es jedoch ab, sich darüber zu wundern, da in der Welt und ganz besonders in Österreich bekanntlich stets das Unwahrscheinlichste zum Ereignis werde»).

<sup>87</sup> Wehwald è dunque vittima soltanto della sua mania, e non anche di un «codice d'onore» (Arens, *Untersuchungen*, p. 143). Il duello con il capitano Teuerheim è infatti possibile solo in assenza di un qualsiasi tentativo di spiegazione da parte del protagonista.

<sup>88</sup> Lebensaft, *Aufbauelemente*, p. 6.

<sup>89</sup> Just, *Ironie und Sentimentalität*, pp. 108, 114.

<sup>90</sup> Il primissimo titolo del racconto, composto nel 1902, era *Theoderich*, che però divenne ben presto *Dämmerseele* e infine (nel 1907) *Die Fremde* (SK, 114).

<sup>91</sup> *Dämmerseelen. Novellen*, Berlin, S. Fischer, 1907.

*des Freiherrn von Leisenbohg, Das neue Lied e Andreas Thameyers letzter Brief.*

L'interesse di Schnitzler per la realtà di un io che non è più in grado di distinguere tra la dimensione del vissuto e il mondo dei sogni o della fantasia era già emerso chiaramente dalle pagine di *Mein Freund Ypsilon* (1887). Per il povero Martin Brand, ardentemente innamorato della sua fittizia Türkisia, così come per l'inguaribile sognatore Gottfried Wehwald, potrebbe valere ciò che si dice della misteriosa e inquietante «estranea» che domina il racconto *Die Fremde* (1902): «Ma tutto ciò che lei raccontava, narrazioni di avvenimenti reali e confessioni di remote fantasticherie, scorreva via come avvolto nel medesimo fioco barlume»<sup>92</sup>.

Anche la vicenda di questa «anima crepuscolare», pur essendo narrata in terza persona e senza particolari accorgimenti strutturali, è in qualche misura "inverosimile": sia per l'atmosfera irrealistica che domina il racconto, sia per i comportamenti patologici che accomunano e separano i due protagonisti. La stranissima Katharina, che mostra «i sintomi di un'affezione psichica»<sup>93</sup>, abbandona inspiegabilmente il suo sposo durante il viaggio di nozze. Lo stesso Albert, che nutre per lei una passione violenta, si uccide in un boschetto «proprio quando il sole segna mezzogiorno», non senza aver prima ordinato una riproduzione di quella statua di Teodorico<sup>94</sup> che la moglie venera con inspiegabile trasporto. Se quest'uomo apparentemente «sano»<sup>95</sup> diventa vittima dell'«affascinante vita crepuscolare» di Katharina<sup>96</sup>, ciò è dovuto al fatto che anche la sua natura lo induce a preferire una dimensione esistenziale in cui tutto ciò che l'io sperimenta rappresenta "il reale": senza distinzioni di sorta tra sogno e realtà, fantasticherie e vissuto, aspirazioni e quotidianità<sup>97</sup>.

Il mondo particolarissimo in cui si muovono Albert e Katharina emerge da

<sup>92</sup> GW/E I, 555: «Doch alles, was sie berichtete, Erzählungen wirklicher Geschehnisse und Geständnisse ferner Träumereien, schwebte wie im gleichen matten Schimmer vorüber».

<sup>93</sup> GW/E I, 552: «Bald darauf begannen sich bei Katharinen die Anzeichen einer Gemütskrankheit zu zeigen».

<sup>94</sup> Si confronti la nota 90. La statua del re degli Ostrogoti nella Hofkirche di Innsbruck è di Peter Vischer (c. 1460-1529).

<sup>95</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 140.

<sup>96</sup> Si veda Just, *Ironie und Sentimentalität*, p. 116. Barbara Gutt, *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*, Berlino, Spiess, 1978, p. 70 attribuisce a Katharina - con inconsapevole umorismo - «un colpevole fallimento nel sociale». Anche la tesi di un presunto ritorno alla realtà da parte della protagonista non trova conferma nel testo, perché l'atteggiamento dell'«estranea» nei confronti della vita non muta nemmeno con l'inaspettata gravidanza dopo un incontro occasionale (GW/E I, 559). Né si può dire che Katharina (autrice di un brevissimo biglietto e di una lettera dal contenuto ignoto) si appresenti «agli artisti, ai poeti, i pazzi per eccellenza, che cercano con la scrittura di suggerire una alternativa alla perdita di senso dell'esistenza» (SAC, 112).

<sup>97</sup> Detlev Arens (*Untersuchungen*, p. 138) ha perfino l'impressione che Katharina sia una creazione della mente di Albert.

un testo in cui la voluta assenza di una «decifrazione» della misteriosa "estranza" mira, non tanto a «deludere» il lettore<sup>98</sup>, quanto a presentare, intatta, una «persona priva di nucleo», una figura la cui anima è costituita - secondo un aforisma schnitzleriano - da «singoli elementi in certo qual modo fluttuanti, che non sono mai in grado di raggrupparsi intorno a un centro, e dunque nemmeno di formare un'unità»<sup>99</sup>. Parlare di «incapacità dell'autore», o di un sostanziale insuccesso che deriverebbe dalla mancanza di un chiarimento finale<sup>100</sup>, significa dunque ignorare il suo profondo interesse per questi esseri estraniati e «inquietanti», per queste creature che sono sempre o quasi sempre - lo annota ancora Schnitzler nel suo diario - incapaci di cogliere la «continuità» della loro esistenza, la presenza di un passato remoto o anche prossimo, così che di fatto non possono disporre di se stessi<sup>101</sup> e rimangono eternamente schiavi dell'attimo o di una mania.

Ancor più vicino a *Die Weissagung* - per la presenza di profezie e maledizioni, ma anche per il finale in qualche misura "scenico" - è il racconto *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* (1903), in cui la ricorrente ironia schnitzleriana accompagna e sostiene - al di là della pura e semplice «incursione nel dominio dell'irrazionale»<sup>102</sup> - il sempre vivissimo interesse per il mondo dell'io. La narrazione in terza persona non impedisce all'autore di presentare la vicenda nella prospettiva di un protagonista che, pur senza disdegnare l'amore di altre donne, vive soltanto nell'attesa di essere accolto tra le braccia di una cantante d'opera che continua a preferirgli altri corteggiatori. Quando, dopo dieci anni, egli vede avverarsi il sogno che lo sostiene, Kläre Hell gli concede il suo amore solo per evitare che la maledizione proferita sul letto di morte dal suo ultimo amante, il principe Bedenbruck<sup>103</sup>, ricada su colui che deve succedergli, un cantante norvegese molto superstizioso che attende, secondo una predizione, «l'epoca più funesta della sua vita»<sup>104</sup>.

Il barone, ignaro delle ragioni che hanno determinato l'improvvisa partenza della cantante, viene poi convocato in Norvegia da Sigurd Ælse, che ha deciso

<sup>98</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 140.

<sup>99</sup> GW/AB, 53: «Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind».

<sup>100</sup> Si veda Just, *Ironie und Sentimentalität*, p. 119.

<sup>101</sup> Tagebuch, 16.1.1895: «Es gibt Wesen, die nicht in der Continuität leben, die dadurch jederzeit von ihrer Vergangenheit, ja selbst von ihrem gestern unsäglich getrennt sind und sich selber nie ganz haben können. Sie wirken geradezu unheimlich» (AST, 111).

<sup>102</sup> Françoise Derré, *L'œuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problèmes humains*, Paris, Didier, 1966, p. 233.

<sup>103</sup> GW/E I, 596: «Der erste, der diese Lippen küßt, diesen Leib umfängt nach mir, soll in die Hölle fahren!».

<sup>104</sup> GW/E I, 586: «Aus den Linien seiner Hand [war ihm] für die nächste Zeit die verhängnisvollste Epoche seines Lebens prophezeit worden».

di verificare la confessione di Kläre grazie a un'abile rievocazione degli ultimi istanti del principe Bedenbruck. Ma la messinscena, che nella mente di von Leisenbohg, assume i contorni di una recita clownesca<sup>105</sup>, si rivela ben presto fatale per l'eterno spasimante: nell'attimo in cui l'invitato si vede a suo volta trasformare in un «pierrot» che declama la propria consapevolezza di vittima designata<sup>106</sup>, l'immaginario palcoscenico crolla di schianto in mare, ed egli cade all'indietro come un manichino senza vita<sup>107</sup>.

Il motivo del cinico sfruttamento dell'innamorato da parte di una donna<sup>108</sup> si coniuga ancora una volta (come già in *Der Empfindsame*, 1895) a quello della passione disperata che induce l'individuo a chiudersi in se stesso e a vedere il mondo attraverso il filtro della monomania. Dopo aver posseduto - e subito perduto - Kläre, von Leisenbohg somiglia sempre di più a un'«anima crepuscolare», a un essere che gira per le strade «senza sapere cosa farsene dei giorni e delle notti», ostile o indifferente a persone che hanno «voci velate» e che lo fissano «stranamente, anzi proditoriamente»<sup>109</sup>.

Naturalmente il significato del termine «Dämmerseelen» non si adatta, o non si adatta nello stesso modo, a tutti i racconti della raccolta omonima. Le altre due vicende sono forse più "verosimili", ma non per questo meno vicine a una prospettiva del tutto particolare: quella di un io che sperimenta un modo assoluto di essere e di percepire una realtà senza scampo. *Das neue Lied* (1904) ci riporta alla tragedia di una ragazza dei sobborghi viennesi, alla disperazione di un'anima che non sa rinunciare a un sogno. Dopo aver cantato la nuova canzone che il direttore dell'orchestrina ha composto per lei sui giorni felici con Karl<sup>110</sup>, Marie viene a sapere dal matto del paese<sup>111</sup> che il suo ex amante, sparito senza una parola durante la malattia che l'ha resa cieca, ha se-

<sup>105</sup> GW/E I, 593-4: «Jedenfalls fand Leisenbohg in diesem Augenblick, daß [Sigurd] mit nichts auf der Welt mehr Ähnlichkeit hatte als mit einem Pierrot».

<sup>106</sup> GW/E I, 596: «Auf der Bühne stand ein Pierrot und deklamierte: «[...] der Elende, an dem sich der Fluch erfüllen soll, bin ich! ... ich! ... ich! ...». Herbert Knorr (*Experiment und Spiel*, p. 268) si domanda se von Leisenbohg muoia per effetto della maledizione oppure a causa dello strazio che Kläre gli procura, indirettamente, con il suo cinismo. Ma la risposta è in questo passo, nell'improvvisa rivelazione della parte assegnata al protagonista dalla cantante «infame» (si confronti Arens, *Untersuchungen*, p. 141).

<sup>107</sup> GW/E I, 596-597: «Da stürzte die Bühne ein mit einem lauten Krach und versank vor Leisenbohgs Augen ins Meer».

<sup>108</sup> Perlmann (*Schnitzler*, p. 119) considera anche Sigurd Ölse un freddo calcolatore in presenza di «una vittima sensibile alla potenza dell'irrazionale». Ma è bene sottolineare che il cinismo del cantante - che agisce soprattutto per gelosia e superstizione - appare del tutto insignificante rispetto alla momentanea resa e alla confessione (probabilmente maliziosa) di Kläre.

<sup>109</sup> GW/E I, 591-2: «Ein paar Tage trieb er sich in Wien herum, ohne zu wissen, was er mit den Tagen und Nächten anfangen sollte [...]; die Leute, mit denen er sprach, hatten verschleierte Stimmen und starrten ihn merkwürdig, ja verräterisch an».

<sup>110</sup> GW/E I, 629: «Und das Glück und die Liebe, die sind mir so fern!».

<sup>111</sup> GW/E I, 630: «Weil ich g'wußt hab', Sie sein da, hab' ich ihr g'sagt, daß Sie da sein».



guito tutto lo spettacolo con la ferma intenzione di non rivelare la sua presenza alla cantante. Quando si rende conto che Karl ha orrore della cecità che l'ha colpita<sup>112</sup>, la giovane si allontana inosservata e si uccide gettandosi dal ballatoio dell'osteria.

In quella sorta di «brutto sogno»<sup>113</sup> che ripropone a Karl gli avvenimenti della serata, la parola «colpa» si affaccia subito come una specie di ritornello<sup>114</sup>, senza mai trasformarsi, peraltro, nel motivo dominante della narrazione. Poco importa, infatti, di chi sia la responsabilità della tragica vicenda: dell'autore della canzone, del matto che ha parlato, oppure di Karl<sup>115</sup>. Ciò che veramente conta è che una serie di circostanze particolari ha indotto al suicidio una ragazza che, pur avendo alle spalle un certo passato<sup>116</sup>, non sa rassegnarsi all'idea di non essere più la stessa per l'uomo dei suoi giorni felici.

Se Schnitzler «si accontenta» di costatare la fragilità umana<sup>117</sup> senza prendere posizione sulle responsabilità dei singoli, è perché nella storia di Marie - figura umanamente fragile quanto le altre - l'attribuzione di una colpa specifica risulta estremamente ardua: non solo per i personaggi che ne discutono, ma anche per l'autore impegnato a presentare una vicenda in cui la tragicità dell'esperienza emerge proprio dal divario tra l'oggettività degli avvenimenti e la soggettività della prospettiva individuale. Sebbene tutti agiscano in perfetta buona fede, senza macchiarsi di colpe particolari, il risultato complessivo dei loro comportamenti finisce col creare la situazione in cui amore e felicità - prima lontani ma forse recuperabili<sup>118</sup> - appaiono a Marie definitivamente impossibili.

*Andreas Thameyers letzter Brief* (1900) si colloca invece nell'alveo di una vena in cui l'ambiguità dell'esposizione e la peculiarità del caso tendono a produrre effetti tragicomici che si contrappongono alla sostanziale tragicità del chiuso e desolato mondo dell'io. L'autore di questa lettera-testamento si uccide perché gli è nato un figlio negro. Pur essendo consapevole delle circostanze che avrebbero potuto favorire il tradimento della moglie, Thameyer si dichiara

<sup>112</sup> GW/E I, 632: «Und es erfaßte ihn ein Grauen, als wenn ein Gespenst neben ihm säße». La tragica reazione della ragazza è chiaramente dovuta a questo orrore, e non già a una più generale «incapacità di comunicare» da parte dell'ex fidanzato (SAC, 112).

<sup>113</sup> GW/E I, 634: «Karl öffnete die Augen, wie um einen bösen Traum zu verscheuchen».

<sup>114</sup> Il racconto si apre con una dichiarazione di Rebay, il direttore dell'orchestrina: «Ich bin nicht schuld daran» (GW/E I, 620).

<sup>115</sup> Detlev Arens (*Untersuchungen*, p. 128) sostiene che solo il comportamento di Karl spinge Marie al suicidio. Ma la formulazione è infelice, perché di fatto si risolve in una semplicistica riduzione di quella «complessità» che pure viene riconosciuta al racconto. Sulla ferma intenzione di Karl di non rivelare a Marie la propria presenza non possono comunque sussistere dubbi.

<sup>116</sup> GW/E I, 621: «[Sie hatte] schon so manches erlebt».

<sup>117</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 120.

<sup>118</sup> Si veda la nota 110.

fermamente convinto della sua fedeltà, che cerca di rendere plausibile citando vecchie e nuove fonti pseudoscientifiche riguardanti vari "scherzi di natura" capitati alle gestanti e ascrivibili a cause diverse, tra le quali anche lo spavento<sup>119</sup>. Nel caso della sua Anna il singolare parto sarebbe appunto dovuto al terrore provato dalla donna nel trovarsi sola, di sera, vicino all'accampamento dei negri Ashanti, allestito al Prater in occasione di una mostra sulla caccia<sup>120</sup>.

Ma Thameyer sa benissimo che, al di là di ogni possibile considerazione sul comportamento della moglie e della cognata (la quale ha abbandonato Anna nel parco per tradire il fidanzato), c'è lo schermo o la commiserazione della gente, quella peculiare mistura di malevolenza e «stupidità» che non gli lascia altra via d'uscita se non il suicidio<sup>121</sup>. Quando sarà morto, egli ne è convinto, tutti dovranno riconoscere l'innocenza della moglie: non tanto per «l'aureola di cavalleria»<sup>122</sup> che Thameyer si conquisterà con il gesto disperato, quanto perché solo quest'ultimo gli consentirà di farsi ascoltare dalla gente sulla "reale" natura del caso<sup>123</sup>. Lungi dal rappresentare «una richiesta di perdono alla moglie», o anche semplicemente il tentativo di nascondere «blocchi affettivi» e una presunta «impotenza fisica»<sup>124</sup>, la lettera-testamento di questo impiegato di banca ripropone dunque la reazione disperata dell'io al verificarsi di una situazione eccezionale che lo costringe a fare i conti con la crudeltà dell'esistenza e con la malignità di chi lo osserva nella vita di tutti i giorni.

#### 4. I capricci del caso. Consapevolezza e insondabilità.

Dal momento che Schnitzler mostra una costante predilezione per i rapporti

<sup>119</sup> Una delle fonti citate da Thameyer (Limböck, *Über das Versehen der Schwangeren*) tratta del cosiddetto «sbaglio delle gestanti» (GW/E I, 516). Ma nella traduzione italiana di Angela Rodi questo uso pseudoscientifico del sostantivo «das Versehen» è stato erroneamente inteso come «impressione ottica» (TNE, 87-88), una soluzione che viene riproposta anche in corrispondenza della forma verbale «Sie hat sich versehen» (GW/E I, 517; TNE, 89). In questo secondo caso il contesto suggerisce uno specifico «sbaglio» dovuto allo spavento. Nell'uso comune dei superstiziosi, del resto, «eine schwangere Frau versieht sich» significa appunto «una gestante si spaventa [e perciò influisce negativamente sull'aspetto del nascituro]».

<sup>120</sup> Per questa circostanza si veda SK, 112.

<sup>121</sup> GW/E I, 517: «Wenn wir unter Menschen lebten, die nicht boshaft und albern wären, könnte ich am Leben bleiben».

<sup>122</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 132.

<sup>123</sup> GW/E I, 517: «Was bleibt mir übrig? Ich kann es nicht jedem sagen: Leset [...] Limböcks vorzügliches Werk *Über das Versehen der Schwangeren*». Martin Swales (*Schnitzler*, p. 94) osserva giustamente che l'ironia della situazione deriva anche dal fatto che il suicidio di Thameyer accrediterà non tanto l'innocenza, quanto la colpevolezza della moglie.

<sup>124</sup> TNE, 13. Maja D. Reid, cui si deve la tesi dell'impotenza fisica, è convinta che un'ipotesi del genere conferisca al racconto «una dimensione affascinante» - si veda M. D. R., «*Andreas Thameyers letzter Brief*» and «*Der letzte Brief eines Literaten*». *Two Neglected Schnitzler Stories*, in «The German Quarterly» 45 (1972), pp. 449-450.

tra prospettiva soggettiva e mondo esterno, è naturale che *Das Tagebuch der Redegonda* - così esplicitamente collocato ai confini tra realtà e fantasia, vissuto e finzione - presenti vari e significativi punti di contatto con racconti più "verosimili". Nell'ambito di questo peculiare interesse dell'autore è tuttavia necessario distinguere, da un lato, le vicende in cui il protagonista rifiuta la realtà rifugiandosi nel mondo dei propri sogni e, dall'altro, le storie (o gli episodi) che ci propongono un conflitto più o meno aspro dell'individuo con l'ambiente in cui vive.

Una tale distinzione - sulla cui opportunità sembra superfluo insistere - comporta il superamento di ogni tentativo di ridurre un testo quale *Das Tagebuch der Redegonda* a emblema di un «frintendimento» della realtà che permetterebbe di accostarlo ad altre narrazioni schnitzleriane di questo periodo, quali *Leutnant Gustl* (1900) e *Der Tod des Junggesellen* (1907)<sup>125</sup>. La situazione che troviamo nel primo di questi due racconti appare infatti molto diversa, nonostante quanto si è scritto<sup>126</sup>, da quella che caratterizza la vicenda del Dr. Wehwald.

È vero che l'abbaglio del capitano Teuerheim può essere in qualche modo ricondotto al tema dell'inaffidabilità del mondo esterno, ma ciò non implica che la singolare esperienza di Gustl scaturisca da un involontario travisamento della realtà. Nel racconto *Das Tagebuch der Redegonda* ci troviamo di fronte a un equivoco che deriva, non tanto da una più o meno marcata incapacità di analisi, quanto dal fatto che il fantastico si presenta - grazie alla "concretezza" del diario - come esperienza vissuta: il capitano recepisce l'ingannevole contenuto di quelle pagine come espressione della realtà e ne trae le debite conseguenze rifacendosi al codice d'onore della sua casta. Nel racconto *Leutnant Gustl*, invece, non c'è vero e proprio frintendimento del reale. Il protagonista è afflitto da una certa incapacità di analizzare il proprio rapporto con il mondo esterno, ma non fino al punto di non comprendere subito l'errore commesso nell'ingiungere al fornaio di «tenere il becco chiuso» proprio mentre questi protesta per le spinte ricevute nella ressa davanti al guardaroba del teatro<sup>127</sup>. E se l'ufficiale viene a trovarsi sull'orlo del suicidio, ciò è dovuto, non tanto alla

<sup>125</sup> Si veda Robert Leroy ed Eckart Pastor, *Der Sprung ins Bewußtsein. Zu einigen Erzählungen von Arthur Schnitzler*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 95/4 (1976), p. 482.

<sup>126</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, pp. 482-484.

<sup>127</sup> GW/E I, 343: «"Stoßen Sie nicht!" / "Sie, halten Sie das Maul!" Das hätt' ich nicht sagen sollen, ich war zu grob». Sarebbe inutile, qui, ripercorre la storia dello scandalo suscitato dalla figura di Gustl nella Vienna del tempo e le valutazioni che ne seguirono anche nell'ambito della critica letteraria. Forse basterà ricordare che Schnitzler fu ingiustamente privato della qualifica di ufficiale medico, che pure gli spettava per un anno di volontariato al servizio dell'esercito imperialregio. Si veda anche lo scritto schnitzleriano (corredato di annotazioni e documenti) *Die Wahrheit über «Leutnant Gustl»*, in Hans-Ulrich Lindken (cur.), *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk*, Francoforte, Lang, 1987 [1984], pp. 33-39.

sua carenza di doti analitiche, quanto all'imprevista - e forse imprevedibile - reazione del signor Habetswallner di fronte al disprezzo mostrato dal sottotenente per le più elementari regole di convivenza sociale. Lo stupore è tale che Gustl crede di aver «sognato»<sup>128</sup>, stenta a credere che il fornaio abbia veramente reagito (sia pure senza dare nell'occhio) con pronta e paralizzante determinazione, impedendogli di estrarre la sciabola e di esigere un'immediata ritrattazione<sup>129</sup>.

Ma il «sogno» di cui parla Gustl<sup>130</sup> non ha nulla a che fare con quello di Gottfried, anche perché le implicazioni narrative ed esistenziali dei due testi - che pure hanno in comune alcuni dati esterni, quali la presenza di militari e del loro codice d'onore - restano sostanzialmente dissimili. Gottfried muore inseguendo la sua visione d'amore, vittima senza scampo del conflitto tra realtà vissuta e realtà immaginata. Gustl rischia di morire perché la grave offesa arrecatagli dal signor Habetswallner lo ha privato del suo onore, lo ha ridotto a temere che l'episodio diventi di pubblico dominio. A differenza di von Witte, che nel "divertissement" *Exzentrik* (1902) deve affrontare le imbarazzanti situazioni create dal peculiare comportamento dell'amante, Gustl non ha davanti né un nano, né un gigante, né un clown, bensì un robusto fornaio. Ma nemmeno costui può dare «soddisfazione» in duello<sup>131</sup> e il sottotenente, privo dell'atteggiamento esistenziale di von Witte e della capacità di liquidare tutto con una battuta, è ormai convinto di non poter trovare una via di scampo<sup>132</sup>. L'imprevisto colpo apoplettico che coglie il fornaio non salva certo l'onore di

<sup>128</sup> GW/E I, 344: «Um Gottes willen, hab' ich geträumt?».

<sup>129</sup> GW/E I, 343-344.

<sup>130</sup> GW/E I, 344: «Vielleicht ist es doch ein Traum gewesen».

<sup>131</sup> Si confronti, su questo punto, la documentazione di Klaus Laermann in Rolf-Peter Janz e K. L., *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stoccarda, Metzler, 1977, pp. 131-135, dove peraltro non mancano - specie nell'interpretazione psicoanalitica (pp. 118-126) - evidenti forzature di non lieve entità. Lo stesso vale per la trattazione di Rolf Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, pp. 14-33, dove si può perfino leggere che Gustl vuole la morte del fornaio Habetswallner perché questi rappresenterebbe un ideale di consapevolezza e armonia interiore che al sottotenente sembra irraggiungibile (p. 20; cfr. Perlmann, *Schnitzler*, p. 143). Le riflessioni citate da Allerdissen a questo proposito (GW/E I, 348: «Und wenn ihn heut nacht der Schlag trifft, so weiß ich's ... ich weiß es») riguardano la coscienza di un disonore che può essere cancellato solo con il suicidio (si confronti la nota 133). Ma nessuna interpretazione travisa il testo come quella psicoanalitica di Richard H. Lawson, *A Reinterpretation of Schnitzler's «Leutnant Gustl»*, in «Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association» 1/2 (1962), pp. 4-19, il quale muove dall'assurda premessa che lo scontro di Gustl con il fornaio sia un episodio immaginario prodotto dalla mente sovraccitata del protagonista.

<sup>132</sup> Sulla peculiare volontà di sopravvivere che caratterizzerebbe Gustl anche a prescindere dalla situazione specifica si veda Dirk Dethlefsen, *Überlebenswille. Zu Schnitzlers Monolognovelle «Leutnant Gustl» in ihrem literarischen Umkreis*, in «Seminar» 17/1 (1981), pp. 50-72.

Gustl<sup>133</sup>, ma gli consente di non uccidersi e di pensare nuovamente, con accresciuta aggressività<sup>134</sup>, al duello con l'incauto giurista che ha osato dubitare della vocazione degli ufficiali<sup>135</sup>. Ma la morte, per lui, rappresenterebbe comunque uno sbocco ben diverso da quello riservato al Dr. Wehwald: non già la continuazione di un'«avventura» vissuta in un sogno ad occhi aperti<sup>136</sup>, bensì la conseguenza del suo anacronistico e arrogante atteggiamento nei confronti degli altri in una situazione concreta e reale.

In questa «anatomia» di un carattere e di una mentalità<sup>137</sup> - condotta sul filo di un monologo interiore che spesso assume l'andamento dello «stream of consciousness»<sup>138</sup> - emerge una mediocrità di scelte e di prospettive che assomi-

<sup>133</sup> Il sottotenente ne è perfettamente consapevole, almeno là dove confessa a se stesso di doversi uccidere perché ormai non è più in grado di dare «soddisfazione» in duello (GW/E I, 346: «Ich weiß, daß ich satisfaktionsunfähig bin, und darum muß ich mich totschießen»). Si veda anche la citazione alla nota 131 e si confrontino Alfred Fritsche, *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*, Berna, Lang, 1974, pp. 142-143 e Gero von Wilpert, *Leutnant Gustl und seine Ehre*, in August Obermayer (cur.), *Die «Ehre» als literarisches Motiv. E. W. Herd zum 65. Geburtstag*, Dunedin, University of Otago, 1986, pp. 131-132.

<sup>134</sup> Nella chiusa del monologo il sottotenente immagina già di ridurre l'antagonista a una sorta di «spezzatino al cren» (GW/E I, 366: «Wart', mein Lieber! Ich bin grad' gut aufgelegt ... Dich hau' ich zu Krenfleisch!»).

<sup>135</sup> GW/E I, 341: «Herr Leutnant, Sie werden mir doch zugeben, daß nicht alle Ihre Kameraden zum Militär gegangen sind, ausschließlich um das Vaterland zu verteidigen!».

<sup>136</sup> Si veda la nota 83.

<sup>137</sup> ASN, LXXXIII. L'individualità di Gustl viene peraltro negata da Manfred Jäger, *Schnitzlers «Leutnant Gustl»*, in «Wirkendes Wort» 15/5 (1965), p. 315, da Martin Swales, *Schnitzler*, p. 109, da Alfred Doppler, *Innerer Monolog und soziale Wirklichkeit. Arthur Schnitzlers Novelle «Leutnant Gustl»*, in A. D., *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Vienna, Europaverlag, 1975, p. 61 e da Gero von Wilpert, *Leutnant Gustl und seine Ehre*, pp. 122-123. Ma Heiner Willenberg, *Die Darstellung des Bewußtseins in der Literatur. Vergleichende Studien zu Philosophie, Psychologie und deutscher Literatur von Schnitzler bis Broch*, Francoforte, Akademische Verlagsgesellschaft, 1974, p. 92 attribuisce a Gustl una «dialettica interiore». Theodore W. Alexander, *Schnitzler and the Inner Monologue. A Study in Technique*, in «Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association» 6/2 (1967), p. 9 ricorda che Gustl si rivolge anche a se stesso usando la seconda persona singolare. Nils Ekfelt, *Schnitzler's «Leutnant Gustl». Interior Monologue or Interior Dialogue?*, in «Sprachkunst» 11/1 (1980), pp. 19-25 sottolinea il conflitto tra l'uomo e il soldato. Il rapporto diretto che si è ripetutamente cercato di istituire tra l'aggressività di Gustl e le tendenze espansionistiche dello stato asburgico - si veda, per esempio Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976, p. 81 - resta comunque assai poco convincente.

<sup>138</sup> Per gli aspetti formali del racconto si vedano ASN, LXXIV-LXXXV, ASO, 1443-1448 e Hans-Ulrich Lindken, *Interpretationen zu Arthur Schnitzler. Drei Erzählungen [«Spiel im Morgenrauen», «Der blinde Geronimo und sein Bruder», «Leutnant Gustl»]*, Monaco, Oldenbourg, 1970, pp. 76-99, nonché i rispettivi rimandi. Doppler, *Innerer Monolog*, pp. 53-54 e Roland Duhamel, *Arthur Schnitzlers Modernität am Beispiel von «Leutnant Gustl» (1900)*, in «Germanistische Mitteilungen» 19 (1984), pp. 19-20 richiamano anche le premesse teoriche di Hermann Bahr nell'ormai famoso volume *Die Überwindung des Naturalismus* (1891). Sui rap-

glia molto a quella di Willi Kasda, il protagonista di *Spiel im Morgengrauen* (1926). In entrambi i racconti, tuttavia, la sorte dei singoli sembra determinata, più che da un vero e proprio «fraitendimento» del reale<sup>139</sup>, da un "caso" tanto imprevedibile quanto inesorabile. Solo che, nella storia del giocatore d'azzardo che non sa fermarsi al momento giusto nemmeno quando deve aiutare un amico, il corso del "destino" dipende anche dalle passioni del sottotenente e di altri personaggi, mentre la salvezza tanto cercata arriva troppo tardi.

Ancor meno convincente, se possibile, è il tentativo di ricondurre al concetto di inconsapevolezza il nucleo portante di un "divertissement" quale *Der Tod des Junggesellen* (1907), in cui una specie di testamento dello scapolo - quasi un Anatol che torna in vita con tutti i suoi ghiribizzi sull'amore e il tradimento - rivela a tre vecchi amici, fatti riunire per l'occasione, che il defunto ha posseduto le loro mogli.

Tenendo conto che la posizione del commerciante, ormai «liberato» dalla morte prematura della consorte<sup>140</sup>, differisce da quella del medico e dello scrittore<sup>141</sup>, si può tranquillamente affermare che l'inaspettata confessione provoca reazioni sostanzialmente identiche nei mariti convocati: tutti e tre preferiscono fingere che nulla sia accaduto. Il loro modo di «chiudere gli occhi di fronte alla realtà»<sup>142</sup> è però un qualcosa di ben diverso dall'atteggiamento di Gottfried Wehwald. Anzi, a ben guardare, il comportamento che essi adottano è ispirato al più ferreo realismo e al più concreto tornaconto personale, poiché la decisione di ignorare la rivelazione postuma permette a ciascuno di continuare a godere di situazioni ormai consolidate. L'unica conseguenza della «in-

---

porti storici tra monologo interiore e associazione libera nella psicoanalisi si legga anche Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Francoforte, Athenäum, 1988 [1983], pp. 237-242. Rolf Geißler e Herbert Knorr insistono anche qui sulla tesi della struttura narrativa sperimentale e in particolare su un monologo interiore che consentirebbe allo sperimentatore Schnitzler di raggiungere «una conoscenza oggettiva» - Rolf Geißler, *Bürgerliche Literatur am Ende. Epochalisierung am Beispiel von drei Erzählungen Schnitzlers*, in R. G., *Arbeit am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit*, Paderborn, Schöningh, 1982, pp. 126-127. La domanda che sta alla base dell'esperimento scientifico sarebbe da formularsi così (Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 95): che cosa combina Gustl quando viene privato dei suoi passatempi usuali? Sul concetto di narrativa sperimentale, con riferimento a *Leutnant Gustl*, si veda anche Heinz Politzer, *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Stoccarda, Metzler, 1968, pp. 120-129, dove il presunto esperimento scientifico (teso a dimostrare che alla fine del racconto Gustl non è cambiato) sfuma però in una «diagnosi» (p. 127).

<sup>139</sup> Leroy/Pastor (*Sprung ins Bewußtsein*, pp. 482 e 484-485) includono anche Willi Kasda tra i personaggi affetti da «Verkennung».

<sup>140</sup> GW/E I, 971: «[Das Geschöpf,] nach dessen Tod er sich erlöst gefühlt hatte».

<sup>141</sup> I tre amici e lo scapolo, tutti senza nome e senza caratterizzazione, rappresentano veri e propri "tipi", meri rappresentanti dell'ambiente borghese. Si veda anche Lebensaft, *Aufbauelemente*, p. 6.

<sup>142</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 485.

credibile bassezza» dello scapolo<sup>143</sup> sarà la vendetta - anch'essa postuma - che lo scrittore escogita nella chiusa del racconto, là dove si propone di far sì che la moglie trovi la confessione dell'ex amante nel lascito del consorte.

Il comportamento dei mariti ingannati non scaturisce quindi in alcun modo da un fraintendimento della realtà<sup>144</sup>, bensì da una consapevole valutazione di concretissimi fattori sociali. Né si può dire che la loro scelta metta il defunto «dalla parte della verità»<sup>145</sup>, che non lo interessa, o della ragione, che gli eventi non gli concedono. Il suo scopo non è tanto quello «di andarsene dal mondo senza troppe bugie»<sup>146</sup>, o di assicurarsi una sorta di «immortalità» nel ricordo dei vivi<sup>147</sup>, quanto forse di provocare venefici e pregustati effetti sulle singole esistenze dei suoi amici<sup>148</sup>. Ma ciò che veramente importa è che la lettera dello scapolo nasce da un «umore» inspiegabile<sup>149</sup>, da un ghiribizzo momentaneo che si afferma improvvisamente nella vita degli altri come un capriccio del caso. Se i suoi effetti non sono particolarmente vistosi, è solo perché i tre uomini reagiscono abbastanza freddamente, senza fraintendere la realtà del loro interesse personale: all'intesa del medico e dello scrittore - entrambi decisi a fingere con le rispettive mogli - corrisponde la volontà del commerciante di considerare chiuso l'incidente<sup>150</sup>. Nella simbolica «mitezza» della notte il gesto di saluto, «ironico e cortese»<sup>151</sup>, suggella una congiura del silenzio che sembra accomunarli tutti al di là delle situazioni individuali.

Se per il sottotenente Gustl e i tre mariti sarebbe dunque fuori luogo parlare di un «fraintendimento» della realtà paragonabile all'equivoco del capitano Teuerheim, o di una «inconsapevolezza» non dissimile dalla condizione spirituale del Dr. Wehwald, è altresì vero che il guizzo improvviso di comprensione che troviamo in racconti quali *Der blinde Geronimo und sein Bruder*

<sup>143</sup> GW/E I, 968: «Die fabelhafte Gemeinheit, der ich mich soeben [...] schuldig mache».

<sup>144</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 494.

<sup>145</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 485. Questa tesi è respinta anche da Arens, *Untersuchungen*, p. 125-126, il quale per altro riduce l'essenza del racconto a una «semplice presentazione di sviluppi matrimoniali» (p. 126).

<sup>146</sup> Così Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 485. Ma il testo del racconto non lascia dubbi: «Nicht mit allzuviel Lügen aus der Welt zu gehen? Ich könnte mir's einbilden, wenn ich auch nur ein einzigesmal die leiseste Ahnung von dem verspürt hätte, was die Menschen Reue nennen» (GW/E I, 968).

<sup>147</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 133.

<sup>148</sup> GW/E I, 967-968: «[Ein Brief, der] Euch zum mindesten unangenehme Stunden verursachen dürfte, falls er nicht etwa einem oder dem anderen von Euch geradezu das Leben vergiftet».

<sup>149</sup> GW/E I, 968: «Was ist das für eine seltsame Laune [...] Ja, Laune ist es, nichts anderes [...] Woher also diese Laune?». Anche la distruzione della lettera sarebbe stata possibile solo in un «umore» particolare (p. 969: «in einer anderen Laune»).

<sup>150</sup> GW/E I, 971: «Ich habe hier auch nichts mehr zu tun».

<sup>151</sup> GW/E I, 972: «Die drei Herren lüfteten jeder den Hut, höflich und ironisch, alle mit den gleichen Gesichtern».

(1900) e *Die Frau des Weisen* (1896) non produce affatto quella «presa sulla realtà» che qualcuno ha voluto attribuire ad alcuni personaggi schnitzleriani<sup>152</sup>. Perfino il primo di questi due lavori, che pure offre un finale in qualche misura "positivo" e un ottimo esempio di repentina illuminazione (o, se si vuole, di «tuffo nella consapevolezza»)<sup>153</sup>, non consente certo di avvalorare la tesi di un controllo effettivo dei personaggi sullo sviluppo degli eventi.

Lontanissima dall'atmosfera che domina *Das Tagebuch der Redegonda* - ma anche dall'ambientazione degli altri testi già analizzati -, la vicenda del cieco e di suo fratello coinvolge due personaggi che, per quanto emarginati, sono costantemente immersi nella dura realtà del loro mendicare presso alberghi e locande della Valtellina<sup>154</sup>. Carlo, che da ragazzo ha involontariamente causato la cecità di Geronimo, si dedica da anni soltanto al fratello minore: lo accudisce dalla mattina alla sera e lo accompagna dove il suo canto li aiuta a procurarsi un po' d'elemosina. La precarietà del loro rapporto, che Carlo vive da eterno penitente, viene inaspettatamente alla luce non appena un viaggiatore insinua nella mente di Geronimo il dubbio che il fratello gli nasconda la vera entità delle offerte ricevute. Ma lo sbocco della situazione è, almeno sotto questo profilo, sostanzialmente positivo: nel momento in cui Geronimo si rende conto che Carlo ha rubato e mentito per dargli la moneta d'oro che non ha mai ricevuto in elemosina, egli si convince che il fratello non lo inganna e non lo sfrutta. Dal capriccio del caso che scatena il dissidio nasce così il paradosso della rappacificazione: Geronimo si convince dell'onestà di Carlo solo quando la giustizia chiede conto a quest'ultimo del reato commesso.

Che la vicenda presenti momenti di repentina illuminazione è tanto innegabile quanto ovvio. Ma il significato dell'improvviso guizzo di consapevolezza che attraversa la mente di Carlo non deve essere né travisato nella sua specificità né addotto per avvalorare la tesi di un effettivo controllo del personaggio sullo sviluppo degli eventi. Le accuse di Geronimo fanno sì che Carlo giunga ad avere coscienza non già di essere uno sfruttatore, bensì di essere conside-

<sup>152</sup> Si veda Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 493.

<sup>153</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 486 et passim.

<sup>154</sup> La peculiarità dell'ambientazione non sembra affatto incidere - come invece vorrebbe Derré, *Schnitzler*, p. 399, sui motivi e sulle situazioni che «ispirano» Schnitzler. William K. Cook, *Arthur Schnitzler's «Der blinde Geronimo und sein Bruder»*. A Critical Discussion, in «Modern Austrian Literature» 5/3-4 (1972), pp. 127 adduce anche il tipo di ambientazione per sostenere - peraltro senza convincere - che il racconto somiglia molto a una parabola. Michaela Perlmann, che parla di «Kriminalgeschichte», sembrerebbe collocare la vicenda in un altro paese: per lei Carlo si chiama sempre Carlos (*Schnitzler*, pp. 122-123). Si noti che il nome del cieco era, in un primo tempo Hieronymus, che poi divenne Hieronymo e infine Geronimo (SK, 107). Hans-Ulrich Lindken, *Interpretationen*, p. 55, rimanda all'anacoreta Hieronymus e al suo isolamento dal mondo, osservando che il nome si adatterebbe meglio al fratello. Ma Schnitzler potrebbe essere stato influenzato nella scelta da un quadro in cui il penitente ha l'aspetto di un povero mendicante che fissa lo sguardo nel vuoto.



rato tale dal fratello<sup>155</sup>. Né sembra utile, se non per suffragare una tesi preconcetta, vedere nel finale il superamento di una «atopica e vuota formalità» del dovere<sup>156</sup>. Non è infatti possibile, analizzando il racconto, dimenticare che Carlo ruba e mente per amore del fratello o, se si vuole, proprio per quel senso del dovere che Schnitzler intenderebbe criticare<sup>157</sup>.

Quanto al rapporto dei due fratelli con la realtà, esso non cambia affatto, né dopo il malefico intervento del viaggiatore, né al momento del furto, né alla comparsa del gendarme. Il finale, così riuscito e originale nonostante le critiche di Hofmannsthal<sup>158</sup>, ci presenta non solo la conquista di un equilibrio che prima era soltanto apparente, ma anche la conferma di un'impotenza assoluta di fronte agli eventi che non può in alcun modo essere confusa con una inesistente «presa sulla realtà»:

E anche Carlo sorrideva. Gli sembrava che ora non gli potesse più succedere nulla di brutto, né davanti al tribunale né in qualsiasi altro posto al mondo. Riaveva suo fratello ... Anzi, lo aveva per la prima volta ...<sup>159</sup>

Che il racconto, poi, consenta di attribuire a Schnitzler la convinzione che «un rapporto basato sul vero» può crearsi solo «nell'atto contro la società»<sup>160</sup> è, a dir poco, assai dubbio. La tesi che la mancanza di adattamento sociale rappresenti il presupposto indispensabile di un'esistenza consapevole o, se si preferisce, che un'esistenza consapevole renda impossibile qualsiasi forma d'integrazione sociale<sup>161</sup>, è comunque completamente estranea allo spirito e

<sup>155</sup> Per sostenere la tesi dello sfruttamento Leroy e Pastor (*Sprung ins Bewußtsein*, p. 487-488) adducono tutta una serie di citazioni isolandole dal contesto e travisandone il senso. La loro interpretazione del racconto si basa su quella di Lindken (p. 486, n. 9), di cui però non condividono le osservazioni finali, vale a dire la pretesa di vedere nella lotta di Carlo per conquistare il «frater absconditus» il tentativo di trovare il «deus absconditus» (Lindken, *Interpretationen*, p. 75). Anche William K. Cook («Der blinde Geronimo und sein Bruder», pp. 121-122) si trastulla con l'idea che le accuse di Geronimo siano fondate. Gran parte della sua analisi parte dal falso presupposto che il senso di colpa di Carlo per il danno irreparabile causato al fratello sia in qualche modo esagerato e "sospetto".

<sup>156</sup> Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 117.

<sup>157</sup> La tesi di Knorr è che il racconto vuole analizzare e criticare il dovere come concetto fondamentale della morale borghese (*Experiment und Spiel*, pp. 110 e 116).

<sup>158</sup> In una lettera del gennaio 1901 si legge: «Der Schluß des "blinden Geronimo" [bleibt] in der gegenwärtigen Form mangelhaft, enttäuschend». Si veda Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Arthur Schnitzler. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer Tb, 1983 [S. Fischer 1964] (abbr.: HS), pp. 145-146 e si confronti anche ASN, XCI, n. 186.

<sup>159</sup> GW/E I, 389: «Und Carlo lächelte auch. Ihm war, als könnte ihm jetzt nichts Schlimmes mehr geschehen, - weder vor Gericht, noch sonst irgendwo auf der Welt. - Er hatte seinen Bruder wieder ... Nein, er hatte ihn zum erstenmal ...».

<sup>160</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 494.

<sup>161</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, pp. 493-494.

alla lettera del testo. Al pari di Geronimo, Carlo è senza dubbio un emarginato, ma ciò non ha nulla a che vedere né con la consapevolezza che gli viene imposta dal caso (e che per giunta riguarda solo la falsa prospettiva del fratello) né con il suo potere di controllare la realtà, che resta praticamente nullo.

Carlo non vorrebbe in alcun modo agire contro le regole della comunità, così come non vorrebbe mentire al fratello. Ma in entrambi i casi l'unica cosa che veramente conti per lui è il rapporto che lo lega a Geronimo. Per salvare il loro sodalizio dal capriccio della sorte egli è pronto a tutto: a farsi rinchiodare per dieci anni<sup>162</sup> come a mentire al fratello, senza alcun rispetto per la cosiddetta "verità". Il collegamento con altri racconti può dunque essere individuato, non tanto in una sottile o indiretta critica sociale, quanto nell'interesse per l'imprevedibile e incontrollabile incidenza dell'evento fortuito sull'esistenza dei singoli. La crisi dei due fratelli - è bene sottolinearlo - si scatena per il capriccio del caso, o meglio per l'intrusione di uno sconosciuto che ha la funzione di introdurre l'imponderabile: quel corso del destino che il giovane viaggiatore sembra maleficamente invocare («Come se volesse dire: Destino fa' il tuo corso!»)<sup>163</sup> e che Carlo vorrebbe deviare con la sua disperata volontà di salvare il rapporto fraterno. Ma la «presa sulla realtà» che gli viene attribuita è del tutto inesistente. La riconciliazione tra i due, pur derivando dalle circostanze che Carlo ha contribuito a creare, non scaturisce affatto dal piano da lui predisposto per riconquistare, o conquistare per la prima volta, la fiducia incondizionata del fratello cieco. La rappacificazione è infatti la naturale conseguenza dell'improvvisa illuminazione non già di Carlo, bensì di Geronimo: dopo aver respinto con decisione tanto le accurate assicurazioni del fratello maggiore quanto le sue amorevoli bugie, egli si lascia convincere proprio dalla verità che Carlo gli nasconde.

In qualche misura collegabile a questa vicenda è la situazione in cui viene a trovarsi il povero studente affamato che nel racconto *Wohltaten, still und rein gegeben* (1900) riceve in elemosina dieci corone d'oro da un passante nei pressi di una sala da ballo. Solo che qui, in questa specie di variazione narrativa sul tema di una poesia di Matthias Claudius<sup>164</sup>, il conflitto che si scatena in

<sup>162</sup> GW/E I, 389: «[Er] wußte nur eines: daß er sich gern auf ein Jahr in den Arrest setzen ließe ... oder auf zehn».

<sup>163</sup> GW/E I, 372: «Als wollte er sagen: "Schicksal, nimm deinen Lauf!"». Per questo tipo di intervento (più o meno "esterno") nella narrativa schnitzleriana si veda anche Cercignani, *Ragnatela*, pp. 24-25. William K. Cook («*Der blinde Geronimo und sein Bruder*», pp. 128-129) prende spunto da questo passo per suggerire una inaccettabile interpretazione religiosa della «parabola» (si confronti la nota 154).

<sup>164</sup> Nel componimento *Die Armen in Wandsbeck* il «Wandsbecker Bothe» (*alias* «Asmus») fa dire a coloro che si rivolgono riconoscenti alla contessa von Schimmelmann: «Wohltaten, still und rein gegeben / Sind Tote, die im Grabe leben; / Sind Blumen, die im Sturm bestehn; / Sind Sternlein, die nicht untergehn». Per il testo si veda Urban Roedel (cur.), *Matthias Claudius. Werke*, Stoccarda, Cotta, 1954, p. 601.

conseguenza della donazione (quasi un'opera di bene offerta «in modo somnesso e genuino») è tutto giocato interiormente, in una dimensione che riguarda le reazioni di un'unica persona. Dopo essersi rifocillato e aver trascorso qualche ora con una prostituta, Franz scopre improvvisamente che l'insolita generosità dello sconosciuto (dovuta alla mancanza di monete più piccole) non solo lo ha profondamente umiliato nel suo orgoglio di ragazzo di campagna, ma lo ha costretto anche a vedere tutta la vanità e la miseria dei benefici ottenuti, a rendersi conto dell'assoluta indigenza che gli sta davanti<sup>165</sup>. Spinto da un impulso irresistibile, lo studente decide di aspettare il signore in pelliccia all'uscita della sala da ballo. Ma quando si trova davanti l'uomo di cui ha baciato la mano con l'ardore della riconoscenza, un nodo alla gola gli impedisce di esprimere ciò che vorrebbe. Sconvolto dallo sguardo altezzoso e inconsapevolmente sprezzante del suo benefattore, finisce così con l'assestargli un poderoso ceffone.

Nemmeno questo gesto, apparentemente così incisivo, può essere tuttavia interpretato come un esempio di «presa sulla realtà». Il senso di liberazione che pervade Franz mentre sta per essere condotto al posto di polizia rappresenta piuttosto la soddisfazione per uno sfogo momentaneo che sembra prospettare, a prescindere da ogni possibile conseguenza sulla realtà esterna, la riconciliazione del protagonista con un modo di sentire che si radica nel suo passato fatto di boschi e di campi, di prati e di montagne<sup>166</sup>. Più che parodiare l'atteggiamento sociale che si riflette nella poesia dei poveri di Wandsbeck<sup>167</sup>, Schnitzler sembra dunque ancora una volta interessato, non tanto al rapporto tra «povertà e onore studentesco»<sup>168</sup>, quanto alla situazione eccezionale nella prospettiva dell'io, e in particolare al paradosso di chi estingue il proprio «debito di gratitudine»<sup>169</sup> cercando di affermare quella libertà che lo stesso Matthias Claudius considerava equivalente, almeno in certi casi, a una sorta di schiavitù<sup>170</sup>.

La scoperta di un innocente travisamento della realtà, o meglio di un equivoco creatosi per un comportamento imprevedibile, ricorre non solo nel racconto *Der blinde Geronimo und sein Bruder* ma anche nella narrazione diaristica *Die Frau des Weisen* (1896)<sup>171</sup>, dove il guizzo repentino di consapevo-

<sup>165</sup> La consapevolezza di Franz è anticipata da un sogno assai trasparente (GW/E I, 525-526). Si confronti Hinck, *Träume*, p. 125.

<sup>166</sup> GW/E I, 522: «Wäre er doch daheim geblieben».

<sup>167</sup> Si veda Hans-Albrecht Koch, *Ein Matthias-Claudius-Zitat bei Arthur Schnitzler*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift» NF 22/4 (1972), p. 436.

<sup>168</sup> Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 92.

<sup>169</sup> GW/E I, 527: «Er hatte seine Dankesschuld abgetragen».

<sup>170</sup> Nell'annotazione che conchiude il componimento già citato si legge: «Freiheit und Knechtschaft sind wohl zwei; / Doch oft im Grunde einerlei» (Roedel, *Claudius*, p. 602).

<sup>171</sup> Dopo una prima stesura nel 1894, Schnitzler ne cominciò una seconda sul finire del '95 e una terza nel settembre dell'anno successivo.

lezza che caratterizza la vicenda produce ancora una volta qualcosa di ben diverso da una «presa sulla realtà» da parte del protagonista. Questa cronaca interiore, registrata con assoluta precisione dal soggetto narrante, muove dall'atmosfera di «noia malinconica» che domina la costa danese, e in particolare la località dove il neolaureato trascorre un periodo di riposo. Il tedio che sembra sprigionarsi dalla quiete e dall'immobilità del paesaggio non rappresenta peraltro una componente negativa da eliminare o da neutralizzare<sup>172</sup>, bensì una condizione spirituale benefica<sup>173</sup>, un atteggiamento interiore che si adatta perfettamente alla sensazione di sicurezza e tranquillità che accompagna il compimento di un periodo esistenziale<sup>174</sup>. Ma la quiete, così piacevole e propizia, finisce improvvisamente con la comparsa di Friederike<sup>175</sup>, la bella signora che il giovane senza nome ha quasi completamente dimenticato<sup>176</sup>.

L'incontro fortuito richiama subito alla mente del protagonista un episodio che risale alla fine di una precedente fase della sua vita, lo riporta alle timide effusioni amorose della moglie del professore e alla fugace comparsa del marito sulla soglia della stanzetta. Convinto di essere stato la causa, sia pure involontaria, di interminabili sofferenze per la donna che ora sente di amare<sup>177</sup>, il giovane scopre ben presto che il «saggio» marito non ha mai detto alla moglie di averla vista abbracciare il liceale appena diplomato. Preso da una sinistra sensazione di orrore, egli abbandona la località di villeggiatura senza dir nulla, mentre Friederike, sola e ignara di tutto, lo aspetta sulla spiaggia nella semioscurità.

Il finale, che sorprese piacevolmente Hugo von Hofmannsthal<sup>178</sup>, è la naturale conseguenza dell'improvvisa e involontaria rivelazione su cui s'impenna la vicenda. Ma le parole di Friederike non producono affatto una «presa sulla realtà» che consentirebbe al protagonista di salvarsi da una presunta «terra di nessuno» situata fra «l'inconsapevole fanciullezza» e la «consapevole età vi-

<sup>172</sup> Secondo Perlmann, che non coglie il senso di questo stato d'animo, il giovane racconterebbe l'episodio per scacciare la noia (*Schnitzler*, p. 129).

<sup>173</sup> GW/E I, 262: «Über diesem Ort zwischen Meer und Wald liegt eine schwermütige Langeweile, die mir wohltut. Alles ist still und unbewegt».

<sup>174</sup> GW/E I, 263: «In der Empfindung eines abgeschlossenen Lebensabschnittes hatte ich mich sicher und wohl gefühlt».

<sup>175</sup> GW/E I, 263: «Mit der schönen Ruhe ist es aus».

<sup>176</sup> GW/E I, 270: «Und so war es geschehen, daß ich die junge Frau beinahe völlig vergessen hatte».

<sup>177</sup> GW/E I, 266: «Ich kann es ja gar nicht ermessen, was sie um meinetwillen hat erdulden müssen, und was sie vielleicht noch heute leiden muß». GW/E I, 270: «Und alles ist heftiger als damals, denn ich liebe Friederike».

<sup>178</sup> Lettera del 16.1.1897: «Ich war von der Führung des Schlusses überrascht wie von einer völlig unerwarteten und doch unendlich einfachen naheliegenden Lösung einer Rechenaufgabe, das was man in der Mathematik eine "schöne Lösung" nennt» (HS, 77).

rile»<sup>179</sup>. Anzi, la scoperta del giovane si risolve in una fuga precipitosa dalla realtà del momento: da una verità che spaventa, ma anche da una situazione concreta che egli non è in grado di controllare.

L'impulso che spinge il neolaureato a fuggire senza una parola di chiarimento o commiato deriva da un processo psicologico che s'innesca durante la gita all'isola del faro, quando Friederike ritorna sull'episodio di sette anni prima mostrando di non sapere che il marito ne fu testimone. La sensazione che s'impadronisce gradualmente del suo accompagnatore rispecchia perfettamente la condizione dell'estraneità:

Mentre lei raccontava, sentivo che qualche cosa si irrigidiva dentro di me. E quando ebbe finito, la guardai come se le dovessi domandare: Chi sei? [...] Poiché sono sbarcato qui con una donna che ho amato, e adesso un'estranea cammina al mio fianco. [...] Lui l'ha perdonata - e lei non l'ha saputo!<sup>180</sup>

A questa prima reazione del giovane subentra ben presto, in maniera misteriosa e inquietante, un senso di orrore e di sgomento che non lascia tregua:

Provavo orrore di lei. [...] Mi sembrava che qualcosa di spettrale le aleggiasse intorno. [...] Provavo orrore del profondo perdono che l'avvolgeva in silenzio, senza che lo sapesse. [...] Provavo orrore del muto destino che le era toccato per così tanti anni, senza sospettarlo.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, pp. 493-494, dove si parla esplicitamente di «Rettung des Erzählers» (p. 494). Herbert Knorr (*Experiment und Spiel*, p. 258) accenna cripticamente a una narrazione che crea e distrugge illusioni.

<sup>180</sup> GW/E I, 275: «Während sie das erzählte, fühlte ich, wie irgend etwas in meinem Innern erstarre. Und als sie geendet hatte, schaute ich sie an, als müßte ich sie fragen: Wer bist du? [...] Denn ich bin mit einer Frau hier gelandet, die ich geliebt habe, und jetzt geht eine Fremde an meiner Seite. [...] Er hat ihr verziehen - und sie hat es nicht gewußt!». Il parallelo istituito da Perlmann (*Schnitzler*, p. 129) tra la sensazione di estraneità del neolaureato e quella dell'industriale Friedrich Hofreiter nella tragicommedia *Das weite Land* (1909) appare piuttosto fuorviante. Nella complessa *pièce* che prende il titolo dalla metafora dell'«esteso territorio» dell'anima (GW/D II, 281: «die Seele ... ist ein weites Land») il marito scopre, per così dire, la fedeltà della moglie, non già il suo tradimento. Egli non sa darsi pace proprio perché il pianista Korsakow si è ucciso dopo essere stato respinto da Genia. La sproporzione tra morte e fedeltà (261: «ein Schemen, ein Phantom, ein Nichts»), tra gesto irreparabile e virtù (261: «deine Tugend»), gli appare semplicemente enorme. La moglie, ora per lui divenuta «in certo qual modo più estranea» (261: «gleichsam fremder geworden»), gli sembrerà di nuovo umanamente vicina (303: «menschlich nah») solo dopo che lo avrà tradito con il giovane Otto, ovvero quando - secondo lo stesso Friedrich - Genia avrà espiato la morte di Korsakow.

<sup>181</sup> GW/E I, 276: «Mich schauderte vor ihr. [...] Etwas Gespenstisches schien mir um sie zu gleiten. [...] Mich schauderte vor dem tiefen Verzeihen, das sie schweigend umhüllte, ohne daß sie es wußte. [...] Mir schauerte vor dem stummen Schicksal, das sie seit so vielen Jahren erlebt, ohne es zu ahnen».

Solo rivelandole l'atteggiamento del marito sarebbe ora possibile infrangere la terribile barriera che separa la bella signora dal neolaureato. Ma il giovane sente che non gli è consentito rompere l'incantesimo che confina così arcanamente Friederike in una dimensione pressoché ultraterrena, e la moglie del professore resta per sempre un'ombra che non suscita più desideri:

Per un attimo mi passò per la mente: Diglielo. Toglile questo che di sinistro; e per te sarà di nuovo una donna come le altre, e la desidererai. Ma non mi era permesso. [...] Ora è sulla spiaggia e mi aspetta. Se chiudo gli occhi, vedo davanti a me la sua figura. Ma non è una donna quella che passeggia avanti e indietro sulla riva nella semioscurità - un'ombra scivola su e giù.<sup>182</sup>

Ciò che provoca l'orrore del giovane, spingendolo a fuggire senza una parola, non è tanto il pensiero delle «implicazioni etico-morali» di una relazione amorosa con Friederike<sup>183</sup>, o il ripresentarsi di un passato temporaneamente rimosso e non ancora dominato<sup>184</sup>, quanto la consapevolezza di conoscere il destino di un'altra persona senza che questa ne abbia coscienza. Il silenzioso perdono del "saggio" professore, già di per sé mostruoso perché di fatto inesistente per la moglie infedele, lo è ancor di più per chi crede di vedere davanti a sé una donna ridotta a una condizione disumana proprio dall'impossibilità di essere colpevole. Friederike è stata collocata in un limbo senza scampo, in una dimensione che la priva di ogni possibilità di vero riscatto o di autentica emancipazione. Il fatto di essere inconsapevolmente alla mercé di un marito che ha deciso per lei la trasforma, agli occhi di chi sa, in una creatura spaventosa e sconosciuta, nel profilo di un'ombra che non può avere né identità né autonomia.

Lungi dal rappresentare un «rituffarsi nel mare dell'inconscio» che permetterebbe il distacco dalla fanciullezza attraverso il rigetto di una figura materna<sup>185</sup>, il racconto propone in maniera nuova e originale il motivo del destino individuale, del suo dipendere dal caso (l'incontro fortuito dopo tanti anni) e

---

<sup>182</sup> GW/E I, 276-277: «Einen Augenblick fuhr es mir durch den Sinn: Sag es ihr. Nimm dieses Unheimliche von ihr; dann wird sie wieder ein Weib sein für dich wie andere, und du wirst sie begehren. Aber ich durfte es nicht. [...] Jetzt steht sie am Strande und wartet auf mich. Wenn ich die Augen schließe, sehe ich die Gestalt vor mir. Aber es ist nicht eine Frau, die dort am Ufer im Halbdunkel hin und her wandelt - ein Schatten gleitet auf und ab». La prima parte di questo passo viene addotta anche in ASN, LXV, dove però si preferisce ipotizzare un conflitto psicologico simile a quello (peraltro sconosciuto) del marito «saggio». L'orrore del neolaureato implica tuttavia necessariamente, non solo una condizione, ma anche una reazione del tutto diversa da quella del professore.

<sup>183</sup> Perlmann, *Schnitzler*, p. 129.

<sup>184</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 491.

<sup>185</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 493.

da fattori che, pur non essendo di per sé arcani e sinistri, diventano misteriosi e terrificanti nel momento in cui si dimostrano ignoti al singolo e dunque incontrollabili dalla sua volontà.

La tematica dell'apparente insondabilità dell'anima emerge anche dal frammento *Boxeraufstand* (1901), in cui un ufficiale concede spontaneamente la grazia a un cinese condannato a morte solo perché vorrebbe capirlo<sup>186</sup>, solo perché il comportamento del prigioniero in attesa dell'esecuzione è così peculiare e distaccato<sup>187</sup> da sembrargli del tutto estraneo alla natura umana<sup>188</sup>. Ma il mistero dell'anima, congiunto al motivo della mostruosità insita nella fredda saggezza di un individuo (e in particolare di un marito), si manifesta ancora in tutta la sua pienezza nel racconto *Die Hirtenflöte* (1909), una sorta di apologo originariamente intitolato *Verlockung*<sup>189</sup>, in cui l'impostazione didattico-fiabesca sfocia in un finale che supera nettamente ogni intento o interpretazione moralistica<sup>190</sup>. L'astronomo Erasmus si rende improvvisamente conto che la moglie è per lui un'estranea<sup>191</sup>. Deciso a conoscerne sino in fondo la natura, il "saggio" marito le offre piena libertà di soddisfare qualsiasi desiderio o curiosità, con la promessa di accoglierla al suo ritorno come se nulla fosse accaduto nel frattempo<sup>192</sup>. Dionysia accetta a malincuore questa proposta singolare ed esce di casa seguendo le dolci e allettanti note di un flauto pastorale. Viene così coinvolta in una lunga serie di avventure dominate da pulsioni caotiche e forze distruttive che la spingono a sperimentare situazioni sempre più estreme, fino a sentire nausea di se stessa<sup>193</sup>. Smarrita nella «complessità e instabilità

<sup>186</sup> GW/E I, 548: «Ich wollte ihm eigentlich nach».

<sup>187</sup> GW/E I, 546: «Es ist nie ganz sicher, was in der nächsten Stunde geschieht [...] Ich habe nichts anderes zu tun. *Noch nie habe ich so viel Zeit gehabt*».

<sup>188</sup> GW/E I, 548: «Von allen Menschen, denen ich je auf der Welt begegnet, war er derjenige, der mir am fremdesten war».

<sup>189</sup> Tagebuch 26.11.1902: «N[ach]m[ittags] Novelle (*Verlockung*)» (AST, 385).

<sup>190</sup> Reinhard Urbach, per esempio, vede soltanto il comportamento «immorale» di Erasmus (SK, 47).

<sup>191</sup> GW/E II, 11: «Und im Schweigen der Nacht überließ er sich einem völlig ungewohnten Sinnen über das Wesen, [...] das ihm heute zum erstenmal wie eine Unbekannte erschienen war».

<sup>192</sup> GW/E II, 15: «Zieh hin, Dionysia, dein Schicksal zu erfüllen, ganz du selbst zu sein». Si confronti la situazione che si presenta in *Komödie der Verführung* (1923), là dove Falkenir restituisce la libertà alla fidanzata (GW/D II, 888: «Ich gebe dir die Freiheit wieder - zu werden, was du bist, Aurelie»). Ma in questo dramma la vicenda si sviluppa in maniera assai diversa: quando si ritrovano, i due finiscono col cercare la morte per sfuggire ai fantasmi che potrebbero emergere dal recente passato di Aurelie (GW/D II, 965-966 e 972-973).

<sup>193</sup> Maja D. Reid riduce il significato delle avventure di Dionysia a una questione di assoluta libertà sessuale, rinviando a un saggio di Sigmund Freud, *The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life* (1912) - si veda M. D. R., «*Die Hirtenflöte*», in «*Modern Austrian Literature*» 4/2 (1971), pp. 18-27. Detlev Arens (*Untersuchungen*, p. 136) individua una certa ripetitività nelle esperienze di Dionysia. Ma gli episodi si differenziano sia per l'intervento di fattori incontrollabili, sia per la progressiva esasperazione dei comportamenti. L'ambientazione "storica"

dell'esistenza»<sup>194</sup>, consapevole di non aver neppure imparato a conoscersi<sup>195</sup>, l'infelice creatura (che non somiglia affatto allo stereotipo della «donna scatenata») <sup>196</sup> torna dal marito e si rende subito conto che questi, pur essendo al corrente di tutto, è veramente disposto a riprenderla con sé in un'atmosfera di pace e di comprensione. Ma Dionysia, provando orrore per «la smorfia di pietra» della sua saggezza<sup>197</sup>, si allontana per sempre dalla casa di Erasmo e si perde nel vasto mondo con il suo enigma irripetibile<sup>198</sup>, come una stella che scompare nell'infinito.

Diversamente da quanto avviene nel racconto *Die Frau des Weisen*, la perdita d'identità non si manifesta agli occhi di un terzo personaggio, bensì a quelli della stessa protagonista. Dionysia scopre che la ricerca di ogni possibile esperienza l'ha ridotta, non solo o non tanto a una «cavia»<sup>199</sup>, quanto piuttosto a un essere assolutamente privo di orientamento. Ed Erasmo le appare mostruoso sia perché ha consapevolmente messo a repentaglio l'equilibrio interiore della persona che avrebbe dovuto proteggere, sia perché ora, invece di provare orrore per le conseguenze del proprio comportamento, invece di

delle singole avventure (Derré, *Schnitzler*, pp. 322-323) è talmente varia e capricciosa che Dionysia sembra vivere in una dimensione del tutto atemporale.

<sup>194</sup> Allerdisen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 111.

<sup>195</sup> GW/E II, 40: «Im Grenzenlosen, wohin du mich sandtest, und wo alles Lockung war, mußte ich mich verlieren. Ich weiß nicht, wer ich bin».

<sup>196</sup> Gutt, *Emanzipation*, pp. 90-92, dove si può anche leggere che il «momento dell'emancipazione» femminile coincide con la partecipazione di Dionysia alle decisioni politiche del suo amante, il sovrano del paese che la ospita.

<sup>197</sup> GW/E II, 40: «So aber, tiefer als vor allen Masken und Wundern der Welt graut mich vor der steinernen Fratze deiner Weisheit».

<sup>198</sup> Parlando dell'individuo, Dionysia stessa riconosce nella natura umana un qualcosa di enigmatico e di irripetibile: «Das einzige, mit ihm einmal geborene und niemals wiederkehrende Rätsel seines Wesens» (GW/E II, 40).

<sup>199</sup> Si veda Perlmann, *Schnitzler*, p. 114. Nel caso di Erasmus, che desidera sapere, si può anche usare (in senso lato) il termine «esperimento». Ma parlare di uno Schnitzler che usa Erasmo per eseguire un esperimento (Maja D. Reid, «Die Hirtenflöte», p. 19) costituisce un'inutile forzatura. Herbert Knorr (*Experiment und Spiel*, pp. 119-132) insiste molto sul presunto «esperimento» condotto non solo da Erasmus, ma anche da Schnitzler, senza peraltro riuscire a dimostrare la propria tesi. Quando si accorge che la supposta critica di Schnitzler all'oggettività del metodo sperimentale (cfr. Geißler, *Bürgerliche Literatur am Ende*, p. 125; *Experiment und Erkenntnis*, p. 59-60) si ritorcerebbe in sostanza contro chi vuole attribuire una tale procedura anche allo scrittore, Knorr cerca una via di uscita ricorrendo al conflitto tra intenzione e risultato (p. 132). Ma la contraddizione resta: da un lato Schnitzler condannerebbe il metodo sperimentale, dall'altro farebbe dell'esperimento l'asse portante di tutta la sua narrativa. Resta da aggiungere che l'analisi storico-sociologica condotta da Knorr sulle avventure di Dionysia muove dall'erronea premessa che l'idillio con il pastore sia «una indiretta rappresentazione dell'egocentrico consumismo moderno» (p. 124). Ma il gregge, lungi dall'essere stato «consumato» dai due, si è semplicemente disperso perché il pastore non suona più il flauto spezzato da Dionysia (GW/E II, 17).



condividere e affrontare con lei l'ossessione del passato, le conferma una «comprensione» razionale che rende ancor più grave la sua crisi<sup>200</sup>.

##### 5. Ai confini del reale.

Se nei racconti fin qui esaminati a partire da *Leutnant Gustl* non sembra dunque possibile rintracciare né un «fraitendimento» del mondo reale né una consapevolezza che consenta una vera e propria «presa sulla realtà», è altrettanto vero che il tentativo di accomunare il fratello di Geronimo e il soggetto narrante del racconto *Die Frau des Weisen* sotto il segno dell'individuo consapevole che ha una posizione marginale all'interno di una società saldamente strutturata travisa irrimediabilmente lo spirito e la lettera dei due testi, nonché la funzione dei singoli personaggi nell'economia delle rispettive narrazioni.

Che al giovane neolaureato non possa essere riconosciuta la qualifica di persona disadattata o priva di un suo preciso posto nella struttura sociale sembra del tutto ovvio<sup>201</sup>. Quanto a una presunta appartenenza del narratore fittizio di *Das Tagebuch der Redegonda* a questo ipotetico gruppo di "emarginati consapevoli", è necessario sottolineare che il distacco critico del medico scrittore nei confronti del mondo<sup>202</sup> non deve in alcun modo essere confuso con una «carente integrazione sociale»<sup>203</sup>, peraltro indimostrabile. Se egli è più degno di fede di altri, ciò dipende, non tanto dalla sua pretesa emarginazione sociale, quanto da quella capacità di distacco che gli consente di riconoscere nella realtà quei tratti inverosimili che spesso accomunano l'esperienza vissuta e la finzione letteraria.

Ciò vale, naturalmente, anche per il concretissimo medico scrittore Arthur Schnitzler, che qui racconta e commenta attraverso un "filtro narrativo" del tutto trasparente. Che egli sia l'autore di lavori per certi versi così dissimili quali *Das Tagebuch der Redegonda* da un lato e *Die Nächste* o *Der Mörder* dall'altro non deve in alcun modo meravigliare. Dal suo punto di vista, infatti, la vicenda fittizia del Dr. Wehwald non è poi molto più incredibile di quella

<sup>200</sup> GW/E II, 40: «Sei ohne Sorge, Dionysia! Hier ist der Friede, denn hier ist das Verstehn!».

<sup>201</sup> Ma non in Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, pp. 493-494, dove il giovane diarista viene paragonato al console Schnabel e a Leopoldine, i due arricchiti del racconto *Spiel im Morgengrauen* (1926), nonché alla signorina Else (*Fräulein Else*, 1923) e a Tobias Klenk, il protagonista della narrazione *Die Frau des Richters* (1924). Si noti che solo quest'ultimo è un vero emarginato e che a tutti, comunque, viene negata la capacità d'incidere nella maniera voluta sul corso degli avvenimenti o sulle condizioni della società in cui vivono.

<sup>202</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 494, n. 12, vede questo distacco del medico scrittore perfino nel suo «essere solo nel parco a un'ora tarda all'inizio del racconto». Ma questi elementi narrativi costituiscono le ovvie premesse alla comparsa del fantasma.

<sup>203</sup> Leroy/Pastor, *Sprung ins Bewußtsein*, p. 494.

reale che si sviluppa dal dolore di Gustav o dal «doppio gioco»<sup>204</sup> di Alfred: solo che la prima trascina il lettore ai confini tra reale e irreali partendo dal fittizio, mentre la seconda lo conduce a quella stessa zona di demarcazione muovendo dal reale.

Il protagonista del racconto *Die Nächste* (1899) è un personaggio assolutamente concreto, che non riesce a dimenticare la moglie amatissima, morta dopo sette anni di unione perfetta. Ma la vita gli sembra essere stata "vera" solo quando Therese era con lui: prima di quel fortunato incontro Gustav ha vissuto un'esistenza pressoché irreali; dopo l'evento funesto si ritrova nella sequenza dei giorni che trascorrono come in un sogno fatto di ricordi, di strane sensazioni e di aneliti confusi<sup>205</sup>. Il desiderio di riavere l'amata si confonde con quello di darsi a qualche avventura erotica, producendo un morboso senso di colpa che fa balenare alla mente del vedovo perfino la soluzione della clausura. Così, quando incontra «la prossima donna» (e il destino vuole che si chiami anche lei Therese), Gustav diventa prigioniero di un conflitto insanabile: a volte crede di vedere la moglie nella ragazza che ha deciso di avvicinare per strada, a volte pensa che questa squaldrinella voglia scimmiettare l'amata ormai defunta<sup>206</sup>. Dopo averla posseduta per la prima volta, Gustav cerca di costringerla a dire qualcosa, quasi che la voce dell'estranea potesse ricondurlo alla realtà, impedendogli di «vendicare» la moglie<sup>207</sup>. Ma la poveretta non capisce e il suo amante occasionale la uccide, trafiggendola con la spilla del suo cappello.

Altrettanto concreto e plausibile è il protagonista del racconto *Der Mörder* (1910). Incapace di decidersi a lasciare l'amante per chiedere la mano di Adele, Alfred si affida, come sempre, alle sensazioni del momento e alle pos-

<sup>204</sup> «Doppelspiel», che ricorre anche nel testo (GW/E I, 993), fu preso in considerazione da Schnitzler come possibile titolo per la vicenda di Alfred - Tagebuch, 10.9.1910: «N[ach]m[ittags] die Novelle vom Mörder oder Doppelspiel? vorläufig geendet» (AST, 174) -, che viene subito e ironicamente presentato come «Doktor beider Rechte [d.h., des öffentlichen und privaten Rechts]» (GW/E I, 992). Si noti che il doppio gioco comporta anche una sorta di "sdoppiamento" del protagonista, che a un certo momento guarda se stesso, l'omicida, come se fosse un'altra persona (GW/E I, 1001).

<sup>205</sup> GW/E I, 324: «Es schien ihm, als wäre es eine Art von Traumleben gewesen»; p. 325: «Noch mehrere Tage vergingen in dieser beinahe traumhaften Weise». Un sogno genuino è invece quello in cui Gustav è in compagnia della moglie, felice come non lo è mai stato. Per questa esaltazione dei sentimenti nel sogno si veda Hinck, *Träume*, p. 129.

<sup>206</sup> GW/E I, 332: «Es war ihm, als hätte diese Frau neben ihm [...] wie mit Absicht die Tote nachzuäffen versucht»; p. 335: «War es nur möglich, daß dieses erbärmliche Weib [...] die arme Tote [...] geradezu nachgeäfft [hatte]?».

<sup>207</sup> La nozione di vendetta si affaccia nei pensieri di Gustav durante la notte insonne che precede l'appuntamento con la donna (GW/E I, 333: «Im dumpfen Halbschlummer dachte er an die Tote, und es war ihm, als müßte er sie an der Lebenden rächen»). Per il «destino» che Gustav percepisce come suo si veda la nota 216.

sibilità che il destino sembra offrirgli<sup>208</sup>. Il primo "segno" si manifesta con la scoperta dei ricorrenti disturbi cardiaci di Elise; il secondo si palesa nella volontà del padre di Adele di rinviare il fidanzamento di un anno intero<sup>209</sup>. Partito con l'amante per un lungo viaggio, Alfred si convince sempre più di essere soltanto «l'esecutore di un destino»<sup>210</sup> che gl'impone di agire per liberare se stesso da un incubo ed Elise dalla sofferenza<sup>211</sup>. Ma una volta ottenuto il suo scopo aggiungendo una dose mortale di morfina all'acqua che Elise beve ogni sera, l'omicida scopre che Adele si è fidanzata con un altro e che niente potrà indurla a cambiare idea. Così, dopo averle confessato il suo delitto con un fiume di parole che Adele preferisce attribuire alla disperazione, Alfred si lascia volentieri uccidere in duello dall'uomo che ha indovinato la verità sulla morte di Elise. E il suo ultimo pensiero, scaturito da un'agonia in cui l'amante si figura ormai «redento», è dedicato solo a lei, alla creatura che da tempo dimora nel nulla che lo aspetta<sup>212</sup>.

Al pari di altri racconti "realistici", *Die Nächste* e *Der Mörder* non hanno bisogno di una struttura che filtri l'esperienza dei protagonisti presentandola come "finzione nella finzione". Ma la vicenda si configura, anche in questi due testi, come rappresentazione fittizia di una realtà che può mostrare aspetti altrettanto "irreali" quanto quelli della finzione dichiarata. E ciò è vero anche quando la narrazione propone sviluppi e situazioni del tutto credibili: perché l'unica prospettiva di rilievo - quella soggettiva - determina un clima di auto-

<sup>208</sup> GW/E I, 995: «Und sein Drang, die schwierigsten Angelegenheiten des Lebens ohne tätiges Eingreifen zu erledigen war [...] übermächtig». Questo prepotente impulso a sbrigare le più difficili faccende della vita senza intervenire attivamente avvicina Alfred ad altri personaggi schnitzleriani, per esempio a Georg von Wergenthin, il protagonista di *Der Weg ins Freie* (si veda Cercignani, *Il solitario cammino dell'io*, p. 77-78, n. 97). Waltraud Gölder, *Weg ins Freie oder Flucht in die Finsternis. Ambivalenz bei Arthur Schnitzler*, in Hartmut Scheible, (cur.), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, Monaco, Fink, 1981, pp. 256-261 istituisce un articolato parallelo tra *Der Mörder* e *Doktor Gräsler, Badearzt* (1914). Si noti però che il medico termale non conduce un vero e proprio doppio gioco (si veda la nota 204) e che la morte della piccola Fanny - dovuta all'imprudenza di Gräsler (Cercignani, *Il solitario cammino dell'io*, p. 65) - non può in alcun modo essere accostata (come invece fa Gölder, *Ambivalenz*, p. 259) all'assassinio di Elise.

<sup>209</sup> Il testo non lascia dubbi (GW/E I, 994-995), ma Gölder (*Ambivalenz*, p. 258) sostiene che il rinvio è dovuto ad Alfred.

<sup>210</sup> GW/E I, 1001: «[Er empfand] sich wie den Vollzieher eines Schicksals, an dem sein Wille keinen Anteil mehr hatte».

<sup>211</sup> GW/E I, 999: «Und noch während er seiner dunklen Hoffnung erschauernd sich bewußt ward, mußte er sich sagen, daß ihre Erfüllung nicht nur für ihn das Heil und die Rettung aus allem Wirrsal, sondern daß auch Elise, wenn sie das Ende als unausbleiblich erkannt hätte und ihr eine Wahl verstattet wäre, kein anderes wünschen würde, als unter seinen Küssen zu verschwinden».

<sup>212</sup> GW/E I, 1010: «Und als er auf dem Boden lag und etwas Dunkles über ihn sich beugte, ihn umschloß, ihn nicht mehr lassen wollte, fühlte er selig, daß er, ein Entsühnter, für sie, zu ihr ins Nichts entschwand, nach dem er sich lange gesehnt hatte».

suggerzione così penetrante che il reale finisce con l'apparire del tutto irreali. In questo modo anche le storie di Gustav e di Alfred diventano - a dispetto della loro innegabile concretezza - in qualche misura irreali e "incredibili": per esempio là dove Gustav avvicina la sconosciuta chiamandola Therese, oppure quando Alfred spera di poter riconquistare Adele confessandole ciò che ha fatto per amor suo.

Ma c'è di più. Il clima di autosuggerzione che avvolge Alfred determina un vero e proprio disorientamento anche nel lettore<sup>213</sup>, ne insidia la capacità di distinguere la buona fede dalla mala fede, lo spinge a formulare giudizi morali che - nonostante il parere di alcuni interpreti<sup>214</sup> - restano necessariamente provvisori come le sensazioni momentanee del protagonista. Nella storia di Alfred (come pure in quella di Gustav) viene infatti a mancare, non solo la struttura della finzione nella finzione che caratterizza un racconto come *Das Tagebuch der Redegonda* - oppure l'uso chiarificatore della prima persona tipico di molti altri testi -, ma anche il punto di vista di un testimone "sano", di un narratore come quello che ci presenta la particolare alienazione dell'amico Ypsilon<sup>215</sup>. Resta così esclusa, anche nel finale del racconto, la diversa angolazione di chi vive al di fuori della vicenda, di chi crede di poter decidere se si tratti di tragedia o di tragicommedia, di menzogna o di vaneggiamento. Ypsilon si toglie la vita perché ha perduto la sua Türkisia, che pure è un personaggio creato dalla sua fantasia. Alfred uccide l'amante perché crede veramente di essere l'esecutore di un destino ineluttabile e risolutore<sup>216</sup>. Sia Ypsilon che Alfred hanno valicato il limite tra reale e irreali, tra vissuto e immaginario: l'uno sognando la sua fantastica Türkisia, l'altro inseguendo un destino inesistente che a volte sembra nascondere (come per Gustav) un latente desiderio di morte. Ma l'autore presenta le due vicende in maniera completamente diversa: nel primo caso facendo sì che il lettore possa riconoscere subito l'autentica prospettiva dell'io, nel secondo caso lasciando in sospenso, fino alla conclusione, ogni giudizio sull'autenticità di tale prospettiva.

---

<sup>213</sup> Si noti che Adele sembra non capire se la confessione di Alfred rappresenti una «favola» o un resoconto giornalistico (GW/E I, 1008). Quanto al protagonista, egli giunge a pensare che l'omicidio sia solo il prodotto della sua immaginazione e che la vita di Elise sia stata stroncata da una morte naturale (GW/E I, 1006).

<sup>214</sup> Arens, *Untersuchungen*, p. 129, Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 85, Perlmann, *Schnitzler*, p. 139. Gottfried Just, che peraltro tende a esasperare i tratti che differenziano Alfred da altre figure schnitzleriane, sottolinea invece l'impossibilità di giudicare Alfred per la mancanza di un punto fisso di riferimento nel suo carattere (*Ironie und Sentimentalität*, p. 66-67).

<sup>215</sup> Si confronti più sopra e si veda Cercignani, *Ragnatela*, p. 18.

<sup>216</sup> Si osservi che anche Gustav sente di andare incontro a un destino che qualcuno ha predisposto per lui (GW/E I, 330: «Er war verwirrt und müde und hatte das Gefühl, irgendwie wehrlos preisgegeben zu sein und einem Schicksal entgegenzugehen, das ihm bestimmt war»).

Negli anni che intercorrono tra il 1896 e la Prima Guerra Mondiale la produzione narrativa di Schnitzler si caratterizza dunque ancor più nettamente, rispetto alla prima fase creativa, per una spiccata tendenza a privilegiare la complessa realtà dell'io, i capricci insopprimibili del "caso" e gli effetti, a volte devastanti, del disinganno che inevitabilmente segue l'illusione<sup>217</sup>. Dalle pagine di apologhi e novelle, narrazioni epistolari e diaristiche, semplici schizzi o racconti emerge una lunga schiera di personaggi concreti che si muovono tra colpa e innocenza, amore e inimicizia, superstizione e inconoscibile, scelta e fatalità. Ogni testo è un mondo a sé, ma nei lavori e negli episodi "realistici", così come in quelli che presentano esperienze straordinarie o addirittura inverosimili, i confini tra reale e irreali si dimostrano spesso assai labili, quasi inesistenti, sempre pronti a scomparire per lasciare il posto a una dimensione esistenziale in cui sogno e realtà, fantasia e vissuto si uniscono e si sovrappongono anche completamente.

#### Nota bibliografica

##### Edizioni e raccolte tedesche

Per le citazioni dal *corpus* schnitzleriano si è fatto ricorso ai sei volumi di *Gesammelte Werke* pubblicati a Francoforte (per lo più senza l'indicazione del curatore) dall'editore Samuel Fischer: *Die erzählenden Schriften*, 1961 (abbr.: GW/E I-II), *Die dramatischen Werke*, 1962 (abbr.: GW/D I-II), Robert O. Weiss (cur.), *Aphorismen und Betrachtungen*, 1967 (abbr.: GW/AB), Reinhard Urbach (cur.), *Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß*, 1977 (abbr.: GW/EV). Le parti del diario di Schnitzler (1879-1931) pubblicate finora si trovano in Werner Welzig *et al.* (cur.), *Arthur Schnitzler. Tagebuch*, Vienna, Österr. Akad. der Wissenschaft., 1981 (1909-1912), 1983 (1913-1916), 1985 (1917-1919), 1987 (1879-1892), 1989 (1893-1902) (abbr.: AST). Per le lettere si veda Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Arthur Schnitzler, Briefe 1875-1912*, Francoforte, S. Fischer, 1981, Th. N. e H. Sch. (cur.), *Arthur Schnitzler, Briefe 1913-1931*, Francoforte, S. Fischer, 1984 (abbr.: ASB I-II).

##### Edizioni e raccolte italiane

Tra le opere citate in questo lavoro molte sono apparse in almeno una versione italiana. Le indicazioni che seguono rimandano, per brevità, a un solo traduttore o a una sola edizione.

---

<sup>217</sup> Per gli altri lavori narrativi di questo periodo si veda Cercignani, *Il solitario cammino dell'io*, pp. 61-88.

*Anatol: Anatol* (Paolo Chiarini, con intr.), Torino, Einaudi, 1986 [*Prologo di Loris* (Hugo von Hofmannsthal), *Domanda al destino, Doni di Natale, Episodio, Lapidi, Cena d'addio, Agonia, Le nozze di Anatol*]. *Andreas Thameyers letzter Brief: L'ultima lettera di Andreas Thameyer* (Angela Rodi), in Roberta Ascarelli (cur.), *Commediola. Tre novelle epistolari*, Roma, Theoria, 1990 (abbr.: TNE). *Blumen: Fiori* (Giuseppe Farese), in G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler. Novelle*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971 (abbr.: ASN). *Casanovas Heimfahrt: Il ritorno di Casanova* (G. Farese, con postf.), Milano, Adelphi, 1989 [1975]. *Das neue Lied: La nuova canzone* (P. M. Filippi), in P. M. F. (cur.), *Arthur Schnitzler. Anime crepuscolari*, Faenza, Moby Dick, 1992 (abbr.: SAC). *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg: Il destino del barone von Leisenbohg* [sic] (G. Farese), in ASN. *Das Tagebuch der Redegonda: Il diario di Redegonda* (P. M. Filippi), in SAC. *Das weite Land: Terra sconosciuta* (Eugenio Bernardi), in *Arthur Schnitzler. Commedie dell'estraneità e della seduzione* (intr. di E. B. e Reinhard Urbach), Milano, Ubulibri, 1985 (abbr.: CES). *Der blinde Geronimo und sein Bruder: Il cieco Geronimo e suo fratello* (G. Farese), in ASN. *Der Ehrentag: Il giorno del successo* (G. Farese), in G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler. Opere*, Milano, Mondadori, 1988 (abbr.: ASO). *Der letzte Brief eines Literaten: L'ultima lettera di un letterato* (Angela Rodi), in TNE. *Der Sohn: Il figlio* (G. Farese), in ASO. *Der tote Gabriel* (L. Cancian), in Luigi Reitani (cur.), *La sposa promessa*, Milano, SE, 1993 (abbr.: LSP). *Der Weg ins Freie: Verso la libertà* (Marina Bistolfi, postf. di Giorgio Zampa), Milano, Mondadori, 1981. *Die Braut: La sposa promessa* (L. Cancian), in LSP. *Die Frau des Weisen: La moglie del saggio* (G. Farese), in ASN. *Die Fremde: L'estranea* (G. Farese), in ASN. *Die griechische Tänzerin: La danzatrice greca* (Silvana Vassilli), in *Arthur Schnitzler. La danzatrice greca e altri racconti* (pref. di Italo Alighiero Chiusano), Pordenone, Studio Tesi, 1985 [1982]. *Die grüne Krawatte: La cravatta verde* (G. Farese), in ASO. *Die Hirtenflöte: Il flauto pastorale* (G. Farese), in ASN. *Die kleine Komödie: Commediola* (Angela Rodi), in TNE. *Die Toten schweigen: I morti tacciono* (G. Farese), in G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler, I morti tacciono e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1982 (abbr.: IMT). *Die Weissagung: La predizione* (P. M. Filippi), in SAC. *Doktor Gräsler, Badearzt: Il dottor Gräsler medico termale* (G. Farese, con pref.), Milano, Mondadori, 1987 [1985]. *Exzentrik: Eccentricità* (L. Cancian), in LSP. *Flucht in die Finsternis: Fuga nelle tenebre* (G. Farese), Milano, Adelphi, 1988 [1981]. *Fräulein Else: La signorina Else* (G. Farese), in ASN. *Komödie der Verführung: Commedia della seduzione* (E. Bernardi), in CES. *Leutnant Gustl: Il sottotenente Gustl* (G. Farese, con pref.), Milano, Rizzoli, 1984. *Mein Freund Ypsilon: Il mio amico Ypsilon* (P. M. Filippi), in SAC. *Reichtum: Ricchezza* (G. Farese), in IMT. *Spiel im Morgengrauen: Gioco all'alba* (Emilio Castellani), Milano, Adelphi, 1983. *Sterben: Morire* (G. Farese), Milano, SE, 1987.

Karlheinz Rossbacher

Wiedergelesen: Gernot Wolfgrubers Roman  
*Niemand्सland* (1978)\*

Gernot Wolfgruber hat in einem Interview vor mehreren Jahren<sup>1</sup> einmal gesagt, wenn jemand fünf Jahre kein Buch geschrieben habe, sei er im Literaturbetrieb «ein toter Hund». Als das Interview geführt wurde, hatte Wolfgruber gerade ein neues Buch parat<sup>2</sup>. Dies liegt nun sieben Jahre zurück. Trotzdem gehe ich heute mit gutem Gewissen davon aus, daß Wolfgruber ein «lebendiger Hund» ist, und dabei werde ich mich nicht einmal an seinen letzten, sondern an seinen Roman aus dem Jahr 1978 halten: *Niemand्सland*<sup>3</sup>. Ich werde eine Lektüre vorführen, wie sie mir heute wahrscheinlicher erscheint als jene des Jahres 1978, an die ich mich im übrigen kaum exakt erinnern könnte.

Wolfgruber kommt, wie man alltagssoziologisch so sagt, von unten, aus der kleinbürgerlich-proletarischen Schicht, war Schlosserlehrling, Hilfsarbeiter, Programmierer, begann 1969 ein akademisches Studium, wurde von der Studentenbewegung berührt. Das ist nicht unwichtig für einen deutlichen autobiographischen Unterstrom seiner Romane. Erst mit dem Roman *Die Nähe der Sonne* (1985) hörte diese autobiographische Grundierung auf. Besonders in *Niemand्सland*, dem Roman vom Aufstieg eines Arbeiters zum Angestellten, hat er viel persönliche Erfahrung verarbeitet<sup>4</sup>, und in einer kurzen autobiographischen Skizze verwendete er wörtlich für sich die Einsicht seiner Figur Georg Klein ganz zu Anfang des Romans *Niemand्सland*, Davonlaufen von einem Arbeitsplatz zum anderen bringe nichts.

Wenn vor einiger Zeit ein österreichischer Kollege anfragte: Sag mir, wo die Realisten sind, so meinte er neben Wolfgruber noch Michael Scharang, Franz Innerhofer, Helmut Zenker, die die österreichische Literatur der siebzi-

---

\* Vortrag, gehalten am Österreichischen Kulturinstitut in Warschau, Tage der österreichischen Literatur, 10.-14. November 1992.

<sup>1</sup> Hoffmeister, *Access Routes*, 1987, 130.

<sup>2</sup> *Die Nähe der Sonne*, 1985.

<sup>3</sup> Der Literaturbetrieb ist vergeßlich. 1992 erschien in Leipzig ein Roman von Wolfgang Bittner mit demselben Titel.

<sup>4</sup> Hoffmeister, *Access Routes*, 1987, 123.

ger Jahre stark prägten und darin vom halbstaatlichen Rundfunk/Fernsehen durch Verfilmungen und Fernsehspiele unterstützt wurden<sup>5</sup>. Obwohl z.B. Wolfgruber sich ungern in eine bestimmte literarische Tradition einordnen läßt<sup>6</sup>, wird man ihn doch einer «realistischen Beschreibungsliteratur»<sup>7</sup> zuordnen können oder, weniger etikettenhaft, zu jenen Autoren, die in den siebziger Jahren «schreibend auf heutige Realität reagier(t)en mit der Intention, Aufklärung und Diskussion über diese Realität zu befördern»<sup>8</sup>. Gemeint ist eine kritische Tendenz, die sich jedoch nicht ideologisch vereindeutigen läßt und «politische Spruchband-Sätze» vermeidet<sup>9</sup>.

Die siebziger Jahre werden heute bereits als die «Ära Kreisky» historiographiert, eine Zeit, die Innovationsschübe technisch-industrieller, aber auch gesellschaftlicher Art in Österreich durchsetzte und z.B. junge Männer und Frauen aus den unteren Gesellschaftsschichten durch eine liberalisierte Bildungspolitik auf höhere Bildungswege brachte oder, wie z.B. Franz Innerhofer und Gernot Wolfgruber, zum Schreiben ermutigte. Es gibt eine Reihe literarischer Verarbeitungen provinzieller Herkunftsräume bei österreichischen Autoren<sup>10</sup>, die sich sagten: Will ich besser wissen, wer ich bin, muß ich besser wissen, woher ich komme. In gewisser Weise richtungweisend war Peter Handkes *Wunschloses Unglück* (1972), die Biographie seiner Mutter, gleichzeitig die Beschreibung einer Provinz, die auch eine versteckte Biographie des Autors selbst enthält.

Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, nicht für Handke, wohl aber für Michael Scharang, Gernot Wolfgruber, Helmut Zenker, Gustav Ernst und andere die Zeitschrift «Wespennest», die sich selbst charakterisiert als «zeitschrift für brauchbare texte und bilder», die u.a. Gernot Wolfgruber als ständigen Mitarbeiter anführt und ihre Blattlinie in den Dienst «realistischer, gesellschaftskritischer Literatur» und in die Diskussion über «Bedingungen, Methoden und Spielarten realistischen Schreibens» gestellt hat<sup>11</sup>.

Dieser Literaturtyp erfreute sich einer gewissen Förderung und Sympathie durch die Regierung. Franz Schuh, der Generalsekretär (über vier Jahre) der Grazer Autorenversammlung (= GAV - eine Anti-PEN-Gründung), hat in einem Essay aus dem Jahre 1983 zwar einerseits gemeint, in den siebziger Jahren habe sich die Sozialdemokratie als «die gute Macht für die Kunst angebo-

<sup>5</sup> Lengauer, *Beyond Reality*, 171-174.

<sup>6</sup> Hoffmeister, *Access Routes*, 1987, 124.

<sup>7</sup> Lüdke, *Arbeit und Leben*, 1982, 825.

<sup>8</sup> K. Wagner, *Zum Werk*, 1981, 65.

<sup>9</sup> K. Wagner, *Zum Werk*, 1981, 65.

<sup>10</sup> Vgl. dazu K. Wagner, *Über die literarischen Dörfer*, 1987, bes. S. 175 ff.

<sup>11</sup> *Wespennest* 54, 1984, Offenlegung auf dem Titelblatt.



ten»<sup>12</sup>, andererseits hat Schuh aber auch Wege der Vereinnahmung durch die Politik nachgezeichnet<sup>13</sup>.

Die Kritik ist im allgemeinen sehr wohlwollend, ja lobend mit Wolfgruber umgegangen, und das hat, wie er 1984/85 noch anmerken konnte, sich durchaus erfreulich auf die Auflagenzahlen ausgewirkt<sup>14</sup>. Hervorgehoben wurden: Sprachliche und psychologische Genauigkeit der Personenzzeichnung, seltene Intensität<sup>15</sup>, Einfachheit, Spannung, Authentizität<sup>16</sup>, lähmende Wucht der Detailrichtigkeit<sup>17</sup>, Fanatismus in der Exaktheit der Wiedergabe dessen, was sonst als bekannt und banal gerne beiseitegeschoben wird<sup>18</sup>, erstaunliches Einfühlungsvermögen, Konsequenz in den Denk- und Bewußtseinsvorgängen<sup>19</sup>. Über den Roman *Verlauf eines Sommers* (1981) sagte eine österreichische Kritikerin, er sei «das authentische Soziogramm damaliger Mittdreißiger», der «Roman einer Generation»<sup>20</sup>.

Diese gerühmte Genauigkeit heftet Wolfgruber auch auf Merkmale des Lebens in den späten fünfziger und sechziger Jahren in Österreich. Die Romane *Herrenjahre* und *Niemandland* legen es keineswegs darauf an, extensive Wirklichkeit zu beschreiben. Trotzdem erstet das Bild jenes Österreich der Vor-Kreisky-Ära ziemlich genau, und es mag für ausländische Leser heute ein Nebenreiz sein, Teile österreichischer Lebenswirklichkeit jener Jahre sich mosaikartig zusammensetzen. In der Schule wird wie selbstverständlich geohrfeigt (11). Das Denken des Vaters läuft auf Sicherheitsexistenz bei der staatlichen Eisenbahn hinaus, ein Parteibuch untermauert sie (12); die Angst der Mutter, «plötzlich nichts zu essen zu haben», als das sogenannte "kleine Wirtschaftswunder" längst im Gange ist, entspringt der Erfahrung von zweimaligen Weltkriegs-Folgejahren (106, 122) und entspricht dem Wunsch, nicht allzuviel möge sich ändern, aus der Ahnung heraus, daß Änderung meist zu Lasten der kleinen Leute geht. Das berühmt-notorische System der Sozialpartnerschaft, das Arrangement von Kapital und Arbeit als Besiegelung der sogenannten Großen Koalition, funktioniert über den Kopf des einzelnen hinweg (15 ff); das Sprechen im Büro über Hitler als "Adolf" ist Verharmlosung ebenso, wie es unaufgearbeitetes Nahverhältnis zu ihm verrät (179); das militärische Salutieren und Meldungerstatten im Gasthaus, wenn der Alkohol fließt (*Herrenjahre* 72), verbindet sich mit dem Gegröle von Panzerliedern bei Betriebsfei-

<sup>12</sup> Schuh, *Literatur und Macht*, 1983, 87.

<sup>13</sup> Schuh, *Beschreibung eines Wunsches*, 1987.

<sup>14</sup> Hoffmeister, *Access Routes*, 1987, 129.

<sup>15</sup> Reinhardt, *Zwischenexistenz*, 1978.

<sup>16</sup> Schödel, *Kleiner Mann*, 1978.

<sup>17</sup> Zeller, *Der illusionäre Traum*, 1978.

<sup>18</sup> Lüdke, *Arbeit und Leben*, 1982, 825.

<sup>19</sup> E. H., *Schwerer Weg*, 1978.

<sup>20</sup> Löffler, *Leidender Angestellter*, 1981, 62.

ern (243) zur Nostalgie von Leuten, für die der Krieg offenbar nicht mehr war als eine besonders aufregende Zeit. Klassenverhältnisse drücken sich ab im selektiven Besuch von Wirtshäusern, Espressi oder Kaffeehäusern (z.B. 73) und im scharfen Schnitt zwischen Lehrlingen und Gymnasiasten (22); das Diktat des «grauen, einfachen, aber doch eleganten Kostüms» auch für junge Mädchen, aus "besseren" Familien natürlich, verweist auf die Zeit vor der Revolution der Kleiderordnung im Zuge der 68er-Bewegung (75); noch in den frühen Sechzigern besteht der Druck, sich den sogenannten guten Anzug maßschneidern zu lassen (187) (bevor mit der Verfeinerung der Konfektion die kleinen Schneider ausstarben); der Druck auf Angestellte, ein Auto zu haben, wächst ebenso wie der Druck, es samstags zu waschen (77, 325). In der Provinz herrscht der Zwang zum Häuslbau (= Eigenheimbau) und zum Pfusch (= Schwarzarbeit) (80); die Wohnverhältnisse der Landflüchter aus der Provinz in Wien sind erbärmlich (136), gleichzeitig wachsen die neuen Wohnblöcke mit den begehrten neuen Wohnungen, die oft genug bereits die Slums von heute sind (283); die Bewußtseinsindustrie für junge Leute, verkörpert in der Zeitschrift «Bravo», ist ebenso erfaßt wie der Kirchgängerschwund (98) und die Weigerung von Ärzten, Mädchen und jungen Frauen die Pille zu verschreiben (69); der Wechsel beim Grüßen vom «Guten Tag!» oder «n Abend!» zu «Grüß Gott!» entspricht nicht einem Zuwachs an Frömmigkeit, sondern einem Sympathiewechsel von einer politischen Partei zur anderen (98). So sind die ersten Romane Wolfgrubers, und besonders *Niemandsland*, ohne daß sie es direkt anstreben, auch eine literarische Chronik des kleinen Lebens im Österreich der Zweiten Republik.

Im ersten Roman (*Auf freiem Fuß*, 1975) wird ein Schüler Lehrling und verfällt einer bubenhaften Kleinkriminalität. Im zweiten (*Herrenjahre*, 1976) baut sich ein Arbeiter Familie und Haus auf, erleidet einen Rückschlag nach dem anderen und steht am Ende auch am Ende seiner Illusionen. Im dritten («Niemandsland», 1978) wird ein Fabrikarbeiter zum Angestellten. Im vierten («Verlauf eines Sommers», 1981) geht ein Studienabbrecher, der Zahnmedizinvertreter geworden ist, durch Berufs- und Ehekrisen. Das hat eine Reihe von Kritikern dazu veranlaßt, diese Romane zu stark als «Literatur der Arbeitswelt» und Wolfgruber als österreichisches Pendant zu Max von der Grün zu sehen. (Allerdings gab es frühe Gegenstimmen.)

Einem Kritiker, Ulrich Greiner, war der vierte Roman Anlaß, auch die anderen neu zu sehen<sup>21</sup>. Er geht aus von der Tatsache, daß wir uns in der Literatur für Menschen anderer sozialer Schichten nicht primär deshalb interessieren, weil sie einer anderen sozialen Schicht angehören. Warum also lesen wir Wolfgrubers Romane mit, wie ich berichten darf, großem Interesse, auch bei

---

<sup>21</sup> Greiner, Ein Liebesroman, 1981, 4.

Studierenden? Warum sehen wir in den Figuren Zeitgenossen, «Gefährten unserer Tage»<sup>22</sup>?

Wenn ich im folgenden versuche, in *Niemandland* ein Menschenbild auszumachen, das sich nicht in der schichtspezifischen Prägung seiner Figuren erschöpft, so möchte ich keinesfalls das gesellschaftskritische Potential dieser Prosa wegbügeln, nicht die unterschiedliche Schilderung von Arbeiter- und Angestelltenexistenz einfach einebnen, sondern ich möchte das Potential vielleicht sogar erweitern. Ist nicht denkbar, daß die Beschreibung eines sozialen Aufstiegs und seiner Folgen in der Psyche des Aufsteigers Aufschluß geben kann über das Bild, das wir alle von uns vor uns hertragen, weil es ein gesellschaftlich erzeugtes Selbstbild ist? Vielleicht besteht der Unterschied nur darin, daß das Bild beim Aufsteiger drängender ist, in kürzerer Zeit verwirklicht werden will und übertriebenere Folgen zeigt?

Zunächst eine Minimal-Inhaltsangabe: Der Fabrikarbeiter Georg Klein, der Name paßt, hat einen Eignungstest bestanden und rückt von der Maschinenhalle ins Angestelltenbüro auf. In dem mittleren Ort in der Provinz, der die eine Szene bildet, beginnt er sein Verhalten zu ändern, er schlüpft vom blauen Kragen in den weißen und beginnt, seine Vorstellungen vom besseren Leben umzusetzen. Er schneidet frühere Arbeiterkontakte ab und versucht, sich der Welt der "besseren" Leute anzunähern, wechselt von Fußball zu Reiten, verlobt sich mit einer Tochter aus besserem Haus, heiratet sie und zieht nach Wien in deren Wohnung, arbeitet in einer größeren Firma, gerät jedoch in immer stärkere Ängste, er könnte den Übergang nicht schaffen. Er verliert die Fähigkeit, sich auszuleben, sich auszudrücken und rutscht in immer stärkere Isolierung. Besitzansprüche an seine Frau wachsen, während sein psychischer und physischer Bewegungsraum schrumpft. Nach Streit mit Irene und physischer Gewaltanwendung zieht er aus und landet im *Niemandland*. Dort, wo er hinwollte, ist er nicht angekommen, dort, wo er herkommt, kann er nicht mehr hin. Das einzige, wozu er sich vom Ort seiner Eltern aus, wohin er ebenfalls nicht mehr wirklich zurückkann, entschließt, ist, sich telefonisch bei der Firma zu melden. Es ist anzunehmen, daß er im Heer der «leidenden Angestellten» weiterleben wird.

Ich möchte nun versuchen, Wolfgrubers Erzählweise mit zwei Einschüben zu verdeutlichen: Vielleicht erinnern Sie sich an manche Filme von Woody Allen (z.B. *Annie Hall*, *Manhattan*). Die Kamera blendet auf ein Menschengewühl auf der Straße, und da sie mit Teleobjektiv arbeitet, hüpfen die Köpfe eher auf und ab, als daß sie näherkommen. Aus dem Off ertönt sodann ein Monolog, dann erfaßt die Kamera Woody Allen, und wir ordnen den Monolog als inneren Gedankenstrom ihm zu. Was wir dann hören, sind meist Streitsätze, Befürchtungen, Dinge, die er jemandem vorher hatte sagen wollen und

---

<sup>22</sup> Greiner, *Ein Liebesroman*, 1981, 4.

für die es jetzt zu spät ist, Konfliktaustragungen im Kopf, Klärungen, Verwirrungen.

Zweiter Einschub: Man steht im Berufsverkehr des späten Nachmittags, die Ampel zeigt Rot, im Nebenauto sitzt, wie man selbst, ein einsamer Lenker. Es gibt drei Möglichkeiten: Entweder er klopft auf das Lenkrad, dann weiß man, es läuft das Radio oder eine Kassette. Oder er beschäftigt sich mit seiner Nase - das führe ich hier nicht weiter aus. Oder er bewegt die Lippen, dann weiß man, da läuft Sprache im Kopf: ein nachgetragener Disput mit dem Chef, mit der Ehefrau oder der Freundin, ein Rasonnement über den vergangenen Tag mit seinen Problemen; das Wiederkäuen von Konflikten, Träume von einem ganz anderen Leben, alles hingemurmelt in der Einzelzelle Auto.

Es sind Bewußtseinsströme und Empfindungsdetails, die da laut werden oder still bleiben. Beide beruhen bei Wolfgrubers Figuren nicht auf der grammatischen Form des Monologs, sondern auf der Er-Form des Erzählens, doch sehr leicht sind die Sätze durch einen spielerischen Austausch der Personalpronomina in Ich-Monologe zu verwandeln. Als z.B. Klein die Arbeitsvorgänge seiner früheren Fließbandkollegen zeitstoppen muß, heißt es etwa: «Hätte er (ich) damals vielleicht Nein sagen sollen, als ihm (mir) die Firma die Chance gegeben hat? Unsinn. Hätten sie eben einen anderen genommen» (195). Es ist Innensicht durch personale Erzählweise, und das hervorstechendste Formalmerkmal bei Wolfgruber ist die Radikalität, mit der er die Darstellung seiner Figuren auf deren eigene Perspektive eingrenzt. Dadurch wird nichts in ihrer Abwesenheit gesagt, ist alles nur durch sie präsent. Daß das für die Ich-Erzählung in *Auf freiem Fuß* (1975) gilt, verwundert natürlich nicht. Es gilt aber auch für die anderen Romane, in denen grammatisch die Er-Form, erzählerisch jedoch die Ich-Perspektive gilt. Wolfgruber hat das selbst als bewußtes Verfahren bestätigt<sup>23</sup>. Und ich nehme mir die Freiheit, dies, gegen die grammatisch-syntaktische Form, ein monologisches Sprechen zu nennen. Der Erzähler gibt ein fortwährendes Innengemurmel wieder.

Dies ist gewiß kein ganz neues Verfahren, und die Frage, ob formale Innovation noch der Garant sei für gesellschaftliche Progressivität, eine Frage, die in Österreichs literarischer Szene in den frühen Siebzigern besprochen wurde<sup>24</sup>, war in diesem Falle Wolfgrubers Frage nicht. Wolfgruber radikalisiert nur ein Erzählverfahren, das bis heute unverzichtbar geblieben ist.

In Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*<sup>25</sup>, fragt Ulrich den Sektionschef Tuzzi: «Ist Ihnen noch nicht aufgefallen» [...], daß heutzutage merkwürdig viel Menschen auf der Straße mit sich selbst reden? [...] Etwas

<sup>23</sup> Zit. bei Redl, Unglaublich präzise, 1984, 54, aus profil 30/1977.

<sup>24</sup> Innerhofer, Dichterherbste, 1987, 130 ff: Über "Wiener Realisten" und "Grazer Formalisten".

<sup>25</sup> Bd 2, Kap. 91, S. 417.

stimmt mit ihnen nicht. Sie können offenbar ihre Erlebnisse nicht ganz erleben oder in sich einleben und müssen Reste davon abgeben [...]» Das könnte auch für Georg Klein gelten. Etwas stimmt mit ihm nicht, in ihm nicht. Was er als Rest ins Innengemurmel abgibt, sind z.B. seine nie mit der Realität deckungsgleichen Wünsche. (Für Wolfgrubers Helden ist das Leben so, wie wenn sie eine viel zu enge Hose geschenkt bekommen hätten: Man muß sich hineinhangeln und sich währenddessen eine elegante, gutsitzende Hose vorstellen.) Diese Wünsche aber kommen nie ans Ziel, und so können die Figuren auch das Sprachticken im Kopf nicht abstellen. Man kann fragen: Ist es je abzustellen? Bewußtseinstrainer sagen ja, wenn man es lang genug übt, Wolfgruber sagt, für seine Figuren, nein: Das Gegrübel läßt sie nie los, das Gerede in ihnen hat Fortsetzungen, die Stimme schweigt nie. Schlafen Wolfgrubers Figuren je?

Was treibt Georg Klein, was treibt ihn an? Es sind zunächst, wie angedeutet, Wünsche. Klein produziert Tagesphantasien, die seine Lebenssituation kompensieren sollen, er repariert im Kopf seine Realität. Die Phantasien kommen zum Teil aus Filmen, z.T. aus forciertem autodidaktischer Lektüre. Er imaginiert eine Zwölfmeterjacht in Nizza, und während er in der Halle arbeitet, liegt er, grammatisch sehr interessant im Indikativ, auf den warmen Deckplanken dieser Jacht (8). Wir merken schon: Klein hat nicht, wie Leonhard Kakabsa in *Heimito* von Doderers Roman *Die Dämonen*, Helfer und behutsame Lektüreberater zur Seite. Er ist allein. Er muß, und da geschieht viel Sprachticken im Kopf, bevor es gelingt, viel erkennen: das Fragwürdige an der Vorstellung vom belesenen Arbeiter, am gebildeten Overallträger, an der Situation, «in den Lärm der Halle hinein Takte irgendwelcher Sinfonien zu pfeifen» (26; hier wird, ganz nebenher, ein altes Bildungsprogramm der SPÖ, der Sozialdemokratischen Partei Österreichs, abgelehnt). Er muß mit der Einsicht zu Rande kommen - ohne daß er es anderswo und anderswie als nur mit sich selbst abmachen kann -, daß es verrückt sei, mit verschmierten Händen zu arbeiten «und dabei im Kopf wie die Menschen in den Büchern, die er las, auf der Terrasse einer Villa zu sitzen, im Sonnenschein, ein Glas mit darin klingelndem Eis in der Hand und schönen Frauen in weißen Korbstühlen gegenüber [...]» (26). Nach dem Sprung in den Angestelltenstand sind für Vater und Mutter zu Hause «großspürige Sätze» einzuüben (43); Größeninszenierungen seines Ich mit dem immerzu problematischen Thema: Spaziergänge im weißen Hemd über den Stadtplatz melden sich an (60); die Sprache der Heiratsannoncen drängt sich in sein Denken, wenn er von den "besseren" Mädchen bei «schönen Gesprächen an einem offenen Kamin» phantasiert (76). Auch der Widerspruch, einerseits lachend und zuprostend in einem feineren Lokal begrüßt werden zu wollen (78), andererseits dieses Lokal ohne vorherigen Schnaps nicht zu betreten zu wagen (80 f), will erst einmal bewältigt sein. Die Vorstellung, mit viel Geld seine Schwester aus dem Zimmerkücheloch in

Wien zu holen und in eine Villa zu setzen (140) gehört ebenso dazu, wie die Verarbeitung der Enttäuschung, daß nach einer Woche Trennung Irene nicht auf ihn zuläuft und sie beide nicht in eine «erlösende Umarmung» stürzen, sondern sich nur die Hand geben (218). Kleins Phantasie ist ihm immer ein Stück voraus - im Zweifelsfall in der Traumfabrik Kino.

Das mag noch hingehen. Es kommt uns vielleicht bekannt vor, und vielleicht glauben wir auch, wir würden mit so etwas leichter fertig werden. Aber Klein hat ungleich Härteres zu bewältigen, und das betrifft nicht nur ihn, den wir als Opfer der Illusionierungsangebote unserer Gesellschaft bezeichnen können. Es betrifft auch Menschen, bei denen die Arbeits- und Lebenswelt und die Wünsche nach "the better life" nicht so weit auseinanderklaffen, für die die Arbeit nicht, wie Wolfgruber einmal formuliert hat, «eine Katastrophe» ist<sup>26</sup>. Kurz: Es geht um das, worin wir als Nicht-Arbeiter uns im Roman wiedererkennen können.

«Wolfgrubers Romane stehen in der Bruchstelle zwischen Individuierung und Vergesellschaftung»<sup>27</sup>, doch ist vorab festzuhalten, daß Wolfgrubers Roman keineswegs soziologische oder sozialpsychologische Forschungsergebnisse bloß illustriert<sup>28</sup>. Was die Soziologie «Statusinkonsistenz», «divergierende Rollenerwartung», Änderung der «Verhaltensmuster» nennt, würde, an den Roman angelegt, gelebtes Leben in starre Begriffe pressen. In der Literatur hingegen geht es, hier zitiere ich den frühen Peter Handke, um die «begriffsaflösende [...] Kraft des poetischen Denkens»<sup>29</sup>. Das heißt, es muß auch bei realistischer Prosa darum gehen, die weiterreichende Vielschichtigkeit des Literarischen zu respektieren. Es versteht sich von selbst, daß herkömmliche sozialwissenschaftliche Theorien mit der Subtilität und Genauigkeit von Wolfgrubers Erzählprosa nicht mithalten können, Gott sei Dank! Aber will man verfolgen, wie Wolfgruber im Roman *Niemandsland* hineingeht in die erwähnte Bruchstelle zwischen Individuierung und Vergesellschaftung, so ist eine gewisse Ausnahme zu treffen: Einige Aspekte von Norbert Elias' Theorie über den Prozeß der Zivilisation<sup>30</sup> und das, was sie zur Dialektik von Individuation und Isolation zu sagen hat, können erstaunlich weit mithalten, so daß es sich lohnen mag, Roman und Theorie in Beziehung zu setzen. Das wird nicht darauf hinauslaufen, Literatur zum Beleg für eine Theorie zu erklären; vielmehr soll am Ende die Erkenntnis über das erstaunliche und theorie-unbelastete «Wissen» der Literatur über unsere Lebenszusammenhänge stehen und vor allem die Art, wie sie das an gelebtem Leben erweist.

<sup>26</sup> Hoffmeister, *Access Routes*, 1987, 127.

<sup>27</sup> Lüdke/Lüdke 3.

<sup>28</sup> Reinhardt, *Zwischenexistenz*, 1978.

<sup>29</sup> Handke, *Als das Wünschen*, 1974, 76.

<sup>30</sup> Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 1 und 2, 1976.

Elias' Theorie enthält nämlich Blickschärfer, die uns auf einen universaleren Zusammenhang zwischen einerseits Aufstieg in der sogenannten Zivilisationsgesellschaft und andererseits Isolation als Kehrseite der Individuation aufmerksam machen können.

Vieles von dem, womit sich Klein im Angestelltenbüro konfrontiert sieht: eigene Sätze zu probieren, die auf eventuelle Sätze anderer zu antworten sind, Reaktionen anderer Personen zu antizipieren und die eigene nächste davon abhängig zu machen, nennt die Zivilisationstheorie Langsicht und Rationalisierung. Was Klein sehr bald auffällt: Es herrschen hier komplexere Verhältnisse als in der Halle, es wird ihm alles unübersichtlich. Es gibt zwar horizontale Grenzen zwischen Oberen und Unteren. Aber das einfache "Hier wir" und "Dort die anderen" funktioniert nicht. Es gibt Gräben, aber er kann ihren Verlauf schwer verfolgen, es gibt Anredetitel, aber sie liefern keine fixen Anhaltspunkte (90). Klein ist in komplexere Interdependenzketten geraten, wie Elias sie nennt, und sie werfen ihn zu allererst auf sich allein zurück, binden ihn nicht als Glied in eine Solidaritätskette, wie in der Fabrikhalle. Klein erkennt: Hier wird es schwer sein, im Chor zu singen, d.h. unbekümmert zu reden, zu schmatzen, über Witze brüllend zu lachen. Jeder ist hier sein eigener Solist, und wie bei einem Solisten alles schärfer gehört wird, so achtet z.B. Klein auf das Essen mit geschlossenem Mund, während er die Eßgeräusche anderer deutlich wahrnimmt (47 f). Die Ruhe im Büro verlangt Höflichkeitformeln, wenn man sich zu Wort meldet (51), und während in der Werkhalle ein alkoholbenebelter Kopf leicht zu kaschieren gewesen war, heißt es für das Büro: weniger Alkohol und Kauf eines Pfefferminz-Mundsprays (82). Klein ändert auch seinen Gang. Er geht nun aufgerichtet-gemessen. «Selbstbewußter. Oder eigentlich nur: selbstbewußt erscheinend» (97). «Überhaupt hatte er außerhalb der Wohnung nichts mehr nur irgendwie gemacht. Nicht einmal, wenn es stockdunkel war. Ständig hat er darauf geachtet, was er macht und wie er es macht. Und dauernd ist ihm etwas eingefallen, was er eigentlich nicht hätte machen sollen» (97 f).

Diese neuen Verhaltensweisen werden ihn, so schicke ich voraus, große Mengen psychischer Energie kosten, die ihm anderweitig fehlen wird. Die Zivilisationstheorie nennt dies Affektkontrolle, An-sich-Halten, Rationalisierung, Zurückdämmung der Impulse. Bedürfnissen nachzugeben, dann und wann «richtig loszulegen, wie er das von früher kannte, wagte er auch vor Tarmann [einem, wie er glaubt, Gleichgesinnten] nicht. Stattdessen: Augenbrauen hinaufziehen. Kopfschütteln. Tief aufseufzen. Kurz auflachen, aber gleich wieder ernst sein, damit, wenn ihn ein anderer [...] anschaut, gar nichts gewesen ist» (179). Es gibt keine Solidarität, jeder steht anders und an anderer Stelle in der Kette der Interdependenzen, daher sind Affektkontrolle und Modellierung der Gesichtsmuskulatur geboten.

Auch Affekte gegen den ihn schikanierenden Büroleiter Niggisch müssen

kontrolliert bleiben, obwohl er sich ihm überlegen fühlt. «Diese Überlegenheit war unsichtbar, war nirgends als in seinem Kopf. Und änderte gar nichts» (181). Fortzusetzen ist: Und muß dort bleiben. Klein muß das Verhältnis zu Niggisch mit sich selbst abmachen. Wahrscheinlich läßt er seine Überlegenheit nach Dienstschluß laut werden, in seinem Auto, bei Rot an der Ampel. Da hätten wir ihn dann, eingeschlossen in seinen Kopf, eingeschlossen ins Auto: den verschlossenen Menschen.

So etwas geht auf die Dauer nicht gut. Weil er eine vertraute Lebensform verlassen hat, in der neuen noch allseits achtgeben muß, fühlt er sich exponiert. Weil er exponiert ist, fühlt er sich beobachtet. Er fühlt sich beobachtet, weil er sich dauernd selbst beobachtet (160 ff). Kann sich so ein Selbst formieren? Was überhaupt kann sich da formieren?

Es formiert sich der "homo clausus", wie Norbert Elias ihn nennt, ein dominierendes Selbstbild der Menschen in unserer Gesellschaft<sup>31</sup>. Um dies zu erläutern, werfe ich einen Blick auf die realen und zugleich symbolischen Raumstrukturen des Romans.

Es scheint, als sei der offenste Raum, den Klein kennenlernt, die Fabrikhalle, der Raum, in dem zwar Arbeits-, aber nicht Mundzwänge herrschen, wo das gemeinsame Lästern, Witzeln, Fluchen seinen Platz hat. Von da an werden die Räume enger, im Büro scheinen unsichtbare Wände die Angestellten zu trennen. Vorgeblich zum Rauchen, eigentlich aber, um seine Situation durch Tagträume und Phantasien zu entgrenzen, geht Klein gerne aufs Klosett, also in Klausur, wo er sein Ich als souveränes, autonomes ausspinnt, z.B. dergestalt, daß er bei der Geburt vertauscht worden und eigentlich Sohn reicher Eltern sei (198). Wie Klein haben auch die Kollegen ihr Innerstes unter Verschuß gestellt: Gesprächsstoff sind die Arbeit, das Auto, der Hausbau. «Ihr Privatleben schienen sie regelrecht mit den zugezogenen Krawatten in sich eingesperrt zu haben» (93). Entlastungswitzeleien sind verpönt (176), über seine Enttäuschung über die Büroarbeit kann er mit niemandem sprechen: «Wie es wirklich war, konnte er nur sich selber vorbeten» (185). Hier schon beginnt die Einkapselung, die sich später in Wien fatal auswirken wird: Wer alles zurückdämmt, dem wachsen Dämme um sich. Unaufhaltsam wird es «mensenleer» um ihn. «Niemanden gab es, bei dem er sich bedenkenlos hätte fallen lassen können» (204 f), auch bei Irene nicht, denn ihr gegenüber hat er zu verbergen, daß er fürchtet, in seinem Wesen als Aufsteiger erkannt zu werden. Zwei in einer Zelle, so könnte man ihrer beider Situation nennen (319 ff), aber es ist keine Humanzelle mit gegenseitiger Öffnung. Es geht nicht um die vielbeschworene Anonymität der Großstadt (356), die als allgegenwärtige Macht soziale Kontakte verhindert - wie immer eine verwässerte Soziologie das nennen mag. Sondern es geht um das Selbstbild des homo clausus, der

---

<sup>31</sup> Elias, Die Gesellschaft der Individuen, 1988.



sein Innerstes abschottet, weil er das für seine Individualität für nötig hält, dem aber im Rücken dieser Abschottung nicht ein Selbst drinnen, sondern Leere draußen und drinnen wachsen. Im Gehäuse des verschlossenen Menschen machen sich die Ängste breit, und die zurückgedämmten Affekte wandeln sich in ein Aggressionspotential. Wolfgruber hat übrigens persönlich über seine Angst vor dem Rückfall in die Fabrikhalle gesprochen<sup>32</sup>, und der Gedanke an Rückfall ist auch für Klein eine Quelle von Angst. Deshalb muß er alles richtig machen, bis zu dem Punkt, wo er nichts mehr macht und nur noch, eingegossen in seinen Stuhl, im Wohnzimmer sitzt.

Von der Krisenszene gegen Ende des Romans her, als Klein Irene geprügelt hat, ist auch ein Zugang zu dem zu finden, was als letzter Aspekt des Romans die Ebene einer Literatur der Arbeiter- und Angestelltenwelt übersteigt: Klein «hockte da, mit verrenktem Körper, ohne es zu spüren, ein Durcheinander im Kopf, halbe Sätze, die aus dem Kopf zu laufen schienen, verschwanden, und wo sich wie Gedanken nur mehr Wahrnehmungen ausbreiteten, wie etwas Fremdes, weit weg die nackten Zehen eines weggestreckten Fußes, die wie etwas nicht zu ihm Gehörendes aus der Bettdecke ragten, [...] und eine Hand mit nach oben verdrehter Handfläche und nach innen gekrümmten Fingern und eine Uhr am Handgelenk [...]» (347). Der Zerfall des Körpergefühls und die entfremdete Wahrnehmung von Körperteilen korrespondieren mit dem Zerfall des Ich-Bewußtseins. Das wiederum läßt sofort an eine dürre, offenbar krisenhafte Eintragung Bert Brechts in sein Arbeitsjournal denken<sup>33</sup>: «in augenblicken der verstörung fallen im gemüt die bestände auseinander wie tödlich getroffene reiche. die verständigung zwischen den teilen hört auf (plötzlich wird deutlich, wie das ganze aus teilen besteht)».

Das bedeutet nicht weniger, als daß es die ganze Zeit um die Identität Kleins gegangen ist. Gernot Wolfgruber hat in einer kurzen autobiographischen Skizze von sich selbst erzählt: «Rundherum wie in mir selber schien die längste Zeit meines Lebens alles nur zu passieren»<sup>34</sup>. Das macht eine spätere Aussage plausibel, in der er festhielt, für einen Arbeiterroman könne man «leider» nicht den «bürgerlichen Roman» als Muster verwenden<sup>35</sup>. Der bürgerliche Roman, den Wolfgruber zu meinen scheint, schildert auch dort, wo seine Helden in Resignation enden, noch ein Bewußtsein seines Helden von sich als substantiellem, bewahrtem Ich. Für Wolfgrubers Figuren kann das nicht gelten, weil sie ich-los starten und sich permanent nach ihrer Identität befragen müssen. Alle Ich-Inszenierungen Kleins im Kopf können ihm nicht sa-

---

<sup>32</sup> Wolfgruber, *Wie es anfang*, 19 und 19 f.

<sup>33</sup> Bd 2, 31.8.44, 681.

<sup>34</sup> Wolfgruber, *Wie es anfang*, 1978, 14.

<sup>35</sup> Hoffmeister, *Access Routes*, 1987, 129.

gen, wer er denn sei. Was er, anlässlich des Übersiedelns nach Wien, in einem früheren Tagebuch von sich liest, gilt noch immer: «Das Wort "Ich" stand nur ganz selten im Kalender. Meist hieß es bloß: Habe (an einem Dienstag) schon wieder einmal kein Geld mehr» (300). Was Kleins älterer Romankollege Melzer für sich ersehnt - «Außen der Tischler, innen er» (*Herrenjahre* 5) -, ist auch beim jüngeren ein «illusionärer Individualismus»<sup>36</sup>. Klein hat geglaubt, wenn er den blauen Overall abgestreift hat, werde er seine Individualität ausdehnen, sein Ich entfalten, aber was ist das Entfaltbare, wenn das Ich nur ein Ensemble sozialer - und schließlich verdorrter - Beziehungen ist<sup>37</sup>? Am Ende überlegt Klein, ob er seinem Vater vorlügen soll, er sei Stellvertreter des Abteilungsleiters geworden. «Aber warum, dachte er, soll ich schon wieder etwas erfinden? Und sich dann anstrengen müssen, das zu werden, was er erfunden hatte? Und es vielleicht doch wieder nicht werden können» (391). Was ist das Ich? Wer bin ich? Klein hat hohe Quanten an psychischer Energie in die Anstrengung gepumpt, einem Selbstentwurf zu entsprechen. Nicht nur seine Züge, auch sein Bewußtsein hat sich dadurch verzerrt. Deshalb ist ihm erst spät aufgegangen, daß in jener Kapsel genannt Georg Klein kein substantielles Ich ruht. Das weist auf viel Zeitgenossenschaft eines «Gefährten unserer Tage»<sup>38</sup>.

#### Literaturverzeichnis

- Wolfgruber, Gernot: Niemandsland. Roman. Salzburg: Residenz 1978. Zitate daraus mit Seitenzahlen im fortlaufenden Text.
- Wolfgruber, Gernot: Der Jagdgast. Ein Drehbuch. Salzburg: Residenz 1978 (= Fernsehspiel-Bibliothek).
- Wolfgruber, Gernot: Wie es anfang. In: G. W.: Der Jagdgast, S. 14-19.
- Wolfgruber, Gernot: Die Mehrzahl. In: Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlandes. Hg. von Jochen Jung. Salzburg: Residenz 1978, S. 187-198.
- Wolfgruber, Gernot: Herrenjahre. Roman (1976). München 1979 (= dtv 1483).
- Wolfgruber, Gernot: Auf freiem Fuß (1975). München 1987 (=dtv 6319).

\* \* \*

<sup>36</sup> Zeller, Der illusionäre Traum, 1978.

<sup>37</sup> Lengauer, Beyond Reality, 178.

<sup>38</sup> Greiner, Ein Liebesroman, 1981.

- Aspetsberger, Friedbert und Hubert Lengauer (Hg.): *Zeit ohne Manifeste. Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich*. Wien 1987.
- Bauer, Werner M.: Die Wiedergewinnung des Epischen. Gernot Wolfgrubers Roman «Herrenjahre» (1976) im Kontext der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: *Tradition und Entwicklung. Festschrift für Eugen Thurnher*, hg. von W. M. Bauer, Achim Masser und Guntram A. Plangg. Innsbruck 1982, S. 453-469.
- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal*. 2. Bd 1942 bis 1955. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/Suhrkamp 1973.
- E. H.: *Schwerer Weg nach oben. Der neue Roman von Gernot Wolfgruber: «Niemandland»*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.11.1978, S. 31.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd 1 und 2. Frankfurt/M. 1976 (=s. tb. wiss. 158, 159).
- Elias, Norbert: *Die Gesellschaft der Individuen*. Hg. v. Michael Schröter. Frankfurt/M. 1988.
- Greiner, Ulrich: Ein Liebesroman, also ein Kriegsroman. Gernot Wolfgrubers: «Verlauf eines Sommers». In: *Die Zeit* Nr. 50, 4.12.1981, S. 4f.
- Groot, Cegienas de: *Aspekte von Gernot Wolfgrubers Prosa*. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, 1880-1980*. Hg. von Herbert Zeman. Band 2, Graz 1989, S. 1185-1200.
- Handke, Peter: *Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*. In: P. H.: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt/M. 1974 (= s. tb. 208), S. 71-80.
- Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)*. Salzburg: Residenz 1977.
- Haslinger, Josef: *Auf der Suche nach der österreichischen Literatur des letzten Jahrzehnts*. In: *Aspetsberger/Lengauer 1987*, S. 7-15.
- Hoffmeister, Donna: *Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Vol. 20, Nr. 2 (1987), S. 97-130.
- Innerhofer, Roland: «Dichterherbste». *Zur Literatur rund um Graz*. In: *Aspetsberger/Lengauer 1987*, S. 122-133.
- Kracauer, Siegfried: *Schriften I*. Frankfurt/M. 1971. S. 7-101: *Soziologie als Wissenschaft (1922)*; S. 103-204: *Der Detektiv-Roman (1922-1925)*; S. 205-304: *Die Angestellten (1929)*.
- Krüger, Michael: *Über die Entstehung der Poesie in der Republik Österreich*. In: M. K.: *Reginapoly. Gedichte*. München: Heyne 1976, S. 60-63. *Zit. aus: Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen junger österreichischer Autoren*. Hg. von Peter Laemmle und Jörg Drews. München 1979 (= dtv 5465), S. 9-12.
- Lengauer, Hubert: *Beyond Reality: Theory and Practice of Austrian Prose in the 1980s*. Engl. Separatum eines noch nicht erschienenen Beitrags zur St. Pöltener Literaturtagung 1987.

- Löffler, Sigrid: Leidender Angestellter. Roman einer Generation. (Über «Verlauf eines Sommers»). In: profil Nr. 36, 7.9.1981, S. 62.
- Lüdke, W. Martin: Arbeit und Leben. Wolfgrubers Phänomenologie des "Ohnedies". In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 1982, H. 8, S. 824-827.
- Lüdke, W. Martin und Sigrid Lüdke-Haertel: Gernot Wolfgruber. In: KLG (Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur).
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Reinbek 1978 (= R. M., Ges. W. 1-5).
- Redl, Thomas: «Unglaublich präzise». Auf Besuch beim Realismus. In: Wespennest 55 (1984), S. 53-54.
- Reiffenstein, Ingo: Worin besteht das Österreichische? Zur Sprache der Romane Gernot Wolfgrubers. In: Dialog der Epochen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von E. Beutner, J. Donnenberg, A. Haslinger, H. Höller, K. Rossbacher und S. Schmid-Bortenschlager. Wien: ÖBV 1987, S. 264-272.
- Reinhardt, Stephan: Zwischenexistenz im Niemandsland. Der dritte Roman des Österreichers Gernot Wolfgruber. In: Frankfurter Rundschau, 16.12.1978.
- Rutschky, Michael: Wir, die Angestellten. In: Merkur 445, 40. Jg. (März 1986), H. 3, S. 179-191.
- Szyszkowitz, Gerald: Warum «Der Jagdgast» ein Autorenfilm ist, warum wir ihn produziert haben, und wieviel er kostet. In: Wolfgruber, Der Jagdgast, S. 7-10.
- Schödel, Helmut: Kleiner Mann, was nun? Wolfgrubers «Niemandsland». In: Süddeutsche Zeitung, 28.11.1978, S. 43.
- Schuh, Franz: Beschreibung eines Wunsches. Die Grazer Autorenversammlung als Paradigma eines Schriftstellervereins der siebziger Jahre. In: Aspetsberger/Lengauer 1987, S. 16-34.
- Schuh, Franz: Literatur und Macht am Beispiel Österreichs der siebziger Jahre. In: Wespennest 52 (1983), S. 84-96.
- Wagner, Renate: Was wissen wir von Bruno Melzer. Bemerkungen zu Gernot Wolfgrubers Roman «Herrenjahre». In: Neue Zürcher Zeitung, 3.11.1976, S. 27.
- Wagner, Karl: Über die literarischen Dörfer. Zur Ästhetik des Einfachen. In: Aspetsberger/Lengauer 1987, S. 166-180.
- Wagner, Karl: Zum Werk. In: Gernot Wolfgruber und Helmut Zenker: Wiener Schnitzel oder: High Noon. (Hörspiel mit Kassette). Baden: Grasl 1981, S. 65-68 (= Edition Niederösterreich - Gesellschaft für Kunst und Kultur in Zusammenarbeit mit dem ORF Landesstudio Niederösterreich).
- Zeller, Michael: Der illusionäre Traum vom weißen Kragen. Gernot Wolfgrubers «Niemandsland». In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.12.1978, S. 23.

Gabriella Rovagnati

Detti e motti al femminile  
Gli *Aforismi* di Marie von Ebner-Eschenbach

Nella sua monografia dedicata all'aforisma, Harald Fricke<sup>1</sup>, dopo aver trattato nelle prime due sezioni dell'opera questo genere letterario particolarissimo, delineando rispettivamente le conclusioni della ricerca e le linee di sviluppo teorico sull'argomento dall'antichità classica ai giorni nostri, presenta, nel terzo capitolo del suo volume, una carrellata di «Classici dell'aforisma in lingua tedesca»<sup>2</sup>, illustrando brevemente l'opera di dieci scrittori, considerati esponenti di spicco di questa peculiare forma di composizione.

L'*excursus* prende le mosse da quello che è considerato il padre dell'aforisma di lingua tedesca, ossia l'illuminista Georg Christoph Lichtenberg, e, attraversando l'intero Ottocento, arriva fino al contemporaneo Elias Canetti. Fra i dieci scrittori scelti da Fricke come emblematici, oltre ai grandi del Romanticismo, a Goethe e agli esponenti forse più caustici della poesia aforistica, Nietzsche e Karl Kraus, compare anche, unica rappresentante femminile, la baronessa morava Marie von Ebner-Eschenbach<sup>3</sup>. E le pagine di Fricke dedicate a questa nobildonna intendono riscattare e ridare piena dignità alla sua produzione di motti e sentenze, spesso ingiustamente sottovalutata dalla critica per via di una sorta di radicato pregiudizio, che vede l'aforisma come «eine betont männliche Literaturform», vale a dire una forma letteraria accentuatamente maschile.

Dato che attorno alla figura della Ebner-Eschenbach - soprattutto a partire dalla pubblicazione del lungo racconto *Das Gemeindekind* (Il figlio della comunità) del 1887 - si è andato via via cristallizzando uno stereotipo che la definisce, un po' troppo semplicisticamente, «Dichterin der Güte», ossia poetessa della bontà - quando non soltanto della bonarietà -, anche la sua produzione aforistica ha finito per subire lo stesso destino e per ricadere anch'essa dentro questo *cliché*:

---

<sup>1</sup> Harald Fricke, *Aphorismus*, Stuttgart, Metzler Vlg., 1984.

<sup>2</sup> Ivi, «Klassiker des Aphorismus in deutscher Sprache», pp. 70-139.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 113-119.

Ihre Aphorismen sind nicht Produkte des Geistes und Nachdenkens, sondern Bekenntnisse einer schönen Seele. Vor der Härte des Denkens weicht sie aus in die Weichheit des Gemütes<sup>4</sup>.

In questo tipo di giudizio si vede chiaramente applicato in maniera acritica il vecchio dualismo fra razionalità e sentimento, che, da Platone in avanti, identifica nell'uomo il depositario della logica e considera invece la donna la personificazione dei moti del cuore. Del resto proprio Lichtenberg in uno dei suoi aforismi afferma:

Die Natur hat die Frauenzimmer so geschaffen, daß (sie) nicht nach Prinzipien, sondern nach Empfindung handeln sollen.<sup>5</sup>

La natura fa agire la donna secondo il sentimento, non secondo principi.<sup>6</sup>

Ma anche in epoca più recente, e in particolare all'inizio del Novecento e all'interno della tradizione asburgica<sup>7</sup>, la misoginia dilagante si sarebbe accanita in maniera particolare proprio contro la presunta incapacità logica, nonché morale, del sesso femminile. In *Sesso e carattere*, opera classica a questo riguardo, Weininger scrive esplicitamente:

Das vollkommen weibliche Wesen kennt weder den logischen noch den moralischen Imperativ.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> G. Neumann (cur.), *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*. Wege der Forschung 356, Darmstadt 1976, p. 136, cit. in Fricke, cit. p. 114; trad. it.: «I suoi aforismi non sono prodotti dello spirito e della riflessione, ma confessioni di un'anima bella, dalla durezza del pensiero essa rifugge nella morbidezza dell'animo.»

<sup>5</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Gesammelte Werke* a cura di Wilhelm Grenzmann, 2 voll., Baden-Baden, Holle Vlg., s. d., vol. I, p. 89.

<sup>6</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Osservazioni e massime*, trad. di Enrico Burich, Lanciano, Carabba, 1915, p. 72.

<sup>7</sup> Sul particolare contributo degli scrittori austriaci al «genere» aforistico cfr. Dee L. Ashliemann, *Marie von Ebner-Eschenbach und der deutsche Aphorismus*, in «Österreich in Geschichte und Literatur» 18 Heft 3 (1974), pp. 155-165; qui, p. 156: «Österreichische Aphoristiker haben zu der Gattung viel beigetragen. Außer den Werken Marie von Ebner-Eschenbachs enthalten die nachgelassenen Schriften und Tagebücher Lenaus, Grillparzers, Anzengrubers und Nestroys viele geistvolle aphoristische Eintragungen, und auch im 20. Jahrhundert gibt es bedeutende österreichische Aphoristiker. Dem schottischen Germanisten Eudo C. Mason sind Kraus, Kassner und Kafka die drei größten Meister des deutschen Aphorismus in 20. Jahrhundert, und man darf Hofmannsthal, Schnitzler, Musil und Waggerl nicht vergessen, von denen wichtige Aphorismensammlungen vorliegen.» Per la sua peculiare forma breve l'aforisma era in effetti un genere amatissimo nel *fin de siècle*, l'età del frammento per eccellenza.

<sup>8</sup> Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, cit. in Camillo Schaefer, *Peter Altenberg*, Vienna, Freibord Sonderreihe 10, 1980, p. 72.

L'essere perfettamente femminile non conosce né l'imperativo logico né quello morale.

Ma anche in uno scrittore come Altenberg, considerato invece sostanzialmente un esponente della ginolatria<sup>9</sup>, ossia un autore che addirittura mostra di esercitare un vero e proprio culto della donna, si incontrano più spesso inni alla adorabile stupidità delle fanciulle e delle giovani signore che non elogi delle loro capacità dialettiche. Né va dimenticato, in questo contesto, Karl Kraus<sup>10</sup>, che senza mezzi termini dichiara:

Nichts ist unergründlicher als die Oberflächlichkeit des Weibes.

Nulla è più insondabile della superficialità della donna.<sup>11</sup>

O anche:

Wenn eine Frau Gescheitheiten sagt, so sage sie sie mit verhülltem Haupt. Aber selbst dann ist das Schweigen eines schönen Antlitzes anregender.

Se una donna ha da dire cose intelligenti, le dica con il capo velato. Ma perfino in quel caso il silenzio di un bel volto è ancora più suggestivo.<sup>12</sup>

La produzione di Marie von Ebner-Eschenbach contraddice con evidenza sia il forzoso bipolarismo classico riproposto in epoca settecentesca, sia il caustico vilipendio della mente femminile da parte dei suoi più giovani conterranei, non solo perché dalle sue pagine traspare con chiarezza la capacità di argomentare con rigore e la sua prosa risulta attenta a evitare ogni scivolata sia nel sentimentalismo sia nello sproloquio, ma anche perché molti dei suoi personaggi femminili sono tutt'altro che delle eroine da romanzo rosa o mansueti angeli della bontà, bensì donne capaci di affermarsi e di rimanere fedeli a se stesse anche contro e al di là delle convenzioni e dei condizionamenti sociali<sup>13</sup>. Questo non certo perché in esse, e magari prima che in loro nella loro

<sup>9</sup> Cfr. Barbara Z. Schoenberg, «Woman-Defender» and «Woman-Offender», *Peter Altenberg and Otto Weininger: Two Literary Stances vis-à-vis Bourgeois Culture in the Viennese «Belle Époque»*, in MAL («Modern Austrian Literature») vol. 20/2 (1987), pp. 51-69.

<sup>10</sup> Sulla concezione della donna in Kraus si veda: Nike Wagner, *Spirito e sesso. La donna e l'eroticismo nella Vienna fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1990.

<sup>11</sup> Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, in *Beim Wort genommen*, Monaco, Kösel, 1955, p. 14; trad. ital. in Roberto Calasso (cur.), *Karl Kraus, Detti e contraddetti*, Milano, Adelphi, 1972, p. 72.

<sup>12</sup> Ivi, p. 20; trad. p. 75.

<sup>13</sup> Cfr. Ingeborg Geserick, *Gesellschaftskritik und -Erziehung im Werke der Marie von Ebner-Eschenbach*, Diss. Potsdam, 1955, in particolare il \_ «Die Gleichberechtigung der Frau», pp. 175-183.

autrice, siano particolarmente accentuati i caratteri «virili»<sup>14</sup>, ma perché si tratta di personalità lucide e decise a gestire la propria esistenza in maniera consapevole, meditata e indipendente<sup>15</sup>.

Già quella che, nonostante le diverse dichiarazioni della scrittrice<sup>16</sup>, va di fatto considerata la sua opera prima, ossia il volume di lettere del 1858 *Aus Franzensbad*<sup>17</sup> (Da Franzensbad), contiene pagine di un'acutezza e di una aggressività che non possono certo far sottoscrivere l'etichetta, impostale come un marchio dalla critica, di «poetessa della bontà». Addirittura, per sfatare questa leggenda, si può risalire ancora più a monte, ricordando il giudizio che Grillparzer, interpellato dalla matrigna di Marie, la contessa Xaverine von Kolowrat<sup>18</sup>, espresse sulla primissima produzione lirica della futura scrittrice. Nelle composizioni in rima - oggi del tutto ignorate - della poetessa in erba, egli infatti individuò «[...] unverkennbare Spuren von Talent. Ein höchst glückliches Ohr für den Vers, Gewalt des Ausdrucks [...], Einsicht und scharfe Beurteilungsgabe»<sup>19</sup>.

Marie von Ebner-Eschenbach<sup>20</sup>, secondogenita del barone Franz von Dubsky, rampollo di una famiglia ceca di antica nobiltà, insignito nel 1843 del

<sup>14</sup> Cfr. Joseph Klein, *Nachwort*, in Joseph Klein (cur.), Marie von Ebner-Eschenbach, *Werke*, 3 voll., Monaco, Winkler Vlg., 1976, p. 968. Questa edizione ricalca esattamente la prima edizione dell'*opera omnia* della scrittrice, uscita a Berlino, Paetel Vlg., 1893. Come l'edizione berlinese, anche quella curata da Klein non contiene le opere teatrali. Per queste ultime si veda Roman Roček (cur.), Marie von Ebner-Eschenbach, *Aphorismen, Erzählungen, Theater*, Vienna, Böhlau Vlg., 1988.

<sup>15</sup> Figure in questo senso paradigmatiche sono Anna e Evi, rispettivamente protagoniste delle novelle *Die Todtenwacht* [La veglia funebre] e *Mašlans Frau* [La moglie di Mašlan].

<sup>16</sup> Cfr. Karl Emil Franzos (cur.), *Die Geschichte des Erstlingswerks*, Stoccarda & Berlino, Cotta Vlg., 1894; qui, pp. 65-83, Marie von Ebner-Eschenbach, *Aus meinen Kinder- und Lehrjahren*, ora nell'edizione storico-critica a cura di Christa-Maria Schmidt, Tübingen, Niemeyer Vlg., 1989, p. 267 ss.

<sup>17</sup> Karlheinz Rossbacher (cur.), Marie von Ebner-Eschenbach, *Aus Franzensbad*, Vienna, Österreichischer Bundesverlag, 1985; qui: *Einleitung*, pp. 7-48. Sui tratti trasgressivi e socio-critici di quest'opera, pubblicata per la prima volta nel 1858, si veda anche Armando Deidda, *L'opera narrativa di Marie von Ebner-Eschenbach*, in *Infelix Austria*, Cagliari, Edes, 1979, pp. 56-171, qui in particolare p. 58 ss.

<sup>18</sup> La prima matrigna della scrittrice, Frein von Bartsnetstein, morì nel 1837, dopo di che il conte Dubsky si risposò per la quarta volta con la contessa Xaverine von Kolowrat.

<sup>19</sup> Lettera di Franz Grillparzer alla contessa Xaverine von Kolowrat cit. da Felix Braun, *Marie von Ebner-Eschenbach*, in *Das musische Land*, Vienna, Österreichische Verlagsanstalt, 1970, pp. 161-176; qui, p. 164; trad. ital.: «[...] indiscutibili tracce di talento. Un orecchio felicissimo per il verso, potenza dell'espressione [...], intuito e acuta capacità di giudizio».

<sup>20</sup> Nella non cospicua letteratura critica sulla scrittrice, numerosi sono i saggi di carattere spiccatamente biografico. Fra gli studi più recenti si vedano Kurt Benesch, *Die Frau mit den hundert Schicksalen. Das Leben der Marie von Ebner-Eschenbach*, Vienna-Monaco, 1966; Maria Grundner, *Marie von Ebner-Eschenbach. Wechselbeziehungen zwischen Leben, Werk und Umwelt der Dichterin*, Diss., Graz 1971. Una scheda biografica piuttosto dettagliata anche in Rossbacher, cit. nota 13.



titolo di conte, e della sua seconda moglie<sup>21</sup>, la baronessa sassone Marie Vockel, morta a pochi giorni dalla nascita della figlia, fu sempre consapevole di essere una rappresentante della classe nobiliare e quindi, anche solo per questa ragione, non può certo esser presentata come un'antesignana arrabbiata del moderno femminismo. Tanto meno si può affermare, più in generale, che essa sia stata uno spirito apertamente rivoluzionario o anche solo platealmente trasgressivo, dato che la sua lunga vita<sup>22</sup> si sviluppò seguendo una traccia regolarissima, secondo le tappe previste dal ceto cui apparteneva.

Marie nacque e crebbe in Moravia, in ambiente slavo, dividendo fin dall'infanzia la sua vita fra il castello nativo di Zdislawitz, dove trascorreva l'estate, e un appartamento nel centro di Vienna, dove la famiglia Dubsy risiedeva d'inverno. Nel 1848, a diciotto anni, quando Francesco Giuseppe, suo coetaneo, salì al trono, Marie si sposò con un cugino, di parecchio più anziano di lei, il barone Moritz von Ebner-Eschenbach<sup>23</sup>, professore di chimica e fisica all'Accademia Militare. Seguì il marito nel corso dei suoi trasferimenti, viaggiò molto al suo fianco e restò unita a lui in un lungo e felice matrimonio che rimase tuttavia privo di figli. Al marito sopravvisse, continuando fino in tardissima età a occuparsi dei nipoti con la disponibilità di una vecchia e buona zia<sup>24</sup> e ad accattivarsi la benevolenza del prossimo con la sua figura tarchiata di tranquilla e saggia nonnetta, dalla voce pacata e monocorde e dalla battuta sempre pronta e arguta<sup>25</sup>.

Questa facciata di assoluto perbenismo contribuì non poco al fraintendimento della sua produzione: già i suoi contemporanei la snobbarono più che apprezzarla. Gli scrittori del così detto "Jung-Wien", che tuttavia furono senza dubbio debitori allo stile ironico e brillante della contessa morava<sup>26</sup>, la considerarono soltanto, con distaccata bonomia, una innocua signora della buona società che, oltre che al ricamo e all'apprendimento del *bon ton*, si era dedicata alla letteratura. Nonostante la loro superiorità, di cui erano ovviamente consapevoli, sia innegabile, la loro sicumera non era del tutto giustificata. Marie von

---

<sup>21</sup> La prima moglie, Baronesse Konradine Sorgenthal, era morta senza figli nel 1827.

<sup>22</sup> Le date della vita di Marie von Ebner-Eschenbach coincidono esattamente con quelle dell'imperatore Francesco Giuseppe: nata nel castello di Zdislawitz (Zdislavice) in Moravia nel 1830, morì a 86 anni a Vienna nel 1916.

<sup>23</sup> Moritz von Ebner-Eschenbach (1815-1898) era il figlio di una sorella di suo padre.

<sup>24</sup> Cfr. Franz Dubsy, *Erinnerungen an Marie von Ebner-Eschenbach*, in Marie von Ebner-Eschenbach, *Krambambuli und andere Erzählungen*, Stoccarda, Reclam, 1990, pp. 49-59.

<sup>25</sup> Cfr. Richard von Schaukal, *Marie von Ebner-Eschenbach*, in *Über Dichter*, Monaco-Vienna, Langen/Müller Vlg., 1966, pp. 222-226.

<sup>26</sup> Cfr. Lore Muerdel Dormer, *Tribunal der Ironie. Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung «Er laßt die Hand küssen»*, MAL 9/2 (1976), pp. 86-97. Anche a una lettura superficiale risulta evidente l'affinità fra alcuni aforismi della Ebner-Eschenbach con quelli di Schnitzler.

Ebner-Eschenbach non era così docile e mite come l'esteriorità della sua esistenza poteva far credere, né mi pare che la sua prosa, come ha scritto Joseph Strelka, possa essere definita, con chiari echi pietistici, soltanto prosa della "Stille"<sup>27</sup>. Le opere di questa scrittrice, che come ho già detto non è certo una rivoluzionaria, pur non assumendo mai tratti provocatoriamente protestatari, non sono mai semplici messaggi di pacata rassegnazione, perché contengono sempre, almeno nei loro esiti migliori, una forte vena critica che non rifiuta, a volte, toni, se non di aperta aggressività, almeno di una polemica sottile e punzecchiante.

I segnali dello spirito libertario e dell'impulso alla ribellione della Ebner-Eschenbach erano stati chiari fin dall'infanzia, come traspare dai racconti autobiografici, dove essa parla del suo rifiuto di imparare a leggere, a scrivere e a studiare con sistematicità, della sua antipatia per lo sferruzzare che subiva come un tormento, del suo odio contro il corsetto, che le veniva imposto sotto i vestiti<sup>28</sup>. Se già in questi piccoli fatti esteriori si poteva leggere l'opera di un'anima insofferente alle imposizioni, che però poi finiva col piegarsi all'autorità genitoriale<sup>29</sup>, il segno più importante e più profondo della volontà trasgressiva di Marie emerse fin dall'adolescenza in maniera prepotente nella sua cocciuta passione per la letteratura.

A soli quattordici anni la Ebner-Eschenbach - che già a dodici anni aveva cominciato a comporre delle rime in francese, passando solo in seguito al tedesco<sup>30</sup> - in una lettera alla sua istituttrice tedesca Marie Kittl<sup>31</sup>, aveva dichiarato di voler diventare «la più grande scrittrice di tutti i popoli e di tutti i tempi», e, dopo aver perseguito questo miraggio per la vita intera, confessava in tarda età: «Non c'è porticina che possa condurre alla fama letteraria alla quale io non abbia bussato»<sup>32</sup>.

La nobildonna dimostrò in effetti una costanza esemplare nel continuare a scrivere nonostante l'opposizione della famiglia e nonostante gli insuccessi che puntualmente accompagnarono la sua produzione fin oltre i cinquant'anni, ci-

<sup>27</sup> Joseph Peter Strelka (cur.), *Nachwort* in Marie von Ebner-Eschenbach, *Dorf- und Schloßgeschichten*, Francoforte, Insel Vlg., 1991, pp. 375-390.

<sup>28</sup> Cfr. Roman Roček, cit., *Nachwort*, pp. 575-602, qui pp. 579 ss.

<sup>29</sup> Cfr. Reinhard Thum, *Parental Authority and Childhood Trauma. An Analysis of Marie von Ebner-Eschenbach's «Die erste Beichte»*, in MAL 19 (1986), pp. 15-31.

<sup>30</sup> Il tedesco fu la terza lingua che la scrittrice apprese, dopo il ceco, parlato a Zdislawitz dalla balia e dalle domestiche, e il francese, in quanto la bambina, come si conveniva al suo ceto, venne poi educata esclusivamente da governanti francesi.

<sup>31</sup> Era stata la seconda matrigna, la baronessa Kolowrat, a sostituire l'istituttrice francese con un'istituttrice tedesca. Il cugino Moritz, suo futuro marito, contribuì notevolmente a far scegliere definitivamente a Marie il tedesco come lingua in cui scrivere.

<sup>32</sup> Franzos, cit., pag. 76: «[...] Es giebt kein Pfortchen, das zu schriftstellerischem Ruhme führen kann, an das ich nicht geklopft hätte».

mentandosi in tutti i «generi» letterari e in tutte le loro possibili varianti formali e stilistiche. Dimostrò così di essere assolutamente convinta di quanto è riassunto in questo suo pensiero<sup>33</sup>:

Eiserne Ausdauer und klaglose Entsigung sind die zwei äußersten Pole der menschlichen Kraft. (p. 9)

Ferrea tenacia e abnegazione senza lamenti sono i due poli estremi dell'umana energia.

Non fu affatto facile per Marie imporsi al mondo circostante. In casa la sua passione per la letteratura, se non apertamente ostacolata, non veniva presa sul serio<sup>34</sup>. Alcuni versi della giovane scrittrice testimoniano della sua sofferenza di fronte all'incomprensione dei famigliari:

Sie sagen mir: «Das Dichten reibt dich auf;  
Wir bitten: Laß es! Tu es uns zuliebe».  
«Mir selbst zuliebe tät ichs, wenn ichs könnte».  
[ . . . . . ]  
Ich diene ja, seht ihr, bin willenlos  
In meines Dämons Macht».<sup>35</sup>

Marie sentiva il bisogno di scrivere come una necessità per lei imprescindibile e continuò imperterrita in questa sua attività, noncurante del fatto che questa passione, tollerata già malamente in famiglia, fosse considerata assolutamente anomala all'interno della cerchia sociale cui essa apparteneva. Una nobildonna era tenuta a far vita di società e a parlare di argomenti mondani, non di letteratura<sup>36</sup>; al massimo le erano consentite delle letture, e anche queste purché fossero di genere discreto e decoroso; del tutto disdicevole era in-

<sup>33</sup> Marie von Ebner-Eschenbach, *Aphorismen*, Mit einem Nachwort von Karl Krolow, Francoforte, Insel Vlg. 1991. In questo lavoro si farà riferimento a questa scelta di aforismi, indicando direttamente la pag. relativa fra parentesi e proponendone di seguito una traduzione italiana inedita. In traduzione italiana sono state pubblicate due successive scelte degli *Aforismi*, la prima a cura di Rodolfo Paoli, Brescia, Morcelliana, 1964, la seconda a cura di Armando Deidda, Sassari, Libreria Dessi, 1976, successivamente inclusa in *Infelix Austria*, cit., pp. 197-229.

<sup>34</sup> Jiri Vesely, *Tagebücher legen Zeugnis ab. Unbekannte Tagebücher der Marie von Ebner-Eschenbach* in «Österreich in Geschichte und Literatur» 15/4 (1971), pp. 211-241; qui p. 215 ss.

<sup>35</sup> Cit. in Braun, cit., p. 165; trad. ital.: Mi dicono: «Il poetare ti eccita; / Ti preghiamo: lascia stare! Fallo per amor nostro.» / «Per amor mio lo farei, se ne fossi capace / . . . . . / Io sto al servizio, vedete, priva di volontà, / sono in balia del mio demone».

<sup>36</sup> Cfr. al proposito *Komtesse Paula*, in Marie von Ebner-Eschenbach, *Sämtliche Werke*, Berlino, Paetel 1920, 6 voll., vol. II, p. 189, dove il padre afferma: «Eine gelehrte Frau [...] ist die größte von allen Kalamitäten» (Una donna istruita è la peggiore delle calamità). Sui rapporti sociali nell'opera ebneriana cfr. Heinz Rieder, *Die Gemeinschaft in den Erzählungen der Marie von Ebner-Eschenbach*, Diss. Vienna, 1934; Geserick, cit., p. 29 ss.

vece considerata la composizione di opere in proprio, tanto più in un paese dove, per legge, era proibito agli aristocratici, anche se maschi, pubblicare col proprio nome<sup>37</sup>. A rimuovere questi ostacoli e questi tabù non contribuì certo il costante insuccesso che accompagnò le sue opere. Nonostante tutto però la Ebner-Eschenbach continuò a credere in se stessa e non cessò mai di scrivere, neppure quando anche la fiducia di suo marito, l'unica persona che le aveva sempre in qualche modo dato credito, cominciava a vacillare.

Dopo i già ricordati tentativi iniziali con la lirica, la sua predilezione andò per oltre un trentennio al teatro, per il quale nutriva un'autentica passione. Non va dimenticato che fin da bambina Marie era stata un'assidua frequentatrice del *Burgtheater* di Vienna, oltre che una fanatica lettrice di Schiller. Nutrendo la segreta speranza di poter diventare lo Shakespeare del XIX secolo, essa compose così numerosi testi teatrali di carattere sia comico che tragico, infelicemente oscillanti, come ebbe a scrivere in una critica impietosa Otto Ludwig, fra i toni aulici del classicismo tedesco e la *causerie* salottiera alla maniera di Scribe<sup>38</sup>.

Non fu tuttavia la sua produzione in ambito drammaturgico a procurarle il tanto agognato riconoscimento ufficiale del suo talento: in seguito al fiasco della sua commedia *Das Waldfräulein* (La signorina dei boschi), allestita allo *Stadttheater* di Vienna nel 1873<sup>39</sup>, la Ebner-Eschenbach decise di abbandonare definitivamente il genere drammatico per dedicarsi interamente alla prosa e scoprire così nel racconto il suo mezzo congeniale.

In età matura dunque la tenace scrittrice vide finalmente premiata la sua caparbia e realizzate le sue «speranze di immortalità»<sup>40</sup>, tanto che nel 1900, in occasione dei suoi settant'anni, essa fu la prima donna a essere insignita della laurea *honoris causa* dall'Università di Vienna. Il suo tardivo successo fu comunque di breve durata: la Ebner-Eschenbach conobbe un autentico momento di gloria nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, per poi venir dimenticata già subito dopo la sua morte, avvenuta nel 1916<sup>41</sup>. In effetti, per quanto anche secondo Claudio Magris essa vada considerata «per altezza d'arte e fermezza di stile [...] una delle più grandi scrittrici di tutta la letteratura tedesca»<sup>42</sup>, il suo nome è oggi quasi completamente dimenticato, anche se negli ultimi anni si è

<sup>37</sup> Cfr. Roček, cit., p. 582; Deidda, cit., p. 58, n. 16.

<sup>38</sup> Cfr. Klein, cit., p. 960.

<sup>39</sup> Sul contenuto di critica sociale di questo dramma, come del precedente *Maria Stuart in Schottland* cfr. Deidda, cit. p. 61 s.

<sup>40</sup> Franzos, cit., p. 77: «Hoffnungen auf die Unsterblichkeit».

<sup>41</sup> Cfr. Grundner, cit., pp. 163-237; Alexandra Unterholzner, *Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Analyse der Form und Rezeption ihres Werkes*, Diss, Innsbruck, 1978, in particolare p. 182 ss.

<sup>42</sup> Claudio Magris, *Marie von Ebner-Eschenbach*, in *Dizionario Critico della Letteratura Tedesca*, Torino, UTET, 1976, p. 253.

dato avvio alla pubblicazione sistematica della prima edizione storico-critica della sua opera<sup>43</sup>.

La scrittrice continua oggi a far parte della schiera dei minori della letteratura di lingua tedesca, sebbene nell'ultimo decennio si siano avuti diversi tentativi di rilanciare anche in edizioni economiche<sup>44</sup> alcune delle sue novelle, concordemente considerate dalla critica i risultati migliori dell'intera sua produzione<sup>45</sup>.

Se è vero che l'*opus* drammaturgico della scrittrice morava, che pure tanta importanza ha avuto come palestra di formazione della sua tecnica novellistica, non può non essere considerato di second'ordine, all'interno della sua prosa, accanto alle novelle e ai racconti, come si diceva già all'inizio di questo saggio, merita di essere presa in esame anche la sua produzione aforistica. Questa attenzione è tanto più giustificata in quanto, a un esame della fortuna critica di questa scrittrice, risulta evidente che, mentre l'interesse per la sua opera narrativa è andato progressivamente diminuendo dopo la sua morte, per i suoi aforismi si è verificato esattamente l'opposto:

Eine Ausnahme bilden die Aphorismen. Sie erfahren eine eindeutige Aufwertung. Man ist sich durchwegs einig, daß Marie von Ebner-Eschenbach auf diesem Gebiet wahres Talent zeigt, was aus den Besprechungen der übrigen Werke nicht immer so einheitlich hervorgeht.<sup>46</sup>

Nel 1880<sup>47</sup>, in coincidenza col suo cinquantesimo compleanno, la Ebner-Eschenbach pubblicò la sua prima raccolta di aforismi, *Aphorismen* appunto,

---

<sup>43</sup> Karl Konrad Polheim (cur.) Marie von Ebner-Eschenbach, *Kritische Texte und Deutungen*, Tübingen, Niemeyer, 1989 ss.

<sup>44</sup> Fra le ultimissime edizioni si veda: Joseph Peter Strelka (cur.), Marie von Ebner-Eschenbach, *Dorf- und Schloßgeschichten*, cfr. nota 15. In traduzione italiana: Gabriella Rovagnati (cur.), Marie von Ebner-Eschenbach, *Storie del villaggio e del castello*, Milano, ed. Tranchida, 1993.

<sup>45</sup> Anche gli studi più recenti sulla scrittrice ne privilegiano l'opera narrativa e trattano solitamente singole novelle. Fra i saggi pubblicati dal 1980 si vedano: Karlheinz Rossbacher, *Marie von Ebner-Eschenbach. Zum Verhältnis von Literatur und Sozialgeschichte am Beispiel von «Krambambuli»*, in «Österreich in Geschichte und Literatur» 24 (1980), pp. 87-106; T. Salumets, *Geschichte als Motto. Ebner-Eschenbachs Erzählung «Das Gemeindegeld»*, in «Sprachkunst» 15 (1984), pp. 15-23; Gabriella Catalano, *Marie von Ebner-Eschenbach. Il paese e il castello: «Das Gemeindegeld»*, in *Paesaggi absburgici*, Udine, Campanotto, 1993, pp. 85-100.

<sup>46</sup> Unterholzner, cit., p. 192; trad. ital.: «Gli Aforismi sono un'eccezione. Essi conoscono un'inequivocabile rivalutazione. Tutti sono assolutamente concordi sul fatto che Marie von Ebner-Eschenbach dimostri un autentico talento in questo campo, il che non succede con pari unitarietà nelle analisi delle altre opere».

<sup>47</sup> Il primo vol. di trecento aforismi uscì nel dicembre del 1879 con la data 1880 a Berlino, ed. Ebhardt. Anton Bettelheim, *Marie von Ebner-Eschenbach. Wirken und Vermächtnis*, Lipsia,

in seguito più volte riedita e ampliata<sup>48</sup> e oggi tornata a buon diritto a suscitare interesse, in quanto qui, come afferma Fricke, la scrittrice conferma di essere «unter den Großen der deutschen Aphoristik die einzige Frau»<sup>49</sup>.

La data di pubblicazione del volume di aforismi è significativa non solo in quanto si situa all'inizio di quel ventennio in cui la Ebner-Eschenbach, raggiunta la piena maturità artistica, comincerà finalmente ad avere successo, ma anche perché l'aforisma, un genere antichissimo affermatosi però realmente in Germania solo nella seconda metà del Settecento, arriva a piena maturazione, per quanto riguarda la lingua tedesca, proprio negli stessi anni e trova nella contessa morava una delle esponenti più schiette e lineari. Gli *Aforismi* della Ebner-Eschenbach - essenziali anche nella formulazione del titolo - sono per un verso lo specchio di quella vena ironica e trasgressiva che, dietro ogni apparente mansuetudine e pacatezza, percorre l'intera produzione della scrittrice, mentre per l'altro - costituendo essi «il risvolto riflessivo della poesia ebneriana»<sup>50</sup> - sfatano il mito secondo il quale il genere aforistico non si addirebbe, per la sua natura rigorosamente raziocinante, a una donna, che qui dimostra invece di essere «das Musterbild einer klugen Frau»<sup>51</sup>.

Appropriandosi di questa pur positivissima definizione, non si dovrebbe tuttavia dimenticare che, reagendo con il gusto del paradosso<sup>52</sup> peculiare a questa «Gattung», ma anche giocando con la polisemia della parola "klug", la scrittrice potrebbe subito obiettare:

Der Verstand kann ein Held sein, die Klugheit ist meistens ein Feigling.  
(p. 73)

L'intelletto può essere un eroe, la scaltrezza di solito è un codardo.

Naturalmente però, data l'importanza che ha in questo «genere» il ricorso all'antitesi, può sempre valere anche il contrario:

Es gibt Fälle, in denen vernünftig sein feige sein heißt. (pag. 16)

---

Quelle & Meyer, 1920, p. 201, riferisce che una prima scelta di aforismi era uscita già nell'annuario «Die Dioskuren» negli anni 1877-78.

<sup>48</sup> Sulle successive edizioni degli *Aphorismen* cfr. Dee L. Ashlimann, *Marie von Ebner-Eschenbach und der deutsche Aphorismus*, in «Österreich in Geschichte und Literatur» 18 Heft 3 (1974), pp. 155-165; Armando Deidda, *L'aforisma e gli «Aforismi» di Marie von Ebner-Eschenbach*, in *Infelix Austria*, cit, pp. 172-195, in particolare p. 192.

<sup>49</sup> Fricke, cit., p. 113.

<sup>50</sup> Deidda, cit., p. 193.

<sup>51</sup> Ivi, p. 114.

<sup>52</sup> Poiché da questo lavoro è esclusa un'analisi specificatamente formale degli aforismi della Ebner-Eschenbach, si rimanda su questo argomento, oltre che al saggio citato di Ashlimann, a Rudolf Bruno Fischer, *Die Aphorismen der Marie von Ebner-Eschenbach*, Diss., Vienna, 1946. Sulle peculiarità formali e strutturali dell'aforisma di lingua tedesca si veda anche Fricke, cit., cap. IV, pp. 140-152.

Ci sono casi in cui essere ragionevoli significa essere vigliacchi.

Al di là di ogni possibile gioco - e di ogni possibile polemica - sul binomio «Verstand/Vernunft-Klugheit», fra lucida razionalità e buon senso comune o semplice furbizia, questo motto è, ancora una volta, una conferma di come questa scrittrice confidi più nel potere della *ratio* che in quello del caso, convinzione ribadita anche nella seguente laconica affermazione:

Der Zufall ist die in Schleier gehüllte Notwendigkeit. (pag. 8)

Il caso è la necessità avvolta in veli.

La Ebner-Eschenbach aborre qualsiasi fede che tenti di dispensare l'individuo dai doveri della responsabilità personale e nulla la irrita di più di quelle forme di credo che non abbiano alcun fondamento se non di carattere emotivo e viscerale, perché nulla la spaventa di più di quanto non sia discutibile su base dialettica:

Ein Urteil läßt sich widerlegen, aber niemals ein Vorurteil. (p. 7)

Un giudizio si può confutare, un pregiudizio mai.

D'altro canto però essa è troppo avveduta per attribuire poteri taumaturgici e assoluti al mero intelletto:

Die verstehen sehr wenig, die nur das verstehen, was sich erklären läßt.  
(p. 7)

Capiscono ben poco quelli che capiscono solo quel che si può spiegare.

E ancora:

Der Verstand, der uns nicht hindert, hie und da eine großherzige Dummheit zu begehen, ist ein braver Verstand. (pag. 27)

L'intelletto che non ci impedisce di commettere ogni tanto una magnanima stupidaggine, è un bravo intelletto.

A documento di come la scrittrice fosse consapevole della difficoltà di pensare fino in fondo, ossia di appropriarsi di un concetto astratto in maniera definitiva, valga questo lungo pensiero, che contiene in sé una valutazione personalissima dei processi gnoseologici:

Einen Gedanken verfolgen - wie bezeichnend dies Wort! Wir eilen ihm nach, erhaschen ihn, er entwindet sich uns, und die Jagd beginnt von neuem. Der Sieg bleibt zuletzt dem Stärkeren. Ist es der Gedanke, dann läßt er uns nicht ruhen, immer wieder taucht er auf - neckend, quälend, unserer Ohnmacht, ihn zu fassen, spottend. Gelingt es aber der Kraft unseres Geistes, ihn zu bewältigen, dann folgt dem heißen Ringkampf ein

beseligendes, untrennbares Bündnis auf Leben und Tod, und die Kinder, die ihm entspringen, erobern die Welt. (p. 22)

Inseguire un pensiero - com'è centrata quest'espressione! Noi lo rincorriamo, lo acciappiamo, esso ci sfugge, e la caccia ricomincia da capo. Alla fine vince il più forte. Se è il pensiero, allora esso non ci dà pace, riaffiora in continuazione - cocciuto, tormentoso, dileggiante la nostra impotenza ad afferrarlo. Ma se alla forza del nostro spirito riesce di averne ragione, allora alla lotta ardente segue un legame beatificante, indissolubile per la vita e per la morte e i figli che ne vengono generati conquistano il mondo.

L'esteso enunciato riportato qui sopra non può però essere considerato un aforisma in senso stretto, un genere che, fin dall'antichità, si caratterizza come «sermo brevis»<sup>53</sup>. La bravura del poeta aforistico sta infatti nella sintesi, nella concisione massima, nella capacità di concentrare l'intero, lungo procedimento di riflessione nella sua formulazione finale. Lichtenberg sosteneva del resto che proprio nella breviloquenza starebbe il segno dell'intelligenza:

Man wird bei allen Menschen von Geist eine Neigung finden, sich kurz auszudrücken, geschwind zu sagen, was gesagt werden soll [...] <sup>54</sup>

Presso tutte le persone di spirito si troverà un'inclinazione a esprimersi brevemente, a dire in fretta quel che va detto [...]

È indubbio che la definizione di aforisma<sup>55</sup> data dalla Ebner-Eschenbach non solo rispetta il criterio di massima stringatezza, ma privilegia anche il «Denken», ossia l'aspetto logico e non liberamente e imprevedibilmente associativo dell'attività intellettuale:

Ein Aphorismus ist der letzte Ring einer langen Gedankenkette. (pag. 5)

Un aforisma è l'ultimo anello di una lunga catena di pensieri.

L'aforisma, se è tale e non semplice espressione di banalità o massima d'effetto fornita velocemente a qualche frettoloso oratore o a qualche ciarlatano bisognoso di far presa sul pubblico mediante citazioni<sup>56</sup>, risulta quindi essere quasi il frutto di un processo necessario, in quanto:

<sup>53</sup> Per una definizione statutaria dell'aforisma e per una sua differenziazione da «generi» a esso affini, quali il proverbio, la massima, il detto, la riflessione, il frammento, l'epifonema, l'epigramma, l'apoftegma, il motto di spirito ecc., cfr. Deidda, cit., pp. 172-192.

<sup>54</sup> Lichtenberg, cit., vol I, p. 402; la trad. seguente è della scrivente.

<sup>55</sup> Sul valore retorico e aperto di questa definizione cfr. Albert Schneider, *Les aphorismes de Marie von Ebner-Eschenbach*, in «Études germaniques» 26 (1971), pp. 168-193, in particolare p. 175; Deidda, cit., p. 191 s., n. 79.

<sup>56</sup> Cfr. al riguardo la definizione di aforisma di Manlio Sgalambro, *Del pensar breve*, Milano, Adelphi, 1991, p. 18: «Aphorismus est sermo brevis. A chi pensa per aforismi, qualcosa ri-



Ein Gedanke kann nicht erwachen, ohne andere zu wecken. (pag. 26)

Un pensiero non può destarsi, senza destarne degli altri.

Sul fatto poi che sia il pensiero la fonte primaria dell'esperienza non lascia dubbi quest'altro categorico enunciato:

Nur der Denkende erlebt sein Leben, am Gedankenlosen zieht es vorbei.

(p. 63)

Solo chi pensa vive la propria vita, a chi è senza pensieri essa scorre dinnanzi.

Il «pensare» tuttavia non è inteso qui come esercizio regolamentato e progressivo della logica, con conseguente applicazione delle conclusioni a un sistema che renda ragione dell'uomo e del mondo. L'aforisma è sempre il risultato di un pensare che procede in maniera asistemica, senza prefiggersi di giungere mediante processi deduttivi alla Verità; esso non ha, di solito, alcuna pretesa di codificazione universale: si situa fuori da ogni casistica, perché è opera del poeta, non del filosofo<sup>57</sup>:

Der Philosoph zieht seine Schlüsse; der Poet muß die seinen entstehen lassen. (p. 30)

Il filosofo trae le sue conclusioni; il poeta deve farle emergere.

Evitando di penetrare nell'ampio ventaglio semico attribuibile al significato di «Denken», nella sostanza gli esempi qui citati - la cui lista potrebbe ovviamente essere ulteriormente allungata - confermano la validità della tesi di Fricke e dimostrano concretamente come la fonte degli aforismi della Ebner-Eschenbach sia la riflessione e non il gusto bonario di fornire al mondo ricette spicciole di vita al femminile. Tutto questo senza dimenticare, come la scrittrice sottolinea, che c'è una dialettica diversa fra il pensiero e il sentimento di una donna e quello di un uomo:

Wenn mein Herz nicht spricht, dann schweigt auch mein Verstand, sagt die Frau.

---

corda di far presto. La mancanza del termine medio è ugualmente richiesta dalla pratica a cui serve come massima a portata di mano. Essa sarebbe fulminea come ciò che occorre a chi ha molto da fare. Le vecchie "massime" si ispiravano a questo: dare al frettoloso quanto gli occorreva con la sua stessa fretta. Ma l'aforisma è tutt'altro: chi muore non ha più premura. Ma, braccato, vuole consegnare tuttavia lo scopo col suo ultimo respiro: rompere lo spirito incallito a favore dell'Eden».

<sup>57</sup> Cfr. Deidda, cit. p. 188: «Ciò che [...] caratterizza l'aforista - più poeta che filosofo - è che nella sua ricerca egli opera prevalentemente col pensiero immaginativo, che gli offre più larghe possibilità associative, al di fuori dei normali circuiti logici. L'aforisma è e appare, perciò, come intuizione, lasciando al fruitore il compito della verifica [...]».

Schweige, Herz, damit der Verstand zu Worte kommt, sagt der Mann.  
(p. 39)

Se il mio cuore non parla, tace anche il mio intelletto, dice la donna.  
Taci, cuore, così che il mio intelletto possa esprimersi, dice l'uomo.

E la Ebner-Eschenbach non dimentica mai di essere donna. Anzi, proprio per la sua particolare condizione di donna aristocratica, che la società invitava a non pensare e che istruiva non perché diventasse un essere libero e consapevole, ma perché riproducesse i modi di una bella superficialità priva di sostanza<sup>58</sup>, la scrittrice riflette costantemente sul ruolo delle persone del suo sesso. Molti fra i suoi aforismi parlano delle aspettative riposte, proposte e imposte dalla società alla donna<sup>59</sup>; molti dei suoi pensieri sono quindi relativi alla questione femminile in senso lato, anzi proprio questi sono fra i più noti e interessanti. L'aforisma forse più significativo in questo contesto è il seguente:

Als eine Frau lesen lernte, trat die Frauenfrage in die Welt. (pag. 51)

Quando una donna imparò a leggere la questione femminile entrò nel mondo.

È evidente che, agli occhi della contessa morava, l'unica vera via verso l'emancipazione femminile passa attraverso la consapevolezza acquisita mediante i libri, la "Bildung", la cultura. La Ebner-Eschenbach, anche per la sua profonda formazione cattolica, non attribuisce alcuna importanza a una liberazione della donna che si attui solo o soprattutto sul piano erotico: le sue eroine<sup>60</sup> non sono affatto delle Lulu o delle Lole, capaci solo di sfruttare, per

---

<sup>58</sup> A questo riguardo cfr. Josef Hofmiller, *Nachwort* al vol. Marie von Ebner-Eschenbach, *Gesammelte Werke*, voll. 9, Monaco, Nymphenburger Vlg., 1956, pp. 281-292, dove (p. 284) si cita una frase del diario della scrittrice, in cui essa, prendendo le distanze dalla superficialità della classe sociale cui appartiene, dichiara che alle fanciulle della buona società si insegnano le lingue straniere esclusivamente affinché acquisiscano «die Fertigkeit, dieselben Albernheiten in verschiedenen Sprachen zu sagen», ossia «la capacità di dire le stesse sciocchezze in lingue diverse».

<sup>59</sup> Già all'inizio del Novecento ci fu chi sottolineò l'importanza della produzione della Ebner-Eschenbach per la questione femminile; cfr. al riguardo Natanael von Milde, *Marie von Ebner-Eschenbach und ihre Bedeutung für die Frauenbewegung*, in «Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine» II (1900), pp. 89-92; Ernst Fischer, *Marie von Ebner-Eschenbach und ihr Verhältnis zur Frauenfrage*, in «Die Frau» 46 (Berlino 1939); Johanna Niedermüller, *Die Frauengestalten in den erzählerischen Schriften Marie von Ebner-Eschenbachs*, Diss., Innsbruck, 1938; Gertrud Gerber, *Wesen und Wandlung der Frau in den Erzählungen Marie von Ebner-Eschenbachs*, Diss., Göttingen, 1945.

<sup>60</sup> Numerosissime sono le protagoniste femminili della prosa di Marie von Ebner-Eschenbach, tanto che in moltissimi casi i suoi racconti prendono il titolo proprio da un nome di donna (ad es.: *Bozena*, *Komtesse Muschi*, *Komtesse Paula*, *Die Resel* [Teresina], *Lotti*, *die Uhrmacherin*, *Margarete*, *Mašlans Frau*) o da sostantivi o aggettivi sostantivati di genere femminile (es.:

afferinarsi, la fascinazione suscitata dalla loro sensualità. Anzi, quel che la scrittrice più paventa è proprio che si perpetui il costume di educare le donne alla pura esteriorità, addestrandole a servire esclusivamente da oggetti di piacere:

Man fordern nicht Wahrhaftigkeit von den Frauen, solange man sie in dem Glauben erzieht, ihr vornehmster Lebenszweck sei - zu gefallen. (p. 17)

Non si pretenda veridicità dalle donne, finché le si cresce nella convinzione che il loro più egregio scopo esistenziale sia quello di piacere.

La nobildonna morava è assolutamente consapevole di quanto sia controcorrente questa sua presa di posizione, poiché sa bene che una donna, quando pretende di essere se stessa, suscita sempre l'avversione del sesso maschile:

Eine gescheite Frau hat Millionen geborener Feinde: - alle dummen Männer. (p. 24)

Una donna in gamba ha milioni di nemici naturali: tutti gli uomini stupidi.

Nonostante tutto però, la creatura femminile non è vista necessariamente quale controparte dell'uomo; la donna, come compare nei pensieri della Ebner-Eschenbach, non è consapevolmente vittima dell'altro sesso, come lo sarà nelle pagine malinconiche di una Marlen Haushofer, e neppure è sua nemica dichiarata, ruolo che invece assumerà nella letteratura femminista più dura e arrabbiata, come nella prosa provocatoria di una Elfriede Jelinek, per restare sempre all'interno della tradizione letteraria femminile austriaca. Agli occhi della contessa morava comunque, al di là di ogni competizione o competitività con l'uomo, la donna dimostra sempre di sostenere un ruolo di primaria importanza nel rapporto di coppia:

Der Mann ist der Herr des Hauses; im Hause aber soll nur die Frau herrschen. (p. 24)

L'uomo è il signore della casa; dentro la casa però deve regnare soltanto la donna.

Il matrimonio, istituzione basilare della società, non viene affatto messo in discussione nel suo valore sostanziale dalla scrittrice, che per di più, anche grazie alla sua positiva esperienza personale, afferma:

Soweit die Erde Himmel sein kann, soweit ist sie es in einer glücklichen Ehe. (p. 36)

---

*Wieder die Alte, Die Kapitalistinnen, Die Unverstandene auf dem Dorfe, Die Sünderin, Die arme Kleine, Die Prinzessin von Banalien, Die Großmutter).*

Per quanto la terra possa essere cielo, essa lo è in un matrimonio felice.

Questo non significa affatto che la Ebner-Eschenbach difenda i matrimoni combinati freddamente per interesse, tanto comuni nella sua cerchia sociale<sup>61</sup>:

Eine Vernunftehe schließen heißt in den meisten Fällen, alle seine Vernunft zusammenzunehmen, um die wahnsinnigste Handlung zu begehnen, die ein Mensch begehnen kann. (p. 25)

Celebrare un matrimonio di ragione significa, nella maggior parte dei casi, radunare tutta la propria ragione per compiere l'azione più folle che un uomo possa compiere.

Infatti:

Nichts entfernt zwei innerlich wenig verwandte Menschen mehr voneinander als das Zusammenleben. (p. 19)

Nulla allontana due persone interiormente poco affini più della convivenza.

Anche nel matrimonio poi, molto gioca, al di là della sua riconosciuta dimensione sacrale, la fortuna, nonché la capacità della reciproca comprensione:

Ehen werden im Himmel geschlossen, aber daß sie gut geraten, darauf wird dort nicht gesehen. (p. 10)

I matrimoni vengono celebrati in cielo, ma lassù poi non ci si cura più che funzionino bene.

Pur difendendo il valore sociale e religioso dell'istituzione matrimoniale, la Ebner-Eschenbach non si schiera mai in difesa di unioni mantenute in vita esclusivamente per convenzione o per salvare un'immagine pubblica. Molti sono gli aforismi che criticano apertamente il matrimonio quando esso è ridotto a forzosa convivenza priva d'amore:

Die Gewohnheit ist langlebiger als die Liebe und überwindet manchmal sogar die Verachtung. (p. 72)

L'abitudine è più longeva dell'amore e talvolta supera persino il disprezzo.

Certo resta che, comunque vadano le cose in un rapporto di coppia, alla donna tocca sempre, almeno esteriormente e ufficialmente, recitare una parte da gregaria:

Die einzige von der Welt unbestrittenen Ehren, die einer Frau zuteil

---

<sup>61</sup> Emblematici a questo proposito sono i racconti *Chlodwig* (1875) e *Komtesse Paula* (1885).

werden können, sind die, die sie im Reflex der Ehren ihres Mannes genießt. (p. 57)

Gli unici onori indiscussi che il mondo può concedere a una donna sono quelli che essa gode nel riflesso degli onori di suo marito.

Marie von Ebner-Eschenbach ebbe la fortuna di conoscere la felicità coniugale, anche perché suo marito non solo non ostacolò, ma anzi sostenne quasi sempre la sua attività letteraria, dimostrandole di credere nel suo talento nonostante i suoi numerosi insuccessi. Per Marie, come si è già detto, la scrittura era qualcosa di irrinunciabile e di importantissimo, cui si dedicò con accanimento. Data la sua natura fortemente riflessiva, la baronessa meditò a lungo anche sui processi della creatività, sull'arte in generale e sulla letteratura in particolare. Per questo, con l'aiuto dei suoi aforismi si possono ricostruire i tratti fondamentali della sua poetica, che non di rado recupera in maniera manifesta l'eredità illuministica. Significativo a questo riguardo è il pensiero seguente:

Klarheit ist Wahrhaftigkeit in der Kunst. (p. 63)

La chiarezza è veridicità in arte.

Spesso la Ebner-Eschenbach ritorna poi sulla tenacia che il lavoro dell'artista richiede:

Wenn es einen Glauben gibt, der Berge versetzen kann, so ist es der Glaube an die eigene Kraft. (p. 10)

Se c'è una fede che può spostare le montagne, questa è la fede nella propria forza.

Ugualmente, pur essendo consapevole della fatica che il lavoro creativo comporta, essa invita coloro che vi si dedicano alla dissimulazione:

Der Künstler versäume nie, die Spuren des Schweißes zu verwischen, den sein Werk gekostet hat. Sichtbare Mühe ist zuwenig Mühe. (p. 33)

L'artista non manchi mai di asciugare le tracce di sudore che la sua opera gli è costata. La fatica visibile è troppo poca fatica.

Costante è poi l'esortazione della Ebner-Eschenbach, rivolta a se stessa prima che agli altri, all'autocritica e alla modestia:

Der Künstler hat nicht dafür zu sorgen, daß sein Werk Anerkennung finde, sondern dafür, daß es sie verdiene. (p. 42)

L'artista non deve occuparsi del fatto che la sua opera trovi riconoscimento, ma che essa lo meriti.

Una forte tensione morale sostiene quindi il suo lavoro d'artista<sup>62</sup> come anche la sua intera concezione della vita, alla quale la Ebner-Eschenbach guarda sempre con positività, mettendo in guardia i suoi contemporanei dal tarlo ormai dilagante del nichilismo:

Die jetzigen Menschen sind zum Tadeln geboren. Vom ganzen Achilles sehen sie nur die Ferse. (p. 7)

Gli uomini d'oggi sono nati per la rampogna. Dell'intero Achille vedono solo il tallone.

O ancora:

Die glücklichen Pessimisten! Welche Freude empfinden sie, so oft sie bewiesen haben, daß es keine Freude gibt. (p. 7)

Felici i pessimisti! Che gioia provano ogni volta che riescono a dimostrare che non c'è gioia alcuna!

Il messaggio della scrittrice, insomma, non è sostanzialmente illuministico soltanto rispetto allo stile e alla forma, ma anche nella sua profonda adesione alla realtà, vista non come perfetta, ma certamente come perfettibile<sup>63</sup>.

Elias Canetti non ha davvero torto quando, con l'ironia che contraddistingue il suo stile, sentenzia:

Die großen Aphoristiker lesen sich so, als ob sie alle einander gut gekannt hätten.

Leggendo i grandi autori di aforismi, si ha l'impressione che si conoscessero tutti bene fra loro.<sup>64</sup>

È innegabile: gli scrittori di aforismi si somigliano in fondo tutti<sup>65</sup> e non di rado l'affinità dei loro motti, almeno esteriormente, è evidente anche sul piano strettamente lessicale<sup>66</sup>. I messaggi che però i loro pensieri intendono comunicare possono andare anche in direzioni diametralmente opposte. Fra gli aforismi della Ebner-Eschenbach e quelli degli intellettuali asburgici della genera-

<sup>62</sup> Novelle che gravitano attorno al tema dell'artista sono ad. es. *Ein Spätgeborener*, Lotti, *die Uhrmacherin* (dove emerge la passione dell'autrice per gli orologi) o *Bertram Vogelweid*.

<sup>63</sup> Cfr. Deidda, cit., p. 139: «Sulla scia della concezione pedagogica di H. Pestalozzi, Marie Ebner considera l'educazione morale come l'unico strumento valido al fine di migliorare la convivenza umana attraverso il miglioramento degli uomini».

<sup>64</sup> Cfr. Gerhard Fieguth (cur.), *Deutsche Aphorismen*, Stoccarda, Reclam, 1983, p. 303; trad. ital. in Guido Almansi (cur.), *Il filosofo portatile*, Milano, TEA, 1991, p. 7.

<sup>65</sup> Sul debito della Ebner-Eschenbach verso i proverbi popolari e soprattutto verso i moralisti francesi (Montaigne, La Rochefoucauld, Vauvenargues) cfr. Deidda, cit., p. 194.

<sup>66</sup> Ashliman, cit., p. 161, affianca a questo scopo aforismi della Ebner-Eschenbach ad aforismi di Nietzsche, dimostrandone l'affinità, pur essendo essi usciti dalla penna di due scrittori che in buona sostanza avevano ben poco in comune.

zione immediatamente successiva alla sua, soprattutto Schnitzler e Kraus, al di là di alcune trasparenti somiglianze e di una certa analogia formale, c'è un'abissale differenza nell'intento sostanziale. I pensieri della contessa morava, diversamente da quelli di Schnitzler ad esempio, hanno sempre un dichiarato intento pedagogico-didattico e, a differenza di quelli di Kraus, prediligono l'aspetto propositivo a quello eminentemente critico. Quando parla dell'uomo e all'uomo la Ebner-Eschenbach parte dal credo profondo nella possibilità di poter cambiare, e in meglio, se stessa e il suo prossimo. Essa non considera certo il mondo che la circonda come il migliore dei mondi possibili, ma nei suoi pensieri non affiorano mai la disperazione e il cinismo; al contrario, in essi finiscono sempre per trionfare le tre virtù cardinali della religione cristiana: fede, speranza e soprattutto carità:

Bewunderung der Tugend ist Talent zur Tugend. (p. 35)

Ammirazione della virtù è talento per la virtù.

Il credo cattolico si sposa nella scrittrice con la solida eredità laica dell'Illuminismo e si traduce in una difesa del lavoro, della responsabilità, in una parola della *Leistung*, intesa sia in senso concreto che traslato, destinata automaticamente a migliorare l'individuo e il mondo:

Wenn man das Dasein als eine Aufgabe betrachtet, dann vermag man es immer zu ertragen. (p. 18)

Se si considera l'esistenza come un compito, si riesce sempre a sopportarla.

La filosofia di vita della Ebner-Eschenbach non ha nulla in comune con il disimpegno programmatico dell'estetismo di fine secolo, né con l'escapismo sociale e morale dei tanti *dandy* e libertini di quell'epoca. Nel modo schietto e onesto di concepire l'esistenza da parte di questa donna non c'è spazio per lo *spleen* o per altri sentimenti tipici della *Décadence*, pur intesa nel senso più lato del termine. La scrittrice non arriva a credere nella coincidenza settecentesca di Bene e di Vero, ma anche per lei, almeno sul piano dell'impegno, etica ed estetica devono alla fine coincidere:

Auch die Tugend ist eine Kunst, und auch ihre Anhänger teilen sich in Ausübende und bloße Liebhaber. (p. 13)

Anche la virtù è un'arte e i suoi ammiratori si dividono in esecutori e in semplici amanti.

Marie von Ebner-Eschenbach annovera evidentemente se stessa fra gli «Ausübende» della virtù, fra quanti non si limitano ad apprezzarne la dimensione estetica, ma se ne fanno concreti operatori. Questo aspetto del suo pensiero, apprezzabile sul piano etico, rende tuttavia la sua opera per certi aspetti

poco «moderna»<sup>67</sup>, agganciandola più al così detto «realismo poetico»<sup>68</sup> dell'Ottocento che non facendola antesignana di quella nuova sensibilità, estremamente sfumata e possibilista, che si sarebbe andata affermando, soprattutto nel mondo asburgico, nell'ultimo scorcio del secolo. Anche sul piano strettamente stilistico, la prosa della scrittrice si presenta come del tutto inserita in questa corrente. Il suo stile chiaro e accurato è apprezzabile<sup>69</sup> per la sua incisività e per l'attenzione sempre vigile nell'evitare ogni digressione nel sentimentalismo e nel patetico, ma non arriva certo mai alle temerarietà formali del «monologo interiore», portavoce di quello «stream of consciousness» che diventerà invece regolare mezzo espressivo nella prosa del Novecento.

Nel corso di questo lavoro si sono toccati soltanto alcuni dei numerosi temi che sono oggetto della produzione aforistica della Ebner-Eschenbach, una produzione assai variegata che, come quella degli scrittori tradizionali di questo «genere», si confronta con gli argomenti più disparati. In particolare il ventaglio tematico degli aforismi della scrittrice morava è inferiore per ampiezza, all'interno della tradizione tedesca, solo a quello di Lichtenberg<sup>70</sup>. Anche il raggruppamento dei pensieri secondo determinati settori o filoni contentutistici operato qui, benché tipico di tante antologie e raccolte di motti e sentenze, è consapevolmente del tutto arbitrario: gli *Aforismi* della Ebner-Eschenbach, proprio perché tradizionali nella loro formulazione, si caratterizzano infatti per il loro assoluto isolamento contestuale, che rifiuta dichiaratamente qualsivoglia forma di casistica e di agglomerazione. Questa sorta di violenza alla struttura dell'opera trova però giustificazione sul piano esegetico, in quanto l'intento di questa indagine vuole essere quello di evidenziare la dimensione anche innovativa della scrittura e del pensiero di una donna - considerata nel suo ruolo molteplice di aristocratica, di moglie e di scrittrice - che resta tuttavia sempre consapevolmente agganciata alla propria tradizione e al proprio mondo.

<sup>67</sup> Sul tratto fortemente conservatore dei gusti letterari della Ebner-Eschenbach anche rispetto alle proprie letture cfr. Vesely, cit., p. 217 ss.

<sup>68</sup> Cfr. Karl Polheim, *Berichte und Besprechungen. Textkritik und Interpretation. Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar in wissenschaftlichen Einzelausgaben*, in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft» VII (1976), Vienna, p. 127 s. Rispetto agli studiosi che inseriscono l'autrice nel movimento letterario del Realismo cfr. anche Unterholzner, cit., p. 214, nota 75.

<sup>69</sup> Questa posizione è condivisa dalla maggior parte dei critici, mentre non mancano voci che attribuiscono invece l'oblio in cui è caduta l'opera della scrittrice morava proprio alla inadeguatezza del suo stile; cfr. Gertrud Fussenegger, *Marie von Ebner-Eschenbach oder Der gute Mensch von Zdißlawitz*, München, 1967 (Schriftstellerreihe der Künstlergilde vol. 9); qui, p. 9: «Ihre Problematik scheint veraltet, ihre Sprache verbraucht, ihr Gefühlston verstimmend, wenn nicht stellenweise sogar lächerlich». (Trad. ital.: La sua problematica appare superata, il suo linguaggio logoro, il suo tono sentimentale irritante, se non addirittura in qualche punto ridicolo).

<sup>70</sup> Cfr. Fricke, cit., p. 118.



Marie von Ebner-Eschenbach morirà, come il vecchio imperatore, nel 1916: le verrà così risparmiata l'esperienza di assistere al crollo definitivo della sua realtà, visto che, tra l'altro, con la fine della Prima Guerra Mondiale avrebbe finito di esistere anche quella classe nobiliare cui la scrittrice fu sempre conscia di appartenere. Come tante delle sue *Schloß- und Dorfgeschichten*, racconti costruiti sulla dialettica fra mondo aristocratico e mondo contadino, anche gli *Aforismi* si fanno mediatori della *Weltanschauung* sociale che caratterizza l'intera produzione della Ebner-Eschenbach, consapevole esponente di una classe che, già delegittimata dopo i moti democratici del 1848, avrebbe dovuto comunque continuare a trovare, agli occhi della nobildonna, una ragione di esistere non tanto abusando dei suoi privilegi ed esercitando sui sudditi un potere dispotico e assoluto, quanto proponendosi come classe moralizzatrice con la propria nobiltà di spirito. Ecco perché anche nella sua produzione aforistica abbondano esortazioni alla generosità e all'indulgenza nei confronti di chi è socialmente o intellettualmente meno fortunato. La lista degli esempi potrebbe a questo riguardo essere lunghissima; ne basti uno a titolo esemplificativo:

Liebe alle Menschen, der Leidende aber sei dein Kind. (p. 39)

Ama tutti gli uomini, chi soffre però sia tuo figlio.

Naturalmente anche gli *Aforismi* potrebbero essere chiamati in causa a sostegno della tesi secondo cui la scrittrice morava non sarebbe altro che la messaggera di un ideale di bontà e di fratellanza universale. Sarebbe però del tutto ingiusto cogliere nei suoi motti, come più in generale nella sua produzione, solo questo aspetto che in certe pagine della critica si colora di toni vagamente mistici che odorano più di stantio che di sacro. Anche dalla produzione aforistica traspare invece con chiarezza la profonda ambivalenza della Ebner-Eschenbach, donna e scrittrice sempre tesa, come i due *Freiherren von Gemperlein* dell'omonimo racconto, fra un conservatorismo illuminato e paternalista e il desiderio di adeguarsi alle nuove tendenze liberali e democratiche della realtà asburgica. La scrittrice è infatti sempre consapevole che:

Alle historischen Rechte veralten. (p. 65)

Tutti i diritti storici invecchiano.

E, nel suo sempre vigile bisogno di conciliare il vecchio col nuovo, afferma:

Die Moral, die gut genug war für unsere Väter, ist nicht gut genug für unsere Kinder. (p. 76)

La morale, che era sufficientemente buona per i nostri padri, non è sufficientemente buona per i nostri figli.

Su un discorso dichiaratamente politico prevale sempre cioè, negli *Aforismi* come nel resto dell'*opus* della scrittrice, un discorso marcatamente etico. Per questo anche la maggior parte degli studi critici a essa dedicati insistono soprattutto sull'aspetto etico-religioso-pedagogico<sup>71</sup> della sua produzione, trascurando in suo favore indagini formali approfondite e sacrificando quasi completamente quei tratti della sua opera che invece vibrano di tensione e di ambivalenza. L'analisi della produzione aforistica ha permesso di evidenziare come anche in questo caso si possano correre esattamente gli stessi rischi, vedendo sostanzialmente anche in quest'opera, al di là del suo rigore e della sua estrema maturità formale, solo un inno alla bontà, alla virtù, in una parola alla «Lebensbejahung» sostenuta a ogni costo. Gli *Aforismi* mostrano invece di contenere spunti di carattere fortemente innovativo, espressi però senza il ricorso a espressioni di dirompente trasgressione ma celati dietro un velo di scetticismo e dietro uno «humor» sottile e deciso.

---

<sup>71</sup> Si veda la bibliografia riportata in nota da Unterholzner, cit., p. 210 ss.

Primus-Heinz Kucher

Charles Sealsfields *Austria as it is*  
Ein Literaturrätsel und Reisebericht mit europäischer  
Rezeption im 19. Jahrhundert

[...] Ich habe deshalb vorgezogen, Thatsachen, lebende, ja geschichtliche Personen zu zeichnen, nach dem anerkannten Grundsatz, daß öffentliche Charaktere auch offen behandelt werden dürfen [...] (Sealsfield, 1835, *Morton oder die große Tour*)<sup>1</sup>

1. Als im Dezember 1827 in der Londoner Verlagsbuchhandlung Hurst anonym und mit dem Impressum 1828 eine Schrift über Österreich unter dem Titel *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts. By an Eye-Witness* erschien<sup>2</sup>, durfte sich die prosperierende Gattung der Reiseberichte zunächst um ein kurioses Werk bereichert wissen. Mit diesem Buch, das trotz seiner Anonymität die literarische Öffentlichkeit in England und Frankreich wiederholt beschäftigen, im deutschsprachigen Raum hingegen auf eher spärliche und einigermaßen chiffrierte Resonanz stoßen wird, war bekanntlich eines der Literaturrätsel des 19. Jahrhunderts par excellence verknüpft, das erst anläß-

---

<sup>1</sup> Zit. nach: Ch. Sealsfield: *Morton oder die große Tour*. In zwei Theilen. Stuttgart 3. Aufl. 1846, Erster Theil, S. 19, «Zuschrift des Autors an die Herausgeber».

<sup>2</sup> Vgl. dazu Karl J. R. Arndt: Introduction to Sealsfield's *Austria as it is*. In: Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke*. Bd. 3 Hrsg. von K. R. J. Arndt; Hildesheim-New York 1972, S. V-XXIII, hier S. V, wo Arndt als Quelle die «Literary Chronicle for December 1827» angibt. Der Verfasser dieses Beitrages bereitet eine neue kommentierte Edition der *Austria* vor, die noch 1993 vorgelegt werden soll: Ch. Sealsfield: *Austria as it is - Österreich wie es ist*. Eine kommentierte Textedition. Hrsg. von Primus-Heinz Kucher, Wien 1993, Böhlau, = *Literatur in der Geschichte*, *Geschichte in der Literatur*, Bd. 28.

lich des Todes des Autors zur Aufklärung gelangte, nachdem einzelne, vorher ausgestreute Hinweise, z.B. dem Verleger Brockhaus oder dem deutsch-ungarischen Kritiker Karl Maria Kertbeny gegenüber<sup>3</sup>, faktisch unbeachtet geblieben waren.

Es handelte sich hierbei um die zweite Arbeit des 1823 aus dem in Prag ansässigen Kreuzherrenorden geflüchteten Carl Anton Postl (1793-1864), der unter dem später angenommenen Namen Charles Sealsfield in die Annalen der Literaturgeschichte Eingang finden wird. Autor und Romanwerk wurden bekanntlich vor 1848 beinahe einhellig, so Sengle, als «[...] Glanzleistung deutschsprachiger Prosaschriftstellerei [...]» in der liberalen Kritik gerühmt, als «Epoche machend» oder «[...] das demokratische Princip im Roman durchsetzend [...]»<sup>4</sup>. Dies traf nicht nur auf das *Cajütenbuch* (1841) zu, für Arnold Ruge «[...] ein Roman von der besten Art, neu in Anlage, Ausführung, Motiv und Charakteristik [...]»<sup>5</sup>; - schon die einzelnen Bände der seit 1834 erschienenen *Transatlantischen Reiseskizzen* fanden, von wenigen Einwänden abgesehen, hymnische Aufnahme<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Vgl. dazu den Brief Sealsfields an Brockhaus vom 21. 6. 1854, in dem der Autor der Bitte um Einsendung einer Selbstbiographie für die 10. Auflage des Conversations-Lexicons nachkam und immerhin anmerkte, daß er nach 1826 «[...] nach England gieng, wo er zwey Werke in englischer Sprache hinterließ, die im darauffolgenden Jahre 1828 erschienen [...]» In: Eduard Castle: Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl). Briefe und Aktenstücke. Wien 1955, S. 290. Ferner vgl. Karl M. Kertbeny: Erinnerungen an Graf Ladislaus Teleki. Prag 1862, S. 96-98 sowie seine eigentliche "Enthüllungsschrift", die Sealsfields Autorschaft an der *Austria* definitiv aufklärte: K. M. Kertbeny: Erinnerungen an Charles Sealsfield. Brüssel & Leipzig 1864, S. 26-30.

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. Bd. III. Stuttgart 1980, S. 752. Ferner: Hartmut Steinecke: Romane als Aufklärungsmittel. In: Ders.: Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der «demokratischen Kunstform» in Deutschland. München 1987, S. 116-129, bes. S. 127. Das Epitheton «demokratisch» ist erstmals bei Saint-René Taillandier in seinem Beitrag: Le Romancier de la démocratie américaine. In: *Revue des Deux Mondes*, Paris 1848, S. 461-499, nachzuweisen; in der deutschen Kritik hingegen bei Oskar Ludwig Bernhard Wolff: Allgemeine Geschichte des Romans, von dessen Ursprung bis in die neueste Zeit. Jena 1841, bes. aber 2. Aufl. 1850; dazu vgl. H. Steinecke: Romanpoetik, S. 33. Zur neueren Sealsfieldforschung und zur Kontextualisierung des Autors in der deutschen bzw. in der amerikanischen Literatur vgl. Franz Schüppen: Charles Sealsfield. Karl Postl. Ein österreichischer Erzähler der Biedermeierzeit im Spannungsfeld von Alter und Neuer Welt. Frankfurt/M. - Bern 1981; = Europäische Hochschulschriften Reihe I, Bd. 428; Walter Grünzweig: Das demokratische Kanaan. Charles Sealsfields Amerika im Kontext amerikanischer Literatur und Ideologie. München 1987 (Grünzweig konzentriert sich v.a. auf die "Amerika-Romane" und die frühe Rezeption S. s. in der amerikan. Kritik) sowie Alexander Ritter (Hrsg.): Sealsfield-Forschung 1945-1990: Aufsätze und Bibliographie. = Ch. Sealsfield: Sämtliche Werke. Bd. 28; Supplementreihe Bd. 4, in Vorbereitung.

<sup>5</sup> In: *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*; Nr. 86, 9.10.1841, Leipzig S. 343.

<sup>6</sup> Zu diesen Ausnahmen zählten z.B. eine Besprechung des *Morton*-Bandes in den *Hallsche[n] Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*; Nr. 226, Leipzig, 20.9.1836, Sp.

Während das Romanwerk nach 1848 trotz rückläufigen Interesses im Lesepublikum in der Kritik weiterhin einen respektablen Platz behaupten konnte, schwanden das *Amerika*- und das *Austria*-Buch spätestens mit den Gesamtausgaben von 1846 aus dem Kontext des Sealsfieldschen Opus. Der Umstand, daß beide Texte durch ihre Nichtaufnahme in diese Ausgaben aus einem Werkzusammenhang fielen, der sich erst später wieder rekonstruieren ließ, muß, wie das Fehlen einschlägiger Hinweise, wohl mit den Ambivalenzen und Eigentümlichkeiten in Zusammenhang gebracht werden, die Postls bzw. Sealsfields Leben und Schreiben im Exil insgesamt, aber auch unter den Bedingungen einer vom Autor sorgsam und zunehmend stilisierten Anonymität gekennzeichnet haben<sup>7</sup>. Eine Trennung in einen frühen, zeitkritischen Publizisten und in einen späteren Romanschriftsteller, wie dies in der Sealsfieldforschung gerade im Kontext der Diskussion über das *Austria*-Buch wiederholt der Fall war, ist dennoch nicht zu rechtfertigen. Schon Julian Schmidt hat in seinem Versuch einer Würdigung der Sealsfieldschen Reiseskizzen und Romane auf wirkungsmächtige zeitgenössische Beiträge zur Thematisierung des "Fremden", auf Chateaubriand und Cooper, hingewiesen und damit indirekt einen Traditionsstrang entworfen, in dem Sealsfields übersehenes Frühwerk anzusiedeln wäre<sup>8</sup>. Die neuere Sealsfieldforschung hat im Zuge des erweiterten Textzugriffs seit Vorliegen der Reprint-Werkausgabe die Kontinuität folgerichtig als aufeinander korrespondierende Komposition von Entwurf und Romanzyklus neu formuliert und außer Zweifel gestellt:

[...] Entwurf und Zyklus, hier im Verhältnis zueinander stehend wie Idee und Tat, sind als inhaltliche Substanz und literarisch-didaktische Umsetzungsmöglichkeit, aber auch in der beabsichtigten Zielsetzung eines gesellschaftspolitischen und regionalen Kontrastprogrammes mit den frühen Schriften über *Die Vereinigten Staaten von Nordamerika* [...]

---

1801-1808, wiederabgedruckt in: Charles Sealsfields Werke im Spiegel der literarischen Kritik. Eine Sammlung zeitgenössischer Rezensionen mit einer Einleitung herausgegeben von Reinhard F. Spiess. Stuttgart 1977, S. 71f.

<sup>7</sup> Vgl. dazu: W[infried] G. Sebald: Ansichten aus der Neuen Welt. Über Charles Sealsfield. In: Ders.: Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur. Salzburg-Wien 1991, S. 17-39, bes. S. 37. Für Sebald war Sealsfield ein "déraciné par excellence". Es fällt auch auf, daß Sealsfield in seinen Briefen nach einer ersten Ankündigung der *Austria* nicht mehr, wie dies bei späteren Texten häufig der Fall war, auf sie zu sprechen kam.

<sup>8</sup> Vgl. Julian Schmidt: Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Dritter Band. Leipzig-London-Paris; 2. verm. Aufl. 1855, S. 266f. Schmidt seinerseits dürfte übersehen haben, daß Sealsfields *Amerika*-Buch gerade im Kontext der Amerikabücher der Genannten zu sehen wäre, zu Chateaubriands *Voyage en Amérique* bzw. Coopers *Notions of the Americans*, beide 1828 erschienen.

(1827) und *Austria as it is* [...] (1828) bereits angelegt. Neue und Alte Welt werden zum lokal-symbolischen Formelpaar [...] <sup>9</sup>

2. Grundanliegen des *Austria*-Buches, das - im Gegensatz zur *Amerika*-Schrift nur in der englischen Ausgabe vorliegt -, ist die Vergegenwärtigung der österreichischen Wirklichkeit als, so die Vorrede, «[...] an example of so complete and refined a despotism» <sup>10</sup>. Eingebettet in den fiktiven Rahmen einer Reise, die ausgehend von Frankreich durch Süddeutschland und Böhmen nach Wien führt, - «[...] The Author of this Work is a native of the Austrian Empire; who, after an absence of five years, has revisited his country [...]» (SW, V) - entfalten die acht Kapitel des Buches zunächst eine breit angelegte Darstellung zeitgenössischer Alltagsrealität, um sukzessive über eine kontrastive Anlage auf eine Reise in die Tiefe der Zeit hinauszulaufen.

Im vielfältigen Spektrum des literarisch-politischen Reiseberichts bewegen sich Sealsfields Beiträge seit dem *Amerika*-Buch damit ziemlich genau an den Nahtstellen von gesellschaftspolitischer und ästhetischer Welterfahrungsprogrammatis, die zugleich als Praxis, als kulturkontrastive Interaktion angelegt ist <sup>11</sup>. Während im *Amerika*-Buch die Fortschritts- und Freiheitsidee, gestützt auf eine pragmatische Auffassung von Leben und Wissenschaft, dem Mythos Amerika klare, d.h. republikanische Konturen, verleiht und in den Modus der Darstellung direkt einfließt, überwiegt im *Austria*-Buch eine zweifache Tendenz: jene zur Satire auf der einen, jene zum trivialen Reisebericht auf der anderen Seite, beides Formen, die auf "Subjektivierung" und "Wirkung" ausgerichtet sind. Ohne jede Episode durch Autopsie glaubhaft machen zu müssen, legt sich die Wirklichkeit des metternichschen Systems in der Konversation des Reisenden mit seinem Begleiter bzw. mit seinem jeweiligen Gegenstand frei, ein Verfahren, das an das Prinzip der «Assoziation der Ideen» erinnert, wie es Heinrich Heine im ersten seiner *Briefe aus Berlin* (1822) skizziert und vorgeführt hat. Im Unterschied zu Heine ist die *Austria* freilich stärker «pragmatisch fundiert», d.h. sie entfaltet sich aus einem vorausgesetzten Bedürfnis nach Information, die ihre Stützung in einer realen Reiseerfahrung, in unserem Fall wohl präziser Fluchterfahrung, besitzt. Obgleich «subjektzentriert», d.h. von einer Erzählinstanz (mit)bestimmt, und damit den Parametern zeitgenössi-

<sup>9</sup> Vgl. Alexander Ritter: Charles Sealsfields gesellschaftspolitische Vorstellungen und ihre dichterische Gestaltung als Romanzyklus. In: «Jahrbuch der Schillergesellschaft» 1973, S. 395-414, hier S. 396.

<sup>10</sup> Zit. nach Ch. Sealsfield: Sämtliche Werke, Bd. 3 (SW) S. VI; künftig im Text mit Sigle SW und Seitenangabe in runder Klammer.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Peter J. Brenner: Reisen in die Neue Welt. Die Erfahrung Nordamerikas in deutschen Reise- und Auswandererberichten des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1991, bes. S. 7f. bzw. S. 31f.

scher Reiseberichte verpflichtet<sup>12</sup>, kommt in der *Austria* die «publizistische Wirkungsabsicht», für Preisendanz immerhin das Neue und Wegweisende an Heines Reisebildern<sup>13</sup>, direkter, wengleich ohne vergleichbare poetische Reflexion, zur Geltung.

Berichtetes und Beschriebenes bewegen sich in unmittelbarer Nähe zu Textsorten, die als literarische Gebrauchsformen dem zeitgenössischen Leser vertraut waren: dem Reisejournal, dem Reisetagebuch oder der meist kultur-geographisch ausgerichteten Reiseskizze, Formen, die auf Erwartungen des Lesers abgestimmt waren und diese Erwartungen durch dialogische Sequenzen im Text in Erinnerung halten.

In der Zusammenschau der einzelnen Abschnitte ergibt sich zwar keine "Systematie" im Heineschen Sinn, wohl aber ein facettenreiches Bild einer Wirklichkeit, die nach Außen um den Anschein eines idyllischen Stillebens bemüht, deren eigentliche Signatur jedoch die einer allgegenwärtigen staatlichen Präsenz und mehr oder weniger subtilen Repression war, - ein Stilleben, in dem das Stagnierende, die *natura morta*, einen idealen Rahmen vorfand: «[...] the happiness of still life [...]» (SW, 129).

Wenige Grundthemen werden im Text aus unterschiedlichen Landschaften heraus immer wieder zur Diskussion gestellt und ausgeleuchtet: es sind dies die ausgezehnte Kleinstaatenlandschaft Süd- und Mitteldeutschlands, die nationalen Kontraste zwischen den slawischen Nationen, Ungarn und dem deutsch-habsburgischen Zentrum, die Stadt-Land-Divergenz sowie die Rolle des Tandems Franz I. - Metternich. «Inexpressible grandeur and sadness» (SW, 46), das treffende Formelpaar für das Verhältnis Natur - Gesellschaft, markiert als Leitmotiv den poetologischen wie politischen Neigungswinkel des Reisenden.

Indem der Blick des Reisenden zunächst auf ebendiesen Kontrast fällt, - festgemacht an fürstlicher Prasserei einerseits und prekären allgemeinen Lebensverhältnissen andererseits und gestützt auf die überzeugende Kraft der Statistik in Form von Zivillisten und Steueraufkommen, - nimmt der Text sozialpolitische Signale antizipatorischen Zuschnitts auf. Denn nur wenige Jahre später wird Georg Büchner aus derselben Landschaft heraus seinen *Hessischen Landboten* vorlegen, das epochale Dokument deutscher Misere und

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu: Wulf Wülfing: Reiseberichte im Vormärz. Die Paradigmen Heinrich Heine und Ida Hahn-Hahn. In: Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Hrsg. von Peter J. Brenner. Frankfurt/M. 1989, = suhrkamp materialien 2097, S. 333-362, bes. S. 335.

<sup>13</sup> Vgl. dazu: Wolfgang Preisendanz: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik. In: Ders.: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. München, 2. verm. Aufl. 1983, S. 21-68, bes. S. 25. Zur strukturellen Nähe der Erzählprosa zur Publizistik um 1830 vgl. auch: Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. Bd. III, Stuttgart 1980, bes. S. 769.

deutscher Herrschaftspraxis vor 1848<sup>14</sup>. Gewiß, die Schärfe der Anklage ist nicht vergleichbar; Sealsfield versteht seine Darstellung nicht als operatives Manifest, legt er zudem den Akzent, wenngleich ironisch, "bloß" auf charakterologische Phänomene, wie z.B. Naivität, Vertrauen oder Gehorsam, womit noch kein Programm umschrieben ist, immerhin aber Konturen einer frühen Analyse von "Untertanenmentalität", der «blind obedience», - neben «despotism» ein Schlüsselwort im *Austria*-Text überhaupt (SW, 100, 132, 137), - sichtbar werden:

[...] There is, in the German character, a sort of familiarity which sometimes displeases, but shows at the bottom an open heart [...] This, with a sincere though in a certain degree shaken attachment to their princes, constitutes one of the principal features of the present Germans. How could they else bear those incredible burthens laid upon their shoulders, and which so grievously oppress them? (SW, 4)

Es stellt sich allerdings die Frage, ob die soziale Sensibilität des Erzählers in der letztlich vorherrschenden Perspektive des erstaunten Wahrnehmens, der paternalistischen Entrüstung und in einer bloß allgemein gehaltenen Sympathie nicht an Überzeugung einbüßt und damit den selbstgestellten Anspruch auf Wahrheit unterläuft. Strukturelle Krisenerfahrungen der Zeit jenseits des Modells herrschaftlicher Abhängigkeit, man denke nur an die einsetzende Industrialisierung, die Krise des traditionellen Handwerks, Landflucht und Urbanisierung werden nicht zur Diskussion gestellt. Besonders deutlich wird dies in Passagen, in denen Sealsfield die Lage der Bauern in Böhmen, Mähren und Teilen Österreichs behandelt (Kap. II, IV).

Insgesamt erscheint die agrarische Welt als intakte Landschaft - «[...] the reasoning even of the peasants is simple but true [...]» (SW, 132) -, die bei näherem Hinsehen allerdings eine doppelte Konnotation trägt. Einzelne Züge wie z.B. der beschriebene Lebensrhythmus weisen sie nämlich als ideales Fundament dessen aus, was an anderer Stelle Gegenstand der Kritik wird: die Stagnation im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben. Am Schluß des vierten Kapitels setzt der Reisende zu folgendem Resümee an:

[...] there is in this vast monarchy, till the present time, scarcely a movement towards emancipation [...] (SW, 108)<sup>15</sup>

Andrerseits tritt diese Landschaft immer wieder jenen öffentlichen, d.h. staatlichen Strukturen als authentische entgegen, begleitet von einer ebenso of-

<sup>14</sup> Vgl. dazu: Hans Mayer: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt/M. 1972, bes. S. 178ff. sowie Gerhard Schaub: Georg Büchner. Der Hessische Landbote. Texte, Materialien, Kommentar. München 1976; zur Wirkungsgeschichte S. 142f.

<sup>15</sup> Vgl. dazu auch ähnlichlautende Stellen in Kap. II und V und VII.



fenen Apologie der aristokratischen Eliten, deren Landsitze und Jagdgewohnheiten, z.B. der Lobkowitz-Besitz<sup>16</sup>, mit derart inniger Zuwendung beschrieben werden, als gehörten sie dem unmittelbaren Lebenshorizont des Erzählers an. Bäuerliche und aristokratische Lebenswelten sind zwar aus der Sealsfield'schen Biographie nicht wegzudenken, allein sie stehen in ziemlichem Kontrast zur josephinischen Bildungserfahrung sowie zur englisch-amerikanischen Kontrastfolie, auf der sich ein Teil der Dialoge des Erzählers mit seinem fiktiven Reisebegleiter John Bull - seit Hume die rhetorische Einkleidung für ein liberal verstandenes England in politischen Traktaten - entwickelt<sup>17</sup>.

In dieser Konzeption der Gegenlandschaft nimmt Böhmen-Mähren in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Rolle ein. Zunächst ist es eine Landschaft, die durch ein ausgewogenes Verhältnis zwischen agrarischer und bürgerlich-urbaner Kultur gekennzeichnet wird, dann eine, welche den Ansprüchen des Zentrums direkter ausgeliefert erscheint als z.B. Ungarn oder andere Länder der Monarchie. Sealsfield spielt hier unverkennbar auf den Topos der Disziplinierung der Peripherie durch das Zentrum an. Allerdings steht dabei weniger das Bild der ökonomischen Auszehrung im Vordergrund als jenes der Verweigerung historisch verbriefteter Rechte, womit der Text zumindest streckenweise den Charakter eines frühen Manifests anzustrebender nationaler Emanzipation annimmt.

Die Akribie der Wahrnehmung und Beschreibung verrät im Gegenzug, wie sehr der Autor seiner Kindheitslandschaft auch im Exil verpflichtet blieb. Sie stellt die Reisebeschreibung in eine Tradition, die in ihrer verifikatorischen Gründlichkeit, in ihrem privilegierten Blick auf den Alltag und ihrem Hang zum Vergleich, an jenes Vermächtnis anschließt, das im besten Sinn "aufklärerisch" durch Friedrich Nicolai in die deutschsprachige Reiseliteratur eingeführt worden ist<sup>18</sup>.

Zu den partikularen Kennzeichen der *Austria*-Schrift zählt freilich auch der häufige Wechsel der Berichtsform. So gehen z.B. die Kapitel fünf und sechs in die Porträtform über, indem sie die Exponenten der Macht, Franz I. und Metternich, vorstellen. Obgleich sehr subjektiv angelegt, zeige hier Sealsfield «[...] durchaus einen Scharfblick, der es mit den kritischsten Geistern der Epoche hätte aufnehmen können [...]», wäre die Zeichnung der franziszeiischen Herrschaftspraxis nicht durch biographisch belegte «Verlockungen der Macht» -

---

<sup>16</sup> Vgl. Kap. II, S. 38f. sowie generell Kap. VII, bes. S. 168f.

<sup>17</sup> Vgl. David Hume: *The history of the proceedings in the case of Margaret, commonly called Peg only lawful sister to John Bull*. London 1760, Neuauf. 1982.

<sup>18</sup> Vgl. die wirkungsgeschichtlich eminent wichtige Reisebeschreibung von F. Nicolai: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*. Berlin 1783-96, 12 Bde. Dazu v.a. Hans-Wolf Jäger: *Reisefacetten der Aufklärungszeit*. In: P. J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht*, S. 261-283, bes. S. 274f.

gemeint ist der Anbiederungsversuch Sealsfields an Metternich aus dem Jahr 1826 - getrübt<sup>19</sup>.

Kaum anderswo wurde Kritik so direkt vorgetragen wie in diesen beiden Kapiteln, ein Umstand, den auch die zeitgenössische Rezeption je nach Standort mit Bewunderung bzw. Irritation zur Kenntnis nahm. Franz I. - im Kontext der Beschreibung des Bildungswesens schon als Monarch eingeführt, der bloß an perfekten Dienern, an Untertanen, Interesse zeige - müsse als Inkarnation von «Hinterhältigkeit» und damit als degoutantes Gegenbild zum rationalen Joseph II. verstanden werden. Als Belege führt Sealsfield das Verhältnis zu Napoleon ins Treffen sowie Franz' Desinteresse an einer Entwicklung Österreichs und seiner einzelnen Länder. Der status quo wird als erzwungener beschrieben, als Produkt der Allianz mit Metternich, das Österreich zu einem Polizeistaat gemacht hätte:

[...] The successor of Francis will execrate the blindness with which this ill-fated monarch chimes in with the blighting, withering policy of his Prime Minister. [...] The silence which reigns throughout Austria is compulsory; but the «aqua tofana» of Metternich's system is too complicated not to excite the attention and the indignation of the most stolid human being [...] (SW, 130)

Stützte sich schon das Franz-Porträt auf Anekdotisches, insbesondere aus dem familialen Bereich und unterstrich auf diese Weise den trivialen Charakter der beschriebenen Herrschergestalt, so behielt Sealsfield dieses Verfahren auch im Metternich-Kapitel (Kap. VI) bei. Aus einem Nebeneinander von Geschick, Chronique scandaleuse und Kommentar des Erzählers erstet von den ersten Zeilen an ein Porträt, das in seiner Schärfe geradezu einzigartig ist: Metternich als Schrecken Europas, als immense Spinne und intrigante Natur, als «dangerous enemy to human freedom» (SW, 157), dem zwar diplomatische Wendigkeit, aber im selben Atemzug politische Kurzsichtigkeit und Charakterschwäche bescheinigt wird:

Never has there been a man more detested and dreaded than Metternich. From the Baltic to the Pyrenees, from the boundaries of Turkey to the borders of Holland, there is but one voice heard respecting this Minister - that of execration [...] (SW 144)

Oder:

[...] Like an immense spider, he has woven his net over the whole of Eu-

---

<sup>19</sup> Vgl. W. G. Sebald: Ansichten aus der Neuen Welt. S. 25; Zum Anbiederungsversuch vgl. den einschlägigen Brief Sealsfields an Metternich vom 18.8.1826; in: E. Castle: Der große Unbekannte. Briefe und Aktenstücke, S. 108-9.

rope; he has his spies in every capital; [...] As a diplomatist, and as a political intriguer, we may say, he stands unrivalled: but there his power ends. Where something more than shifting and intriguing is necessary, his genius fails him (SW, 153)

Die Schlußkapitel führen den Leser wieder zum Grundanliegen des Textes, zur Reisebewegung, zurück. Am Ziel, d.h. in Wien angekommen, taucht der Reisende in die Landschaft der Haupt-Stadt und ihrer sozialen Sphären ein. Aristokratisches Leben und volkstümliches Treiben werden ausführlich beschrieben, nicht ohne den Kontrast zu Metternich aus den Augen zu verlieren und im Schlußkapitel ein Wien-Bild zu skizzieren, das letztlich im wahrgenommenen Hang zum Phäakentum den Keim zur Aushöhlung gerade jenes Systems zu bergen scheint, das es vorerst noch zu ertragen gezwungen ist:

[...] The tide runs in Vienna towards gross sensuality in the people; - mute obedience in the public officers; - gloom or dissoluteness among the high nobility, and towards the most complete despotism in the Government, which grasps with the iron claws of its emblem - the double eagle - the whole empire, and keeps it in its banefule embraces. (SW, 215)

Sealsfields Wien-Zeichnung nimmt damit einen Topos späterer deutschsprachiger Österreich-Reisen vorweg, man denke nur an jene von Willibald Alexis (1833) und Adolf Glaßbrenner (1836)<sup>20</sup>. Freilich verknüpften diese Reisetexte mit Wien eine trügerische Großstadt-Wahrnehmung, auf die nur wenige Jahre später (1840) ein metropolenerfahrener Schriftsteller wie Gérard de Nerval mit den Gegenbildern von Wien als «[...] wie das Paris des 18. Jahrhunderts», als «äußerst despotisch» und «[...] Österreich das China Europas» antworten wird<sup>21</sup>.

3. Unter den Österreich-Reiseberichten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insgesamt ein eher schmaler Bestand im Kontext der deutsch- und

<sup>20</sup> Vgl. dazu: Willibald Alexis: Wiener Bilder. Berlin 1833. Diese Ausgabe, vermehrt um den Reisebericht *Schattenrisse aus Süddeutschland* (1834), ist seit kurzem wieder zugänglich unter dem Titel: Reise durch Österreich, Süddeutschland und die Schweiz. Hrsg. von Carsten Wurm; Berlin 1992. Alexis war sich der Problematik seiner Stadt-Wahrnehmung durchaus bewußt wie in den Text eingebaute Vergleiche mit Berlin, Paris und London dokumentieren. Vgl. dazu Ebd. S. 74f. bzw. S. 80f. Zu Adolf Glaßbrenner vgl. dessen Reisebericht: Bilder und Träume aus Wien. Berlin 1836, neuaufgelegt Wien 1922, v.a. das Kapitel «Das lärmende Wien», S. 31-41. Beide Reiserouten folgen übrigens über weite Strecken jener, die Sealsfield in der *Austria* beschrieben hat.

<sup>21</sup> Vgl. Gérard de Nerval: *Le Voyage en Orient* (1840-50); dtsh: Reise in den Orient. In: Ders.: Werke Bd. I. Hrsg. von Norbert Miller und Friedhelm Kemp. München 1986, bes. S. 64f.

fremdsprachigen Reiseliteratur<sup>22</sup>, lassen sich nur wenige Texte ausmachen, die nachweislich über den deutschsprachigen Raum hinaus Wirkung zu erzielen vermochten, sei es in Form von Debatten in Zeitschriften, sei es in Form von Übersetzungen und Raub- bzw. Nachdrucken. Zum einen lag dies schon am Gegenstand, Österreich, selbst, der nicht bloß im Kontrast zu den Interessenschwerpunkten, sondern im Grunde außerhalb derselben lag. Nach Italien, Amerika und dem Orient waren dies bekanntlich zunehmend die als Weltstädte wahrgenommenen Metropolen London und Paris<sup>23</sup>.

Zum anderen trug der weitverbreitete Gestus biedermeierlich deskriptiver Verfahren in Reiseberichten österreichischer Provenienz entscheidend dazu bei, die Grenzen von Almanachen und patriotischen Gazetten nicht zu überschreiten. Statt den «Pulsschlag der Zeit behorcht», wie sich dies Robert Prutz auch von den welterfahreneren deutschen Reiseschriftstellern gewünscht hatte<sup>24</sup>, übten und erschöpften sich die österreichischen Beiträge meist in pittoresken oder antiquierten rhetorischen Bildern.

Zu den Texten, die jene angesprochene Wirkung zu erzielen vermochten, sind die in ihrer Form sehr unterschiedlichen Beiträge von Ludwig Börne einerseits, vor allem seine kritische Skizze *Schüchterne Bemerkungen über Österreich und Preußen* (1818), sowie die *Austria*-Schrift von Sealsfield andererseits zu rechnen. Während Börne mit dem Diktum «[...] Österreich ist das europäische China [...]» die griffige "China-Metapher" im literarischen Diskurs nachhaltig verankert hat<sup>25</sup>, schrieb die *Austria* das Bild Österreichs als Verkörperung eines paternalistischen wie stupiden Despotismus fest und griff dabei die schon bei Heine in verwandtem Kontext eingeführte Spinnen-

---

<sup>22</sup> Eine Übersicht über die europäische Reiseberichts-literatur zu Österreich liegt bis dato noch nicht vor. Bezüglich österreichischer Autoren, die Reiseberichte über österreichische und angrenzende Länder vorgelegt haben, vgl. Hermann Mayrhofer: *Die Reise in der Prosaliteratur in Österreich von 1800-1850*. Diss. phil. maschinschr. Wien 1978. Die Dissertation vermerkt in ihrem Literaturverzeichnis rund 150 einschlägige Texte für die im Titel bezeichnete Periode. Die Arbeit selbst konzentriert sich vorwiegend auf stilistische Aspekte wie rhetorische Figuren und "Bauformen" der Reisebeschreibungen. Hinsichtlich kommunikationsästhetischer, sozial- und rezeptionsgeschichtlicher Aspekte ist sie dagegen weit weniger aufschlußreich.

<sup>23</sup> Vgl. dazu grundsätzlich: Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döbblin*. München 1969. Ferner: *Medium Metropole: Berlin. Paris. New York*. Hrsg. von Friedrich Knilly und Michael Nerlich. Heidelberg 1986 und v.a.: *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*. Ein Symposium. Hrsg. von Conrad Wiedemann. Stuttgart 1988.

<sup>24</sup> Vgl. R. Prutz: *Über Reisen und Reiseliteratur der Deutschen* (1847). Zit. nach: R. Prutz: *Schriften zur Literatur und Poetik*. Hrsg. von Bernd Hüppauf. Tübingen 1973, S. 34-47, hier S. 43.

<sup>25</sup> Vgl. L. Börne: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Inge und Peter Rippmann. Dreieich 1977, Bd. 1, S. 633-639, bes. S. 635. Beispiele für die europäische Rezeption der China-Metapher sind neben zahlreichen anonymen Zeitschriftenstellen etwa Gérard de Nerval und Franz Grillparzer.

metapher<sup>26</sup> als Allegorie für das Geflecht von Herrschaft und Überwachung auf.

Mag das Interesse am anonym erschienenen *Österreich*-Buch auch von Spekulationen über die Verfasserschaft genährt worden sein<sup>27</sup>, so sollte nicht übersehen werden, daß die überwiegend zustimmenden Besprechungen in den Londoner Journalen und Literaturzeitschriften mindestens ebenso sehr Aspekte der sprachlichen Gestaltung, der Strukturierung des Materials oder der Verbindung der einzelnen "Sketches" mit der kritischen Intention des Vorhabens hervorgekehrt haben<sup>28</sup>. «Some exaggeration [...]» stand, so der Tenor, «[...] a great deal of truth [...]» gegenüber, gefaßt in einen «[...] lively and agreeable style»<sup>29</sup>. Die Zeitschrift «The Athenaeum» schloß gar: «[...] We should be happy in accompanying such an acute und intelligent companion through the other States of the Continent»<sup>30</sup>.

Ob das beachtliche Echo in den englischen Zeitschriften ausschlaggebend dafür war, daß Sealsfields Text auch in Frankreich einen Übersetzer und Verleger fand, entzieht sich unserer Kenntnis. Immerhin, nur wenige Monate nach der Londoner Ausgabe präsentierte im Juli 1828 der Pariser Verlag Bossange eine französische Übersetzung der *Austria* unter dem Titel *L'Autriche telle qu'elle est, ou chronique secrète de certaines cours d'Allemagne; par un témoin oculaire*, die als durchaus sorgfältige zu bewerten ist, stellt man überdies den kurzen Zeitraum für ihre Herstellung in Rechnung. Daß die Resonanz in England der französischen Ausgabe zumindest den Boden bereitet haben muß, geht aus dem mit *L'Autriche comme elle est* betitelten Teilabdruck in der Juni-Nummer der renommierten «Revue britannique» hervor, wenn dort explizit die «New Monthly Review» als Quelle angegeben, sowie auf die lebhaftige Diskussion in England verwiesen wird<sup>31</sup>.

Das Interesse am Text selbst wird mit dem Wahrheitsanspruch, den der Text aus sich heraus formuliere, in Zusammenhang gebracht. Weniger die

<sup>26</sup> Vgl. dazu Heinrich Heine: Die Nordsee III (1826) In: Ders.: Säkularausgabe. Bd. 5; Berlin-Paris 1970, S. 62. Heine verwendet dort diese Metapher zur Charakterisierung des politischen Katholizismus.

<sup>27</sup> Nahezu alle Besprechungen in den englischen Zeitschriften widmen der Frage, ob der Autor deutscher oder gar englischer Herkunft sei, ziemlichen Raum. Vgl. dazu K. J. R. Arndt: Introduction, cit. S. Vff.

<sup>28</sup> Besprechungen erschienen in: New Monthly Magazin, Meyer's British Chronical (zwei), The London Monthly Review, The London New Monthly Magazin, The London Literary Gazette, The London Athenaeum, The London Eclectic Review und The Athenaeum. Literary and critical Journal. Vgl. dazu die im Druck befindliche Edition des Verfassers, Kap. 6.

<sup>29</sup> Vgl. *The London New Monthly Magazin*, 1.2.1828, S. 53; ähnlich zuvor die *London Literary Gazette*, 12.1.1828, S. 5618: «[...] we find much of truth and force mixed with his credulousness upon certain points, and exaggerations upon others [...]».

<sup>30</sup> Vgl. *The Athenaeum*; Nr. 8, London 1828, S. 117.

<sup>31</sup> Vgl. *Revue britannique*; 1re série, tome 18, Paris 1828, S. 110-139, bes. S. 110.

Struktur des Reiseberichts, auch nicht seine sprachlich-ästhetische Gestaltung, für den Redakteur der Zeitschrift, «nicht bemerkenswert», mache den Vorzug des Textes aus, als vielmehr sein Charakter einer Fallstudie despotisch-paternalistischer Herrschaftspraxis: «[...] un exemple de despotism organisé avec adresse voilé par une sorte de bonhommie [...]»<sup>32</sup>.

Während die englischen Besprechungen dem sprachlich-strukturellen Moment der *Austria* noch meist ebensoviel Raum widmeten wie dem politischen, vollzog die französische Kritik eine Akzentverschiebung dergestalt, daß nun vorwiegend die politische Aussage des Textes ins Blickfeld der Rezensenten trat.

Der «Voleur», der den Reigen der Besprechungen eröffnete, skizzierte die österreichische Realität als tief zwiespältige. Von einer «bonhommie des moeurs», so die spontane Österreichassoziation, könne nach Lektüre der *Autriche* keine Rede mehr sein, höchstens von einer spezifischen und zugleich eigenartigen österreichischen Synthese von Autoritarismus und Obrigkeitsdenken<sup>33</sup>. Das «Nouveau Journal de Paris», das die Besprechung des Buches in Form eines Leitartikels und nicht, wie üblich, als Feuilleton präsentierte, griff hingegen die China-Metapher neuerlich auf und widmete sein Augenmerk zum einem der plurinationalen Struktur der Monarchie, für den Redakteur ein wesentlicher Grund der «[...] malaise général qui tourmente l'empire autrichien [...]», zum anderen den Relikten eines Ancien Régime wie z.B. der «[...] vigilance la plus active [...]» der intellektuellen Öffentlichkeit<sup>34</sup>. Die Tendenz, den *Autriche*-Text als politisches Manifest über Österreich zu rezipieren, setzte sich auch in einem weiteren gewichtigen Beitrag, in der Besprechung durch die Zeitschrift «Le Globe» vom 23.8.1828, fort<sup>35</sup>. Zugleich ist diese Besprechung die einzige unter den französischen Reaktionen, die auf sprachliche und ästhetische Aspekte Bezug nimmt, indem sie den Text in seiner Synthese aus «en passant-Technik» und «humeur assez apre» als typisch englischen [!] sowie als einen im Grenzbereich von Satire und Karikatur vorstellte.

Die politische Perspektive der Rezeption, von der zuvor die Rede war, knüpfte hingegen an einen zeithistorischen Konflikt an, an dem sich offenbar typologische Momente aufzeigen ließen: es handelte sich um den sogenannten Morea-Aufstand im Gefolge des griechisch-türkischen Konflikts und der europäischen Haltung zur französischen Intervention in Nordgriechenland, in den der Rezensent den *Autriche*-Text kontextualisiert. Hintergrund ist weniger die Haltung Österreichs zu dieser Intervention als die an ihr sichtbar werdende

<sup>32</sup> Ebd. S. 110.

<sup>33</sup> Vgl. *Le Voleur*, 15.7.1828, S. 1.

<sup>34</sup> Vgl. *Nouveau Journal de Paris*; Paris, 14.8.1828, S. 1.

<sup>35</sup> Vgl. *Le Globe*; Recueil philosophique, politique et littéraire. Paris, 23.8.1828, S. 634-637.

nationale Frage in Territorien, die jenen der österreichischen Monarchie strukturell verwandt erscheinen. In der nationalen Frage nämlich, deren Dynamik auch von Metternichs «esprit habile et ferme» unterschätzt werde, kündige sich die zukünftige Konfrontationsebene an<sup>36</sup>, werde sich in der Folge zeigen, daß Österreichs *cordon sanitaire* nach Außen auf einem schwachen Fundament errichtet sei:

[...] là, tout frémit sous le joug, et partout percent les indices d'une sourde agitation, qui tot ou tard élatera par des revoltes [...]

Von dieser unmittelbaren Rezeption in Zeitschriften und der im Vergleich zu England deutlich veränderten Perspektive abgesehen, war mit der *Autriche*-Ausgabe auch die Überlegung verbunden, über die Leipziger Niederlassung des Pariser Verlegers in die deutschsprachige Öffentlichkeit hineinzuwirken. Die Ankündigung der Ausgabe im Herbstkatalog von 1828 hatte allerdings eine massive Intervention des österreichischen Gesandten in Leipzig, Lothar von Berks, zur Folge, der über die lokale Polizeidirektion und die Bücherkommission jede weitere Zirkulation des Buches unterbinden ließ<sup>37</sup>. Es ist wahrscheinlich auf diese scharfe Reaktion zurückzuführen, daß Sealsfields *Austria/Autriche*-Schrift letztlich keinen Zugang zum Lesepublikum in Deutschland und Österreich finden konnte. Trotzdem muß der Text weiterhin Verleger fasziniert bzw. zu Spekulationen angeregt haben, wie eine holländische Ausgabe (1830) sowie eine zweite französische, ein Raubnachdruck der *Autriche*, ebenfalls aus dem Jahre 1830 unter dem Titel *Tablettes autrichiennes*, dokumentieren<sup>38</sup>. So sehr diese Unternehmungen die Bedeutung der *Austria* als europäischen Schlüsseltext kritischer Reiseberichts-literatur über Österreich unterstreichen, so deutlich geben sie zu erkennen, wie der Text sukzessive aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und zunehmend - die erstrebte Wirkung nur im Ansatz erreichend - zum bloßen oppositionellen Manifest reduziert wurde. Letzteres läßt sich vor allem an der 1834 unter dem

<sup>36</sup> Vgl. dazu auch die Einbettung der Besprechung der *Autriche* in der *Revue trimestrielle*, tome II, Paris 1828 [Bossange!], S. 242-276, in der auf den Sealsfield-Text selbst nur sehr knapp, dafür aber auf die nationalen Kontraste in Österreich, insbesondere im Umfeld des ungarischen Reichstages von 1827 ausführlich eingegangen wird, sodaß zu vermuten ist, im Verfasser einen Vertreter der ungarischen Opposition in Paris (z.B. aus dem Kreis von I. Széchenyi) anzunehmen.

<sup>37</sup> Vgl. dazu den Bericht von Berks an Metternich vom 22.11.1828; in: Haus- Hof- und Staatsarchiv Wien, Staatskanzlei; Konsulate. K. 22. Dieser Aktenbestand wird in der *Austria*-Ausgabe des Verfassers im vollen Wortlaut zugänglich gemacht.

<sup>38</sup> Der Titel der holländischen Ausgabe lautete: *Oostenrijk, zoo als het thans is onder de Regering von Prins Metternich en Keizer Frans II, of Geheime Kronijk van zekere duitsche Hoven. Door een' Ooggetuige*. Leeuwarden bij Steenberg van Goor; 1830 Vgl. dazu: K. J. R. Arndt: Introduction. SW, 3 S. XXII. Die *Tablettes*-Ausgabe wurde erst 1898 durch Robert F. Arnold als Raubdruck identifiziert, Vgl. Ebd. S. XXXVII-XLIX.

Titel *Seufzer aus Österreich und seinen Provinzen* vorgelegten deutschen Erstübersetzung aufzeigen, handelte es sich hierbei um eines der eigenartigsten und in der Sealsfieldphilologie wenig beachteten Unternehmungen, - eine Montage aus zwei Texten, die den Anspruch auf einen Originaltext suggerierte. Ihr erster Teil (Kap. I-VII) besteht zunächst aus der stark gekürzten und verflachten Raubübersetzung der *Tablettes*-Ausgabe, ihr zweiter (Kap. VIII-XII), ist eine aus Gründen der Verschleierung wie der Spekulation verfremdete Übersetzung des politischen Manifests des intellektuellen Führers der mittelitalienischen Revolutionsbewegung von 1831, d.h. der 1832 zu Paris erschienenen Schrift von Enrico Misley unter dem Titel *L'Italie sous la domination autrichienne*<sup>39</sup>.

War der Wirkungsgrad dieser Ausgaben, gemessen an jenen von 1828, auch eher gering und erfolgte der spätere Durchbruch Sealsfields als Romanautor ohne jeden direkten Bezug auf die Frühschriften, so kann doch von einem antizipatorischen wie strukturell-thematischen Zusammenhang der Reiseberichte mit den späteren Romanen bzw. Erzählzyklen gesprochen werden. An einzelnen Texten läßt sich ein fließender Übergang schon aus den übergreifenden Bandtiteln ablesen, wie im Fall der *Transatlantischen Reiseskizzen* (1834-37), die überdies den Leser darauf aufmerksam machen, wenn es heißt: «[...] Wie Sie ersehen werden, so sind diese Reise- oder vielmehr Stationen-Skizzen zugleich Romane [...]»<sup>40</sup>, an anderen aus programmatisch gehaltenen Vorreden oder brieflichen Äußerungen des Autors. Sealsfields Vision vom «nationalen oder höheren Volksroman»<sup>41</sup> ist zweifellos im Reisebericht experimentell zugrundegelegt, wie überhaupt Reise-Berichte eine genuine Erzählform des Romans darstellen würden<sup>42</sup>.

Damit gewinnt auch an Präzision, was z.B. Ritter unter "zyklischer Komposition" auf den Punkt gebracht hat: die Erzähltechnik der Romane zum einen, die thematischen Konstanten zum anderen, die in der Tat einen Text wie die *Austria* aus ihrer vordergründig journalistischen Konturierung herauslösen und in ein weitgespannteres ästhetisches wie gesellschaftspolitisches Projekt integrieren.

Spätestens seit dem *Virey-Roman* (1834) hat Sealsfield zudem eine panoramatische Technik zur Entfaltung gebracht, die in enger Relation zum je-

<sup>39</sup> Vgl. zum Hintergrund dieser Raubübersetzung die Dokumentation des Verf. in der geplanten *Austria*-Edition. Die Textmontage konnte durch einen Vergleich der *Seufzer*-Ausgabe mit der *Tablettes*-Edition sowie dem Misley-Text, der in der Biblioteca del Risorgimento in Mailand eingesehen wurde, aufgedeckt werden, nachdem sich eine erste Spur aus den geheimen Zensurakten im Staatsarchiv von Venedig ergeben hatten.

<sup>40</sup> Vgl. Ch. Sealsfield: SW; Bd. XI, S. IX; dazu auch: H. Steinecke: *Romanpoetik*, S. 117.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Sealsfields Brief an Brockhaus vom 21.6.1854. In: E. Castle: *Der große Unbekannte. Briefe*, S. 292.

<sup>42</sup> Vgl. dazu: V. Klotz: *Die erzählte Stadt*; S. 18.



weiligen Grundthema steht, in diesem Fall z.B. zum Konflikt zwischen einem abstrakt gewordenen Zentrum der Macht, der spanischen Kolonialverwaltung in Mexiko, und einer in sich zwar widerspruchsvollen, aber tendenziell emanzipatorischen Peripherie, die sowohl topographisch als auch sozial als solche zu fassen ist. Hinter diesem Modell tritt zugleich der Kontrast zwischen Alter und Neuer Welt, zwischen einem die Aufklärung verratenden Europa und einem vernunftorientierten und pragmatischen Amerika zu Tage, das andererseits schon im *Amerika*-Buch von 1828 vorweggenommen worden war, wiewohl sein Hohelied erst im *Cajütenbuch* (1841) voll angestimmt wurde. Und es handelte sich um ein Modell, das, so schon zeitgenössische Rezensenten, «[...] ein unzweifelhaft neues Romangenre [...]» in die Literatur eingeführt hat, «[...] worin nicht die romanhaften Intriguen, Verwicklungen, Abenteuer in Leben, Liebe und Tod, und alle sonst gewöhnliche Zuthaten eines Romans im gewöhnlichen Sinne die Hauptsache sind, sondern das bloße Reise- und Tagejournal, der locale Vor- und Hintergrund, die Menschenracen, die Stände, die Nationen und Charaktere, insofern sie eine Nationalität repräsentiren [...]»<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*. Leipzig, 7.1.1839, S. 19: Das neueste Werk von Charles Sealsfield; wiederabgedruckt in: R. Spiess: Ch. Sealsfields Werke im Spiegel der literar. Kritik; S. 94.



Maria Luisa Roli

## Il *Condor* di Stifter Un'analisi semantica

I. Di quest'opera prima di Stifter, se prescindiamo dalla novella *Julius* che lo scrittore non accolse nella prima edizione degli *Studien* e dalla stesura incompleta dei *Feldblumen*, la ricezione critica ha sottolineato soprattutto la dipendenza da modelli jeanpauliani e hoffmanniani nella rappresentazione della figura del giovane artista e il sostanziale permanere di Stifter nell'ambito della tradizione romantica<sup>1</sup>.

Lo scopo di questo lavoro è di studiare ed enucleare gli elementi che in quest'opera prima tardiva ci appaiono anticipatori di motivi che costituiranno importanti punti nodali della narrativa stifteriana. Al di là quindi delle coincidenze attestate dalla filologia tra alcuni testi di Jean Paul e il *Condor*<sup>2</sup> ci sembra utile valutare il processo di risemantizzazione dei tratti stilistici jeanpauliani operato da Stifter nei primi anni della sua attività di scrittore.

Il racconto *Der Condor*<sup>3</sup>, pubblicato per la prima volta a puntate nei numeri 53-57 della «Wiener Zeitschrift» nel 1840, si presenta suddiviso in quattro ca-

---

<sup>1</sup> Cfr. Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, München, Hanser, 1963, pp. 163-164. Il giudizio di Meyer resta legato ai cliché critici tradizionali, anche se genericamente viene affermato che «Le prime novelle di Stifter sono significative per noi non tanto per il loro valore in sé, bensì per il fatto che da esse deriva la giusta visione dell'opera posteriore, più autentica di Stifter». Si veda anche Heinrich Mettler, *Natur in Stifters frühen «Studien»*. *Zu Stifters gegenständlichem Stil*, Zürich u. Freiburg i. Breisgau 1968, pp. 81-86. Un po' più differenziata la posizione di Gerda v. Petrikovits che riconosce anche l'apporto stifteriano. Cfr. id., *Zu Stifters «Condor»*, in: «Vasilos», Jg 15 (1966), pp. 45-51.

<sup>2</sup> Cfr. Friedrich Wilhelm Korff, *Diastole und Systole. Zum Thema Jean Paul und A. Stifter*, Bern, Francke (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, H. 37), 1969. Il Korff ha indicato le coincidenze testuali tra il testo di Jean Paul *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, il *Condor* e *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842* (cfr. in particolare pp. 69-119) e i mutamenti operati da Stifter. Ernst Bertram aveva in precedenza d'altronde già messo in evidenza i tratti stilistici che apparentano la scrittura stifteriana alla cultura romantica. Cfr. id., *Studien zu A. Stifters Novellentechnik*, Dortmund 1966 (prima ed. 1907).

<sup>3</sup> Per questo lavoro si è utilizzata come testo di riferimento l'edizione critica (ancora incompleta) delle opere di Stifter a cura di Alfred Doppler e Wolfgang Frühwald (†): *Adalbert Stifter, Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Stuttgart, Kohlhammer, 1978 sgg. e, in

pitoli i cui titoli, come altre novelle di Stifter, utilizzano lo stesso lessema di base (-stück) e quattro diverse determinazioni: Nacht-, Tag-, Blumen-, Frucht-.

Nel primo capitolo, scritto come l'ultimo a posteriori dopo il secondo e il terzo a guisa di cornice, non compare inizialmente, come di frequente avviene in Stifter, una voce autoriale che anticipi riflessioni generali su quanto sarà oggetto della narrazione, una strategia diegetica che caratterizzerà parecchi racconti posteriori, bensì una figura di narratore in prima persona che indossa i panni romantici del giovane pittore. La voce autoriale comparirà soltanto all'inizio del II capitolo e si avrà quindi il passaggio alla narrazione in terza persona.

Fin dal primo capoverso del *Condor*, nonostante la scelta della narrazione in prima persona e quindi, apparentemente, di una «prospettiva dall'interno», fa la sua apparizione un procedimento artistico che, come si potrà constatare in seguito, può essere considerato il rivoluzionario principio - guida stilistico del racconto, vale a dire l'effetto di straniamento<sup>4</sup>. Ecco l'*incipit* in questione:

Um zwei Uhr einer schönen Junimondnacht ging ein Kater längs des Dachfirstes und schaute in den Mond. Das eine seiner Augen, von dem Strahle des Nachtgestirnes schräg getroffen, erglänzte, wie ein grüner Irrwisch, das andere war schwarz, wie Küchenpech, und so glotzte er zuletzt, am Ende der Dachkante ankommend, bei einem Fenster hinein - und ich heraus. (C., p. 17)

Utilizzando l'avverbio pronominale *heraus* il punto di vista prescelto dalla diegesi non si colloca nella figura del narratore in prima persona, come sarebbe ovvio, bensì nel gatto; si verifica quindi in questo specimine uno dei casi di straniamento descritti da Sklovskij in Tolstoj nel saggio *L'arte come procedimento*<sup>5</sup>. Il carattere insolito della visione provocato dallo spostamento del punto di vista dall'interno all'esterno viene sottolineato e rafforzato dalla personificazione del cielo, altro elemento esterno appartenente al mondo naturale, che «guarda» lo strano astro che sta per sorgere, la mongolfiera.

---

particolare, il Bd 1, 1 *Studien. Journalfassungen 1. Band* (hrsg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann), Stuttgart 1978, che riporta la prima stesura delle novelle pubblicate su riviste o almanacchi, e il Bd 1, 4 *Studien. Buchfassungen. 1. Band* (hrsg. von H. Bergner und U. Dittmann), Stuttgart 1980, che riporta l'edizione definitiva degli *Studien* pubblicata tra il 1847 e il 1850. Nel seguito di questo lavoro le citazioni dal *Condor* faranno riferimento a quest'ultima edizione.

<sup>4</sup> Martin Selge ha individuato la presenza di tale procedimento nel *Condor* sottolineando alcuni casi di straniamento che egli definisce «oggettivo», determinato ad es. dall'insolito medium della percezione, il canocchiale, o dall'insolito punto di vista, la mongolfiera, ma non si è reso conto dello specimine «soggettivo», rintracciabile nell'*incipit* della novella. Cfr. M. Selge, *A. Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1976, pp. 20-22.

<sup>5</sup> Cfr. Tzvetan Todorov (a c. di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.

L'ottica straniata si manifesta nel modo più evidente nel secondo capitolo, nell'espansione narrativa riguardante la spedizione in pallone aerostatico di Cornelia e dei due scienziati, che rimanda allo storico volo del francese Garnerin nel 1798, accompagnato da una fanciulla. Non a caso, per trasmettere al lettore quella visione senza precedenti, viene privilegiato il punto di vista della giovane, priva di esperienze analoghe e di preparazione scientifica. L'effetto di straniamento è provocato anzitutto dalla percezione del mutamento delle coordinate dello spazio nella visione della terra dall'alto della navicella.

Nel viaggio nello spazio la giovane non guarda in modo naturale dal basso verso l'alto<sup>6</sup>, bensì dall'alto della navicella verso la casa terrestre. Questa visione innaturale fa scoprire alla giovane la faccia nascosta della *Geborgenheit* terrestre, quella abissale.

Proprio il fatto che i suoi occhi non «sono armati di strumenti» adatti<sup>7</sup>, condizione che caratterizza i due scienziati della spedizione, fa sì che il personaggio femminile sia prescelto dalla diegesi a essere maggiormente esposto all'impressione priva di presupposizioni<sup>8</sup>, ad essere *entfremdet* dalla visione. Il personaggio femminile potrebbe rispecchiare una concezione originaria dello spazio che ci circonda paragonabile a quella di un bambino in tenera età.

A questo proposito si è giustamente richiamato alla mente un breve, quanto intenso e illuminante brano autobiografico di Stifter<sup>9</sup>, in cui egli ricorda la sensazione dell'immenso spazio che lo circondava trovandosi una volta, nei suoi primi anni di vita, all'aperto nelle braccia della madre. Le percezioni dominanti descritte in questo brano autobiografico sono di carattere luminoso, sonoro e spaziale. Legate a queste sensazioni di luminosità / oscurità, di sonorità e di rapimento estatico nel nulla e di minaccioso spavento vi è anche, e Stifter stesso ne nota la strana precocità, una percezione spaziale esterna orientata, «*un sotto*».

Questi «ricordi originari»<sup>10</sup>, stesi da Stifter su preghiera del fratello nell'anno precedente la morte dello scrittore e pubblicati postumi<sup>11</sup>, evocano,

<sup>6</sup> Cfr. Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989, p. 261.

<sup>7</sup> La formulazione risale ad uno schizzo autobiografico di Stifter del 1867 in cui si parla della percezione dello spazio. Cfr. «Autobiographische Skizzen», in: A. S., *Die Mappe meines Urgrossvaters, Schilderungen, Briefe*, (mit einem Nachwort von Fritz Krökel und Anmerkungen von Karl Pörnbacher), Zürich, Buchklub Ex libris, 1979, p. 602.

<sup>8</sup> Cfr. Michael Böhler, *Formen und Wandlungen des Schönen. Untersuchungen zum Schönheitsbegriff A. Stifters*, Bern, Lang, 1967, p. 10.

<sup>9</sup> Cfr. Gerald Gillespie, *Space and time seen through Stifter's telescope*, in: «The German Quarterly», vol. XXXVII, March 1964, Nr. 2, pp. 124-125. Un'analisi approfondita di questo testo in: Jean-Louis Bandet, *A. Stifter. Introduction à la lecture de ses nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 18-20.

<sup>10</sup> Cfr. A. Stifter, «Autobiographische Skizzen», *cit.*, p. 603.

<sup>11</sup> Cfr. la biografia di Stifter di Alois R. Hein, *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke*, Prag, Selbstverlag des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 1904, p. 119.

quasi un cerchio che si chiuda, le immagini della prima opera stifteriana pubblicata, il *Condor*, e testimoniano quanto queste esperienze fossero radicate nell'immaginario dello scrittore.

Se analizziamo la novella *Der Condor* sotto l'aspetto dell'iteratività lungo la catena sintagmatica di unità minime omogenee dal punto di vista del significato, noteremo l'insistente utilizzazione, in ampi settori del testo, di lessemi appartenenti al campo semantico della luce.

Fin dal suo *incipit* la novella è percorsa dall'isotopia della luce:

Um zwei Uhr einer schönen Junimondnacht ging ein Kater längs des Dachfirstes und schaute in den Mond. Das eine seiner Augen, von dem *Strahle* des Nachtgestirnes schräg getroffen, *erglänzte*, wie ein grüner *Irrwisch*, das andere war schwarz, wie Küchenpech, und so glotzte er zuletzt, am Ende der Dachkante ankommend, bei einem Fenster hinein - und ich heraus. [...] «Ei, Trauter», erwiderte ich ihm auf die stumme Frage, «die Zeiten haben sich nun einmal sehr geändert, das siehst du; - die weißen Kissen liegen unzerknittert dort auf dem Bettgestelle, und der Vollmond malt die lieblich *flirrenden* Fensterscheiben darauf, statt daß er in mein schlummerndes Angesicht *schiene*, welches Gesicht ich dafür da am Simse in die Nacht hinaushalten muß, um damit schon durch drei Vierteile derselben auf den Himmel zu schauen; denn an demselben wird heute das seltenste und tollste Gestirn emporsteigen, was er je gesehen. Es wird zwar nicht *leuchten*, aber wenn nach Verdienst gerichtet würde, so ist etwas in ihm, das *strahlenreicher* ist, als der Mond und alle Sterne zusammengerechnet, deine *glänzenden* Augen nicht ausgenommen, Verehrtester. (C., p. 17; corsivi nostri)

Quello che ci viene presentato nel primo capitolo del *Condor* è un mondo notturno avvolto dall'oscurità, ma illuminato a tratti da sprazzi di luce: la luce della luna che, percorrendo la sua traiettoria, «accende» via via le parti metalliche dei tetti, campanili e lontani banchi di nubi:

Der Mond zog sichtlich der zweiten Halbkugel zu; eine Heerde Lämmerwolken, die tief gegen Süden auf der blauen Weide gingen, wurde leise *angezündet*, und selbst ferne Wolkenbänke, die schon seit Abend unten am Westhimmel schlummerten und sich dehnten - und lange in unsere Nacht hinein die Sonne Amerikas *wiedergeschienen* hatten, waren erloschen, und *glommen* nun vom Monde *an*, und durch ihre Glieder floß ein sanftes, blasses *Licht*, als regten sie sich leise. (C., p. 19; corsivi nostri)

Gli elementi da cui proviene la luce nella notte sono un oggetto naturale, la luna, e un oggetto culturale, la lampada della «povera lavandaia»; il mattino seguente la luce proverrà dal sole. Gli elementi illuminati ricevono, assieme

alla luce, l'attributo della bellezza. La frase «So schön das alles war» (C., p. 19) segue la raffigurazione degli oggetti illuminati dalla luna e del «punto dorato» costituito dalla lampada accesa. Il *das* anaforico stabilisce la connessione di «bello» con i precedenti oggetti illuminati.

Già il Böhler, analizzando il tema della luce nei *Feldblumen*, aveva sottolineato come in Stifter «La bellezza del paesaggio non è vista in forme e linee, bensì in iridescenti e splendenti punti di luce e in luccicanti superfici colorate»<sup>12</sup>. Nel *Condor* l'insistenza nell'utilizzazione di lessemi indicanti il risplendere e il brillare è evidente sin dalla prima pagina: *Strahl, erglänzte, Irrwisch, flirrend, leuchten, strahlenreich, Glimmer ...*

A questo si aggiunge il fatto che lessemi come *Gestirn, Mond e Sterne* sono, per le loro implicazioni semantiche, assai vicini al campo semantico della luce, vale a dire sono oggetti naturali tra loro assimilati per la presenza del sèma comune della «luminosità». All'oggetto naturale *Mond* è attinente anche il sèma della «mobilità». Per questa ragione gli oggetti illuminati dalla luce della luna cambiano nel corso delle ore, sono di volta in volta diversi; la luce dell'astro li «accende» sfiorandoli con la sua luce argentea, sottraendoli al buio e portandoli quasi a una forma di vita embrionale.

Al contrario della luce naturale della luna, la luce della lampada, insolitamente accesa nella notte, allude alla malattia e il suo spegnersi alla morte, quando verrà sostituita da un'altra lampada, quella dei defunti. L'oggetto culturale lampada non porta quindi vita, ma è foriero di morte. In questo punto si intersecano quindi anche le isotopie della vita e della morte.

La rappresentazione della notte e della città illuminata dalla luna è, nel *Condor*, tutt'altro che la raffigurazione di un mondo immobile e statico: la fonte della luce si sposta continuamente e, di conseguenza, i punti illuminati, ma non solo la luce si muove, anche la grande città animandosi «nuota» nella luce e «giace in un sonno profondo, come se la si udisse respirare» (C., p. 19), le nubi «si muovono sommessamente» (ibidem), all'alba si leva da oriente un venticello freddo e all'orecchio giunge «dalle montagne il mormorio delle acque primaverili» (C., p. 20).

In questa prima opera riconosciuta Stifter rappresenta il rapporto dell'uomo col cosmo e la continuità di spazio umano e spazio cosmico: in essi il moto della luce, dell'aria e delle acque è continuo e percepibile dall'uomo. Questo rapporto verrà mostrato in tutta la sua problematicità e ambiguità nel II capitolo della novella che narra, dopo un breve preambolo diegetico di presentazione del personaggio del giovane pittore, tenuto dalla voce autoriale, la spedizione scientifica in pallone aerostatico nello spazio.

\* \* \*

---

<sup>12</sup> M. Böhler, *Formen und Wandlungen des Schönen*, op. cit., p. 2.

II. L'isotopia della vita e della morte rintracciabile nel I capitolo, *Ein Nachtstück*, viene simbolicamente ripresa nel II capitolo tramite l'isotopia del viaggio nello spazio e del ritorno sulla terra.

Il capitolo *Tagstück* è aperto da una voce autoriale che assume il compito diegetico di trasferire verso l'esterno la prospettiva dall'interno instaurata in precedenza e di informare sulle caratteristiche di verità del I capitolo, presentato come testo diaristico. La strategia mira ad offrire anzitutto una descrizione dell'aspetto del protagonista maschile e, principalmente, a narrare l'ascensione nello spazio del Condor, la navicella inaccessibile alla vista del giovane pittore che scruta il cielo nella notte estiva.

Se esaminiamo ora la configurazione strutturale del testo, potremo distinguere le seguenti articolazioni narrative primarie:

- 1) attesa notturna di Gustav
- 2) ascensione di Cornelia
- 3) ritorno di Cornelia sulla terra
- 4) incontro di Gustav con Cornelia
- 5) partenza di Gustav
- 6) visita di Cornelia alla mostra d'arte

Le tre figure strutturali principali della novella sono quelle della «contemplazione del cielo», del «viaggio nello spazio» e dell'«innamoramento».

La prima figura strutturale, la «contemplazione del cielo», viene realizzata tramite la struttura attoriale formata dal giovane pittore Gustav e dal gatto Hinze, la seconda dalla struttura formata da Cornelia, dall'esploratore inglese e dall'aiutante Coloman, la terza da Cornelia e da Gustav. Tali figure strutturali si inseriscono in due universi semantici: la serie *cosmologica* e la serie *esistenziale*, che costituiscono la base della struttura complessiva della novella. Quest'ultima struttura tematica (la serie esistenziale) si organizza a livello attoriale nella coppia Gustav - Cornelia in una figura in cui si manifesta una relazione di opposizione tra *Amore e Sapere e Amore e Arte*.

In un racconto steso immediatamente dopo il *Condor, Das Haidedorf* (1840), il protagonista, Felix, si sente malinconico perché il suo «spirito maturo anela verso il *sapere*, e il cuore verso [...] *l'amore*»<sup>13</sup>. Ancora più esplicita è la testimonianza di Stifter stesso in una lettera al fratello Anton del 22.9.1844, a proposito del personaggio Felix che compare in *Das Haidedorf*:

Es ist ein Mann, der aus Liebe zur Dichtkunst, die Liebe seiner Braut opferte [...]<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cfr. A. Stifter, *Das Haidedorf*, in: id., *Studien. Buchfassungen I. Band, op. cit.*, pp. 175-207, la citazione a pagina 181.

<sup>14</sup> Cfr. Moriz Enzinger (hrsg. und eingeleitet von), *Ein Dichterleben aus dem alten Österreich. Ausgewählte Briefe A. Stifters*, Innsbruck, Wagner, 1947, p. 73.



Nella prima relazione di opposizione il personaggio del giovane artista fa capo ad *Amore*, mentre Cornelia fa capo a *Sapere*; nella variante *Amore e Arte*, invece, è il personaggio femminile a far capo ad *Amore* e quello maschile ad *Arte*. È interessante notare come nella novella *Der Condor* si rovesci il dato autobiografico, che appare chiaramente nella testimonianza epistolare, vale a dire è il personaggio femminile a seguire il *Sapere* e non quello maschile. Va rilevato inoltre che il medesimo attante femminile compare in una duplice articolazione: come «donna pura» nella figura oppositiva *Amore - Sapere* e come «donna impura» nella variante della stessa figura *Amore - Arte*. Essa è quindi, nel contempo, lessicalizzazione dei due poli dell'asse semantico *Amore ideale / Amore strumentale*.

Sulla base dei rilievi già avanzati nel primo paragrafo di questo studio, il punto di vista situato nel gatto fa sì che il personaggio del pittore appaia in posizione subordinata rispetto all'animale. Questa relazione trova un parallelismo di equivalenza nel rapporto iniziale tra il pittore e Cornelia, già evocato nell'espansione narrativa dell'articolazione primaria dell'«attesa». Questo rapporto vede il pittore Gustav, come personaggio statico e contemplativo, in posizione subordinata dal punto di vista assiologico, rispetto a Cornelia, che risulta, nella configurazione sintagmatica, in posizione, anche spazialmente, dominante e quindi «maschile».

Nella struttura attoriale corrispondente alla figura dell'«innamoramento» la situazione, dal punto di vista assiologico, apparirà rovesciata e si stabilirà un parallelismo di sostituzione: l'innamoramento di Cornelia fa sì che Gustav assuma la funzione di polo mascolino e venga riconosciuto come tale:

Der Jüngling zog nun ihre Hände herab; sie folgte, aber der erste Blick, den sie auf ihn tat, machte sie erschrecken, daß plötzlich die Thränen stockten. Wie war er verwandelt! Aus den Locken des Knaben schaute ein gespanntes, ernstes Männerantlitz empor, schimmernd in dem fremden Glanze des tiefsten Fühlens [...] (C., p. 35)

A questo punto è Cornelia che passa a rappresentare il polo del «femminino».

In rapporto alla figura strutturale del «viaggio nello spazio» Cornelia, nella triade attoriale prevista, incarna il polo del «femminino» in relazione agli altri membri della spedizione. Questa funzione dell'attante femminile viene lessicalizzata nella famosa frase dell'aiutante Coloman: «das Weib erträgt den Himmel nicht» (C., p. 28).

Se esaminiamo la figura della «contemplazione del cielo» in rapporto alla sua configurazione strutturale possiamo esaminarne l'espansione narrativa (descrittiva) compresa nel primo capitolo del racconto. Essa presenta le seguenti caratteristiche semiche, figurative e lessicali:

- sèma della /bassezza del punto di vista rispetto all'oggetto/, lessicalizzato nella descrizione tramite la locuzione «[...] welches Gesicht ich dafür da am Simse in die Nacht hinaushalten muß, um damit schon durch drei Viertheile derselben auf den Himmel zu schauen» (C., p. 17) e «[...] in diesem Harren und Schauen nach dem Himmel» (C., p. 18).

- sèma della /distanza dell'osservatore dall'oggetto/, lessicalizzato tramite descrizioni che indicano una visione parziale dell'oggetto (pallone aerostatico): «[...] gegen den zarten weißen Frühhimmel, so schwach rot erst, wie eine Pflirsichblüte, zeichnete sich eine bedeutend große dunkle Kugel, unmerklich emporschwebend - und unter ihr an unsichtbaren Fäden hängend, im Glase des Rohres zitternd und schwankend, klein wie ein Gedankenstrich am Himmel - das Schiffchen [...]» (C., p. 20), e tramite la presenza lessicale del «Fernrohr».

- sèma dell'altezza del punto di vista rispetto all'oggetto «città»/, lessicalizzato tramite la locuzione: «Die große Stadt unter mir, in der undeutlichen Magie des Mondlichts schwimmend, lag im tiefsten Schlummer [...]» (C., p. 19).

- presenza lessicale e figurale della «luce» di origine naturale e artificiale che fa emergere gli oggetti dall'oscurità: «Der *Mond* hatte sich endlich von den Dächern gelöset, und stand hoch im Blau - ein *Glänzen* und ein *Flimmern* und ein *Leuchten* durch den ganzen Himmel begann, durch alle Wolken schoß *Silber*, von allen Blechdächern rannen breite Ströme desselben nieder, und an die Blitzableiter, Dachspitzen und Thurmkreuze waren *Funken* geschleudert. Ein feiner *Silberrauch* ging über die Dächer der weiten Stadt, wie ein Schleier, der auf den hunderttausend Herzen liegt. Der einzige *Goldpunkt* in dem Meere von *Silber* war die *brennende Lampe* drüben in dem Dachstübchen der armen Waschfrau, deren Kind auf den Tod liegt» (C., p. 19) e «[...] denn an demselben [Himmel] wird heute das seltenste und tollste Gestirn emporsteigen, was er je gesehen. Es wird zwar nicht *leuchten*, aber wenn nach Verdienst gerichtet würde, so ist etwas in ihm, das *strahlenreicher* ist als der Mond und alle Sterne zusammengerechnet, deine *glänzenden* Augen nicht ausgenommen, Verehrtester» (C., p. 17; corsivi nostri).

Si noti come, in quest'ultima lessicalizzazione sia riscontrabile un processo di metaforizzazione dell'oggetto descritto, il pallone aerostatico, attuato tramite la lettera degli altri oggetti celesti presenti nella descrizione.

- presenza lessicale e figurale della «notte», riscontrabile in diversi occorrimenti nell'espansione narrativa corrispondente alla prima articolazione e funzionante da marca liminare fin dal titolo del capitolo (I). Il carattere notturno del brano provoca un offuscamento dei confini tra realtà e irrealtà nel quadro referenziale, situazione in cui diventa possibile l'apparizione dello «sperato corpo celeste».

Ovviamente i riferimenti di questa descrizione di notte lunare alla tradizione letteraria e pittorica, in particolare del romanticismo, sono innumere-

voli<sup>15</sup>. Questo fatto non autorizza a liquidare il primo capitolo del *Condor* come pezzo di repertorio che Stifter teneva nel cassetto pronto a qualsivoglia uso e ad esimerci da un esame attento<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda la configurazione strutturale della figura del «viaggio nello spazio» si possono rilevare nell'espansione narrativa corrispondente le seguenti caratteristiche semiche, figurative e lessicali:

- sèma dell'altezza del punto di vista rispetto all'oggetto/, lessicalizzato tramite le seguenti locuzioni: «Es geschah, und von den tausend unsichtbaren Armen der Luft gefaßt und gedrängt, erzitterte der Riesenbau der Kugel, und schwankte eine Secunde - dann sachte aufsteigend zog er das Schiffchen los vom mütterlichen Grund der Erde, und mit jedem Athemzuge an Schnelligkeit gewinnend, schoß er endlich pfeilschnell, senkrecht in den Morgenstrom des Lichts empor [...] Die zurücktretende Erde war noch ganz schwarz und unentwirrbar, in Finsterniß verrinnend. Weit im Westen auf einer Nebelbank lag der erblassende Mond. / So schwebten sie höher und höher, immer mehr und mehr an Rundsicht gewinnend» (C., pp. 24-25). «Cornelia sah bei dieser Rede behutsam über Bord des Schiffes, und tauchte ihre Blicke senkrecht nieder durch den luftigen Abgrund auf die liebe verlassene, nunmehr schimmernde Erde, [...]» (C., p. 25). «Der erste Blick Cornelia's war wieder auf die Erde - diese aber war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus: in einem fremden goldnen Rauche lodernd, taumelte sie gleichsam zurück, [...]» (C., p. 27). Si noterà come il già indicato procedimento di straniamento sia ottenuto tramite la lessicalizzazione del sèma dell'altezza/ e della /distanza/.

- sèma della /distanza/, realizzato tramite diverse lessicalizzazioni. Ad es.: «Die zurücktretende Erde war noch ganz schwarz und unentwirrbar, in Finsterniß verrinnend. Weit im Westen auf einer Nebelbank lag der erblassende Mond» (C., p. 24).

- presenza lessicale e figurale del «deserto», lessicalizzato come segue: «[...] hoch am Firmamente in der *Einöde* unbegrenzter Lüfte schwebte der Ballon, und führte sein Schiffchen, und die kühnen Menschen darinnen in dem *wesenlosen Oeane* mit einem sanften Luftstrome westwärts» (C., pp. 22-23) e «Wie zum Hohne, wurden alle Sterne sichtbar - winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch die *Oede* gestreut - [...]» (C., p. 27; corsivi nostri).

- analogia tra diverse percezioni visive nello spazio: «Archipel von Wolken» ~ «weiß schimmernde Eisländer» ~ «weiße, wallende Nebel» (C., p.

<sup>15</sup> Per un approfondimento di questo tema rimandiamo al documentatissimo saggio di August Langen, «Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik», in: id., *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur* (hrsg. von K. Richter, G. Sauder, G. Schmidt-Henkel unter Mitwirkung von H. Blinn), Berlin, Schmidt, 1978, pp. 253 e sgg.

<sup>16</sup> È l'opinione di Gerda von Petrikovits in: *Zu Stifters «Condor»*, «Vasilo», Jg 15 (1966), p. 45.

25); «schimmernde Schneefelder» ~ «das Mittelmeer» (C., p. 26). Questi accostamenti analogici indicano una tecnica di descrizione non naturalistica in cui gli oggetti vengono rappresentati per masse sia tramite la similitudine: «Wie große Schatten zogen die Wälder gegen den Horizont hinaus - ein wunderliches Bauwerk von Gebirgen, wie wimmelnde Wogen, ging in die Breite, und lief gegen fahle Flecken ab, wahrscheinlich Gefilde» (C., p. 25), sia tramite la metafora: «Am Horizonte tauchten jetzt in nebelhafter Ferne ungeheure schimmernde Schneefelder auf [...] "Es ist das Mittelmeer, verehrtes Fräulein", sagte Coloman» (C., p. 26), sia tramite la metonimia: «Die Schiffenden stiegen eben einem Archipel von Wolken entgegen, [...] hier oben aber weiß schimmernde Eisländer waren, [...] Und wie sie näher kamen, regten und rührten sich die Eisländer als weiße, wallende Nebel» (C., p. 25).

Per quanto riguarda le istanze tematiche libere presenti nel testo sottolineiamo il tema dell'*allucinazione del reale* e quindi del passaggio dalla realtà al sogno o all'allucinazione. Il tema viene modulato nei primi due episodi della novella con una scansione compositiva che rammenta una tecnica musicale: esso viene annunciato nell'espansione narrativa della veglia notturna del pittore in attesa della navicella. Eccone gli occorrimenti lessicali:

Leider war ich schon viel zu früh heraufgestiegen, als sich noch das leidge Abendgetümmel der Menschen durch die Gassen schleppte, und eine wunderliche Dissonanz bildete zu dem lieben Monde, [...] (C., p. 18)

Die große Stadt unter mir, in der undeutlichen Magie des Mondlichts schwimmend, lag im tiefsten Schlummer, als sollte man sie athmen hören [...] (C., p. 19)

Da auf einmal, in einem lichten Gürtel des Himmels, den zwei lange Wolkenbänder zwischen sich ließen, war mirs, als schwebe langsam eine dunkle Scheibe - ich griff rasch um das Fernrohr, und schwang es gegen jene Stelle des Firmaments - Sterne, Wolken, Himmelsglanz flatterten durch das Objectiv [...] (C., p. 20)

Si noti come la visione allucinata non sia affatto annullata, bensì perpetuata nonostante vi si frapponga uno degli oggetti scientifici più presenti e più interessanti della narrativa stifteriana: il cannocchiale. La visione attraverso questo oggetto rinforza semmai l'effetto di ambiguità ottica, l'immagine anche se ingrandita, resta come sospesa nel vuoto, il gioco delle apparenze continua sostenuto dal ricorso alla comparazione e alla metafora:

[...] gegen den zarten weißen Frühlhimmel, so schwach roth erst, wie eine Pfirsichblüte, zeichnete sich eine bedeutend große dunkle Kugel, unmerklich emporschwebend - und unter ihr an unsichtbaren Fäden hängend, im Glase des Rohres zitternd und schwankend, klein wie ein

Gedankenstrich am Himmel - das Schiffchen, ein gebogenes Kartenblatt [...] (C., p. 20)

Ich mußte das Rohr weglegen; denn es wurde mir immer grauiger, daß ich durchaus die Stricke nicht sehen konnte, mit denen das Schiff am Ballon hing. (C., p. 21)<sup>17</sup>

Il tema dell'allucinazione e del passaggio tra realtà e visione allucinata di essa viene ripreso, con effetti più accentuati, nell'episodio, successivo a quello citato, dell'ascensione di Cornelia nello spazio. Si stabilisce quindi un parallelismo di equivalenza tra i due episodi dal punto di vista tematico e compositivo. I riscontri lessicali di questa ripresa tematica sono i seguenti:

[...] von den tausend unsichtbaren Armen der Luft gefaßt und gedrängt, erzitterte der Riesenbau der Kugel, und schwankte eine Secunde - dann [...] schoß er endlich pfeilschnell, senkrecht in den Morgenstrom des Lichts empor, und im Momente flogen auch auf seine Wölbung und in das Tauwerk die Flammen der Morgensonne, daß Cornelia erschrack, und meinte, der ganze Ballon brenne. (C., p. 24)

Der erste Blick Cornelia's war wieder auf die Erde - diese aber war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus: in einem fremden goldnen Rauche lodern, taumelte sie gleichsam zurück, an ihrer äußersten Stirn das Mittelmeer, wie ein schmales, gleißendes Goldband tragend, überschwimmend in unbekannte phantastische Massen. Erschrocken wandte die Jungfrau ihr Auge zurück, als hätte sie ein Ungeheuer erblickt - aber auch um das Schiff herum wallten weithin weiße, dünne, sich dehnende und regende Leichentücher - von der Erde gesehen - Silberschäfchen des Himmels. (C., p. 27)

Legata alla polarità della struttura tematica /realtà/ vs /sogno/ è la polarità /terra/ vs /cosmo/. Entrambe le polarità rimandano globalmente al quadro referenziale del testo e vi si possono rintracciare nelle sue tre configurazioni: strutturale, sintagmatica e frastica.

La polarità /realtà/ vs /sogno/ è riconoscibile anche nel III capitolo *Blumenstück*: la situazione fantasmatica del protagonista viene lessicalizzata in una sequenza che si configura stilisticamente come monologo interiore:

Einstens, ja in einem schönen Traume war es ihm gewesen, als zittre auch in ihr der Anfang jenes heißen Wesens, das so dunkel über seiner

<sup>17</sup> Sembra di percepire in questo passaggio la diffidenza goethiana nei confronti di microscopi e canocchiali che «den reinen Menschensinn verwirren» e fanno violenza al fenomeno «in seiner ganzen Einfalt». Il passo è citato da Hans Blumenberg nel saggio «Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit», introduzione a Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius, Nachricht von neuen Sternen, Dialog über die Weltsysteme, Vermessung der Hölle Dantes, Marginalien zu Tasso*, Frankfurt a. M., Insel, 1965, p. 19.

Seele lag, einstens in einem schönen Traume; aber dann war ihr Stolz wieder da, ihr Freiheitsstreben, ihr Wagen - Alles, Alles so ganz anders, als ihm sein schüchtern wachsendes, schwellendes Herz sagte, daß es sein solle - so ganz anders, ganz anders, daß er plötzlich knirschend Alles hinter sich geworfen, und nun dastand, wie Einer, der verachtet - und wie sie immer fortmalte und auch nicht eine Seitenbewegung ihres Hauptes machte, und auch nicht ein Wort sagte: da preßte er die Zähne seines Mundes auf einander und dachte, er hasse dieses Weib recht inbrünstiglich! (C., p. 33)

In questo caso, come del resto in quello delle allucinazioni o ambiguità ottiche, si tratta di sogno ad occhi aperti che corrisponde, nel protagonista, all'ordine dell'immaginario. La situazione fantasmatica di Gustav viene ulteriormente lessicalizzata poco oltre il passo citato:

Ihm aber - wie war ihm denn? Angst des Todes war es über diese Thränen, und dennoch rollte jede wie eine Perle jauchzenden Entzückens über sein Herz - wo ist die Schlange am Fenster hin? wo der drückende blaue Himmel? - Ein lachendes Gewölbe sprang über die Welt, und die grünen Bäume wiegten ein Meer von Glanz und Schimmer! (C., p. 34)

Possiamo riconoscere in questo passo uno degli esempi, in verità rari, di «paesaggio d'anima» rintracciabili nell'opera di Stifter<sup>18</sup>.

Forniamo ora un ultimo esempio di lessicalizzazione di monologo interiore del protagonista:

Er aber versprach sich in diesem Momente innerlich, daß er ringen wolle, so lange ein Hauch des Lebens in ihm sei, bis er geistesgroß und thatengroß vor allen Menschen der Welt dastehe, um ihr nur vergelten zu können, daß sie ihr herrlich Leben an ihn hingebe für kein anderes Pfand, als für sein Herz. (C., p. 37)

La presenza del tema bipartito /realtà/ vs /sogno/ è rintracciabile anche nell'espansione narrativa dell'articolazione primaria della visita alla mostra d'arte. Ora è la situazione fantasmatica della protagonista femminile ad essere lessicalizzata:

---

<sup>18</sup> Cade così l'affermazione di Arno Schmidt, contenuta nel pamphlet «Der sanfte Unmensch. Einhundert Jahre Nachsommer», in: id., *Dyana Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Karlsruhe 1958, secondo la quale: «Stifter hat eines nie begriffen: Daß "Landschaft" ein Seelenzustand ist». Dieter Borchmeyer cita un altro esempio di «paesaggio d'anima» nel *Nachsommer* anche se vi riconosce la tendenza stifteriana a «emancipare l'esterno dal soggetto vivente». Cfr. id., *Ideologie der Familie und ästhetische Gesellschaftskritik in Stifters «Nachsommer»*, in: «Zeitschrift für deutsche Philologie», 99. Bd (1980), 2. H., p. 249 (n. 44).

Wie zuckte in ihrem Gehirne all das leise Flimmern und Leuchten dieser unschuldigen, keuschen Bilder, gleichsam leise, leise Vorwürfe einer Seele, die da schweigt, aber mit Lichtstrahlen redet, die tiefer dringen, die immer da sind, immer leuchten, und nie verklingen, wie der Ton! (C., p. 40)

In quest'ultimo caso l'elemento che provoca il passaggio tra realtà e allucinazione onirica è costituito dall'arte: è la contemplazione dell'oggetto artistico che provoca questa condizione che viene lessicalizzata ricorrendo a lessemi appartenenti al campo semantico della luce.

Il tema della contemplazione dell'oggetto artistico acquisterà in seguito una grande importanza nella narrativa stifteriana e ricomparirà, con una funzione formativa, nel *Nachsommer* (la statua di marmo del Rosenhaus ed altri oggetti artistici) e, in funzione autoparodistica, in uno dei racconti tardi, *Nachkommenschaften*. Si può quindi valutare l'ampiezza del processo di risemantizzazione di un tema che affonda le sue radici nella tradizione letteraria precedente sia classica sia romantica.

III. Passiamo ora ad esaminare la configurazione sintagmatica della novella. Seppur basate su diverse situazioni attanziali (Cornelia, l'esploratore inglese e il suo aiutante la prima, Cornelia e Gustav la seconda) le espansioni narrative delle articolazioni primarie 2 e 5 presentano evidenti parallelismi strutturali: /espansione dell'articolazione narrativa «ascensione di Cornelia»/ ~ /espansione dell'articolazione narrativa «partenza di Gustav»/. Il parallelismo si manifesta anche nelle lessicalizzazioni del movimento relativamente alla sua direzione ascensionale: «Die Schiffenden stiegen eben einem Archipel von Wolken entgegen [...]» (C., p. 25) oltre a vari specimini già citati e «[...] - und fern, fern von ihr in den Urgebirgen der Cordilleren wandelte ein unbekannter, starker, verachtender Mensch [...]» (C., p. 41).

Possiamo individuare inoltre, sempre nel quadro di strutture attoriali diverse (Gustav e il gatto; Cornelia, l'esploratore e l'aiutante):

- delle opposizioni di carattere deittico: /lo spazio di una notte dal tramonto all'alba/ (inizio dell'episodio p. 17: «Um zwei Uhr einer schönen Junimondnacht [...]», fine dell'episodio p. 21: «[...] bis endlich eine andere, aber glühende Kugel emporstieg, und ihr strahlendes Licht über die große heitere Stadt ausgoß, und auf meine Fenster, und auf einen ungeheuren, klaren, heitern, leeren Himmel») vs /lo spazio di una giornata dall'alba all'oscurità/ (inizio dell'episodio p. 23: «In frühester Morgendämmerung, um jeder ungerufenen Beobachtung zu entgehen, ward die Auffahrt veranstaltet [...]», fine dell'episodio p. 29: «[...] und wie ein Riesenfalke stieß der Condor hundert Klafter senkrecht nieder in der Luft - und sank dann langsamer immer mehr und mehr. / Der Lord hielt die ohnmächtige Cornelia in den Armen»).

- delle opposizioni ambientali e climatiche: /terra/ vs /cielo, spazio cosmico/. L'opposizione si manifesta tramite lessicalizzazioni, d'altronde collegate anche all'opposizione precedente, relative alla luce e alla tenebra (si veda a p. 22: «Und so saß er früh nach jener ihm merkwürdigen Nacht [...] auf seiner Dachstube, die nach und nach voll warmen Morgenlichts anquoll [...]» vs p. 27: «Zu diesem Himmel floh nun ihr Blick - aber siehe, er war gar nicht mehr da: das ganze Himmelsgewölbe [...] war ein ganz schwarzer Abgrund geworden [...] - jenes Labsal, das wir unten so gedankenlos genießen, war hier oben völlig verschwunden, die Fülle und Fluth des Lichtes auf der schönen Erde») e parallelelemente tramite lessicalizzazioni relative al calore e al gelo (il già citato brano a p. 22 vs p. 26: «Während dessen hatte der junge Luftschiffer eine Phiolen mit starkem Kaffee gefüllt [...] und reichte der Jungfrau einen Becher des heißen und erhitzenden Getränkes. Bei der großen Kälte fühlte sie die wohlthätige Wirkung augenblicklich wie neues Leben durch ihre Nerven fließen» e p. 28: «Sie schlug nun den Pelz dichter um sich, um den schüttelnden Fieberfrost abzuwehren»).

- opposizioni dei rapporti attanziali: /inefficacia dell'intervento di Gustav su Cornelia/ vs /efficacia del suo intervento/. Da cui deriva l'opposizione /seduzione mancata/ vs /seduzione esercitata/. Il primo termine dell'opposizione viene lessicalizzato tramite il breve monologo interiore a p. 20-21: «Cornelia, armes verblendetes Kind! möge dich Gott retten und schirmen! [...] Ist nun auch die zweite Thatsache so gewiß, wie die erste; dann lebe wohl, du mein Herz, - dann kanntest du und liebtest du das schönste, großherzigste, leichtsinnigste Weib!», il secondo a p. 35: «[...] der erste Blick, den sie auf ihn that, machte sie erschrecken, daß plötzlich die Thränen stockten. Wie war er verwandelt! Aus den Locken des Knaben schaute ein gespanntes, ernstes Männerantlitz empor, schimmernd in dem fremden Glanze des tiefsten Fühlens; [...]».

Nell'espansione narrativa dell'articolazione primaria n. 4, «incontro di Gustav con Cornelia», la situazione della coppia Gustav - Cornelia si capovolge, rispetto alle espansioni narrative precedenti, dal punto di vista assiologico: da innamorato non ricambiato di Cornelia nell'episodio dell'attesa notturna, quindi da una posizione subordinata, «femminile», Gustav si trasforma in amato e assume una posizione dominante, «maschile». È da notare come la marca liminare che segna il passaggio dall'atteggiamento di non amore all'amore sia rappresentata dall'occorrenza dell'«erschrecken». Questo lessema sottende un'esperienza-chiave della narrativa stifteriana<sup>19</sup>, è il momento che

<sup>19</sup> Cfr. William H. Rey, *Das kosmische Erschrecken in Stifters Frühwerk*, in: «Die Sammlung», Jg 8 (1953), H. 1, pp. 6-13 e Gunter H. Hertling, *Grenzübergang und Raumverletzung: Zur Zentralthematik in Adalbert Stifters «Studien»*, in: «Vasilo», Jg 16 (1967), Folge 3/4, p. 69.



segna il passaggio tra non conoscenza e conoscenza, tra occultamento e svelamento e viene utilizzato sia con riferimento alla dimensione umana, sia alla dimensione naturale e cosmica. Queste due dimensioni, così strettamente intrecciate nell'opera di Stifter, appaiono già collegate in questa prima novella riconosciuta dallo scrittore: il motivo dell'«erschrecken» era infatti già comparso nell'espansione narrativa dell'«ascensione di Cornelia» nel seguente occorrimto:

Der erste Blick Cornelia's war wieder auf die Erde - diese aber war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus [...]. *Erschrocken* wandte die Jungfrau ihr Auge zurück, als hätte sie ein Ungeheuer erblickt [...] (C., p. 27; corsivo nostro)

Il motivo dell'«erschrecken» esistenziale compare per la prima volta in una similitudine:

Man erzählt von einer fabelhaften Blume der Wüste, die jahrelang ein starres Kraut war, aber in einer Nacht bricht sie in Blüten auf, sie *erschrickt* und schauert in der eignen Seligkeit - so war's hier: mit Angst suchte er unter ihren Händen empor in ihr Angesicht zu schauen; [...]. Da preßten seine Lippen das heiße Wort heraus: «Liebe, theure Cornelia!» (C., p. 34; corsivi nostri)

Il motivo dell'«erschrecken» esistenziale sarà presente in seguito ancora in diversi occorrimti non solo nelle novelle del primo periodo di attività come ad esempio in *Der Waldsteig*<sup>20</sup>, ma anche in opere più tarde come il *Nachsommer*, in cui gli effetti di armonia costruita sembrerebbero non lasciar spazio alla *Empfindung*. Nella storia interna di Risach, che conserva tratti biedermeieriani e si contrappone a quella di Heinrich, l'anziano barone narra di un incontro casuale con l'amata:

Da wir uns hinter einer Biegung der Treppe begegneten, wurde sie dunkelglühend. Ich *erschrak*, und sagte aber: «O Mathilde, Mathilde, du himmelvolles Wesen, alle streben sie nach dir, wie wird das werden, o wie wird das werden?»<sup>21</sup> (corsivo nostro)

Il motivo dell'«erschrecken» esistenziale è in Stifter una lessicalizzazione

Hertling tuttavia considera lo «Schreckerlebnis» soltanto come l'effetto della trasgressione dell'uomo, dell'aver oltrepassato indebitamente i confini dell'ambito a lui riservato.

<sup>20</sup> «Herr Tiburius [...] schaute sie an. Er erschrak ungemein; denn sie war wirklich außerordentlich schön, wie er in dem Augenblick bemerkte». Cfr. A. Stifter, *Der Waldsteig*, in: id., *Studien* (mit einem Nachwort von Fritz Krökel und Anmerkungen von Karl Pörnbacher), München, Winkler, 1950, p. 967.

<sup>21</sup> Cfr. A. Stifter, *Der Nachsommer*, München, Winkler, 19, p. 657.

del tema della conoscenza, marca la soglia tra due condizioni umane e contrassegna il momento della percezione esatta e profonda dell'altro.

Poiché per Stifter la conoscenza è un valore molto alto ed è la premessa dell'amore<sup>22</sup>, entriamo nel campo delle:

- opposizioni assiologiche presenti nel *Condor*. In conformità con lo statuto di Cornelia e Gustav rispettivamente come amata e amante distingueremo le opposizioni simmetriche /orgoglio/ vs /amore/, /non conoscenza/ vs /conoscenza/. Avendo già riportato le lessicalizzazioni di quest'ultima coppia citiamo gli occorrimenti della prima: «Einstens, ja in einem schönen Traume war es ihm gewesen, als zittre auch in ihr der Anfang jenes heißen Wesens, das so dunkel über seiner Seele lag, einstens in einem schönen Traume; aber dann war ihr *Stolz* wieder da, [...]» (C., p. 35) vs «[...] aber ach, ich kann es nicht, ich kann ja nicht einmal sagen, wie grenzenlos, wie unaussprechlich, und wie ewig ich Sie *liebe*, und *lieben* will, so lange nur eine Faser dieses Herzens halten mag» (C., p. 36; corsivi nostri).

Nell'episodio dell'incontro tra Cornelia e Gustav i termini dell'opposizione /orgoglio/ vs /amore/ e dei rispettivi soggetti vengono invertiti. Così l'amore di Gustav si muta in un primo momento in /odio/ nella seguente lessicalizzazione: «[...] und wie sie immer fortmalte und auch nicht *eine* Seitenbewegung ihres Hauptes machte, und auch nicht *ein* Wort sagte: da preßte er die Zähne seines Mundes auf einander und dachte, er *hasse* dieses Weib recht inbrünstiglich!» (C., p. 33), mentre l'orgoglio di Cornelia si trasforma dapprima in /umiltà/ e quindi in /amore/ nel seguente occorrimto: «[...] aber auch sie war anders: in den stolzen dunklen Sonnen lag ein Blick der tiefsten *Demuth*, und diese *demüthigen* Sonnen hafteten beide auf ihm, und so weich, so *liebreich* wie nie - [...]» (C., p. 35; corsivi nostri, tranne i primi due).

Altra opposizione assiologica riconoscibile nella relazione attanziale Gustav - Cornelia consite nella coppia /passività/ vs /attività/. Anche in questo caso i rispettivi soggetti del binomio vengono scambiati. Così, se Gustav nel II capitolo è soggetto passivo nella lessicalizzazione: «Die Hände ruhten in dem Schooße, und die Augen schauten auf die leere Leinwand, die vor ihm auf der Staffelei stand [...]» (C., p. 22), Cornelia è soggetto attivo, almeno all'inizio dell'espansione narrativa dell'«ascensione nello spazio», in lessicalizzazioni come la seguente: «Endlich fragte er die Jungfrau, ob sie auf ihrem Wunsche beharre, und auf das Ja sah er sie mit einem seltsamen Blicke der Bewunderung an, und führte sie ehrerbietig in das Schiff, bemerkend, daß er ihr nicht mit Wiederholung der Warnungen lästig sein wolle, [...] da sie dieselben ohne Zweifel wohl überlegt haben würde» (C., p. 24), anche se, successivamente,

<sup>22</sup> Come si può desumere dal dialogo tra Stephan Murai e Brigitta dopo le nozze: «Wie gut und herrlich ist alles abgegangen, und wie schön hat es sich erfüllt. Brigitta! Ich habe dich erkannt». Cfr. A. Stifter, *Brigitta*, in: id., *Studien*, München, Winkler, 1950, p. 774.

l'intraprendenza di Cornelia viene presentata *ex negativo* dalla voce autoriale: «Aber wie sie hier schiffte, war in ihr nicht mehr jene kühne Cornelia zu erkennen, die gleich ihrer römischen Namensschwester erhaben sein wollte über ihr Geschlecht [...]» (C., p. 23)<sup>23</sup>.

Al contrario nell'espansione narrativa relativa all'incontro Gustav - Cornelia, sollecitato da quest'ultima (ancora soggetto attivo!), la giovane donna viene presentata come soggetto passivo nelle lessicalizzazioni: «[...] ach, ich bin doch nur ein armes, schwaches Weib, wie schwach, wie arm selbst gegen jenen greisen hinfälligen Mann - sie erträgt den Himmel nicht! -» (C., p. 34) e: «[...] hingegen, hilflos, willenlos [...]» (C., p. 35).

Gustav, invece, nello stesso episodio in cui gli si rivela l'amore di Cornelia, subisce la trasformazione da soggetto passivo, e da *Jüngling*, a soggetto attivo e a vero e proprio uomo. Diverse lessicalizzazioni lo mettono in evidenza; ad esempio le seguenti:

Er schlug nun plötzlich die Augen zu ihr auf, erhob sich von dem Sitze, trat vor sie, ordentlich höher geworden, wie ein starker Mann und rief [...] (C., p. 36)

Cornelia war im höchsten Grade erstaunt über den Jüngling und seine Sprache. [...] Bewußt oder unbewußt hatte sie die Liebe vorzeitig aus ihm gelockt - in *einer* Minute war er ein Mann geworden [...] (C., p. 36)

Nella relazione attanziale Cornelia - Gustav è rintracciabile un'ulteriore opposizione assiologica, vale a dire /sofferenza/ vs /beatitudine/. Ancora una volta i soggetti cui ineriscono di volta in volta i valori vengono scambiati. Le lessicalizzazioni in questione riguardo a Cornelia sono le seguenti: «[...] die Jungfrau saß im Stuhle rückgelehnt, die beiden Hände fest vor ihr Antlitz drückend. [...] und da sah er endlich, wie quellend Wasser zwischen ihnen vordrang [...]» (C., pp. 33-34) vs «Cornelia war nun auch aufgestanden, sie hatte ihre schönen Augen zu ihm emporgeschlagen, und alles, was je gut und edel und schön war in ihrem Leben, die unbegrenzte Fülle eines guten Herzens lag in ihrem Lächeln [...]» (C., p. 37). Per quanto riguarda Gustav abbiamo lessicalizzazioni quali: «[...] wer ihn nun gesehen hätte, wie er sein schönes Antlitz hinter ihrem Rücken einsam emporhob, der hätte den leisen Schmerz bemerkt, der in demselben schwamm [...]» (C., pp. 32-33) vs «Ihm aber - wie war ihm denn? Angst des Todes war es über diese Thränen, und dennoch rollte

<sup>23</sup> La risonanza di questo aspetto del personaggio di Cornelia nella letteratura critica è stata ovviamente molto forte. Se non ci si può stupire della posizione critica di un biografo come Alois R. Hein, che scrive nel 1904, più preoccupante è il fatto che questa posizione venga mantenuta anche in epoche più recenti. Cfr. Gunter H. Hertling, *Grenzübergang ...*, op. cit., pp. 62 e 65. Altri, come la Petrikovits, vi vedono un esempio ben scelto di «unerhörte Begebenheit», il che giustificherebbe pienamente l'assegnazione del *Condor* al genere della novella. Cfr. Gerda v. Petrikovits, *Zu Stifters «Condor»*, op. cit., p. 45.

jede wie eine Perle jauchzenden Entzückens über sein Herz [...]» (C., p. 34). In quest'ultimo specimen è riconoscibile ancora una traccia di quella predilezione per i *gemischte Gefühle* che sono un retaggio, nel Biedermeier, della tradizione della *Empfindsamkeit*<sup>24</sup>.

Restando nell'ambito delle opposizioni di tipo assiologico nella medesima espansione narrativa si delineano anche valori sociali a confronto, vale a dire il binomio /piccola borghesia/ vs /alta borghesia/ i cui soggetti sono rispettivamente Gustav e Cornelia. Eccone le lessicalizzazioni:

[...] in dieser Stimmung war es, daß ein Diener gegen Mittag ein versiegeltes Blättchen brachte. [...] Um zehn Uhr des andern Tages, in feines Schwarz gekleidet, [...] ging er aus der Stadt, [...] bis er zu dem Eingange eines schönen Landhauses gelangte; dort trat er ein, stieg die breite sommerliche Treppe hinauf und öffnete die Flügeltüren zu einem großen Saale voll Bilder. (C., p. 30)

In questa opposizione è evidente il riferimento autobiografico alla condizione sociale di Stifter, proveniente da una modesta famiglia del Böhmerwald, alla sua vita da studente e da artista a Vienna e alle sue sfortunate vicende sentimentali con Fanny Greipl. Estremamente interessante sembra, al di là della parziale identificazione Stifter - Gustav, il processo di identificazione del personaggio di Cornelia con Fanny Greipl e la deformazione degradata di esso. Coincidono, nella descrizione di Cornelia, i tratti fisici e il motivo della separazione: il proposito, non realizzato, di conquistare una posizione sociale che permettesse a Stifter - Gustav di aspirare al matrimonio con una ragazza dell'alta borghesia. Ma è precisamente lo statuto sociale di «artista», proprio di Stifter - Gustav che impedirà la realizzazione di tale progetto. Il testo della novella ci fornisce tuttavia anche un elemento assai interessante rispetto al quadro referenziale autobiografico. Mentre la figura di Cornelia viene presentata nell'espansione narrativa dell'articolazione «incontro di Gustav con Cornelia» come lessicalizzazione dell'asse semantico dell'amore ideale/, contrassegnato dai tratti «non matrimonio», «non possesso», «ricchezza», nell'espansione narrativa dell'ultima articolazione «visita alla mostra d'arte» la giovane donna appare come lessicalizzazione dell'asse semantico /amore strumentale/, caratterizzato dai tratti «non matrimonio», «possesso», «ricchezza». Ecco l'occorrenza relativo che si configura anche come nucleo diegetico conclusivo della novella:

Paris wußte es nicht, als jenes Tages seine gefeiertste Schönheit in keinem der Zirkel erschien, die Schönheit, welche tausend Herzen entzün-

---

<sup>24</sup> Cfr. Erich A. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775*, Stuttgart, Metzler, 1966, p. 305.

dete, und mit tausenden spielte - Paris wußte es nicht, daß sie zu Hause in ihrem verdunkelten Zimmer sitze, und hilflos siedende Thränen über ihre Wangen rollen lasse, Thränen, die ihr fast das lechzende Herz zerdrücken wollten; [...] (C., pp. 40-41)

Il pezzo, che è molto significativo dal punto di vista di un'ermeneutica biografica, testimonia il processo di stratificazione dei significati cui Stifter sottopone la figura di Cornelia - Fanny, da incarnazione dell'amore ideale a donna di mondo<sup>25</sup>. Sarebbe ovviamente agevole, utilizzando categorie tratte dalla psicanalisi, interpretare questo processo di scissione e degradazione dell'immagine ideale come una forma di *Ersatz* tardivo per la separazione forzata da Fanny risalente a dieci anni prima (1830). A favore di tale ipotesi, in cui si può vedere il tentativo dello scrittore di sottrarsi al senso di colpa che lo perseguitò per lungo tempo, per non aver saputo per molti anni accedere a una carriera ben remunerata, parlano quelle «immagini innocenti e caste» dei quadri di Gustav e il «cuore rimasto senza colpa» dell'uomo che, nel finale della novella, cerca nelle lontane Cordigliere nuovi spazi per la creazione artistica.

È possibile d'altronde intravedere in questo testo autoassolutorio un tentativo di realizzazione di un'intenzione annunciata in una lettera a Fanny del 15.11.1829 nel momento della separazione:

Möge der Himmel *Dich* bewahren und glücklichmachen, dann will auch *ich* versuchen, die Liebe, die nun Dein ist, überzutragen auf meine Arbeiten und auf die Menschheit - ein wohlthätiges Leben, sagt man, gibt ja auch Zufriedenheit.<sup>26</sup>

Assai illuminanti a proposito di questa ipotesi interpretativa sono alcune frasi di tipo generalizzante, appartenenti alla tipologia del «discorso»<sup>27</sup>, che spiccano sullo sfondo del tessuto narrativo del *Condor* come interventi autoriali diretti al lettore sotto forma di «moralità». La prima che incontriamo nel testo è la seguente: «Die Liebe ist ein schöner Engel, aber oft ein schöner Todesengel für das gläubige, betrogne Herz!» (C., p. 22), in cui viene sottolineato il tratto della credulità, e quindi dell'ingenuità e dell'innocenza d'animo del

<sup>25</sup> La seconda lessicalizzazione della figura di Cornelia viene considerata dalla Petrikovits come un'aggiunta che non incrementa il valore letterario della prima redazione, bensì rende l'insieme privo di equilibrio. Cfr. G. v. Petrikovits, *op. cit.*, p. 51. La Petrikovits rimanda, per spiegare storicamente questa lessicalizzazione alla figura frequente nella letteratura del tempo della «herzlose, verschwendungssüchtige Kokette» citata da Hellmuth Himmel in *Probleme der österreichischen Biedermeiernovellistik. Ein Beitrag zur Erkenntnis der historischen Stellung A. Stifters*, in: «Vasilo», Jg 12 (1963), Folge 1/2, p. 41.

<sup>26</sup> Cfr. Moriz Enzinger, *op. cit.*, p. 44.

<sup>27</sup> Il riferimento rimanda alla dicotomia tra «storia» e «discorso» messa in luce da E. Benveniste nel fondamentale articolo «Les relations de temps dans le verbe français», in *id.*, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.

protagonista, menzionato in precedenza. La presunzione di innocenza di entrambi i protagonisti viene più avanti concessa in un ulteriore intervento meta-narrativo che si chiude con un'altra «moralità», costruita, nella parte finale, su un'antitesi:

So trennten sich zum erstenmal zwei Menschen, die sich gefunden. Wer weiß es, was die Zukunft bringen wird? Beide sind sie unschuldige, überraschte Herzen, Beider glühendster, einzigster Entschluß ist es, das Aeußerste zu wagen, um nur einander werth zu sein, um nur sich zu besitzen, immerfort in Ewigkeit und Ewigkeit. / Ach, ihr Armen, kennt ihr denn die Herrlichkeit, und kennt ihr denn die Tücke des menschlichen Herzens? (C., p. 38)

Il momento dell'insorgere del dissidio è ancora una volta tema di una riflessione autoriale generalizzante, basata su una similitudine, da cui traspare una funzione didascalica:

Wie so oft der Geist des Zwiespalts zwischen Menschen tritt, anfangs als ein so kleines, wesenloses Ding, daß sie es nicht sehen, oder nicht werth halten es mit einem Hauch des Mundes, mit einer Falte des Gewandes wegzufegen - wie es dann heimlich wächst, und endlich als unangreifbarer Riese wolkgig, dunkel zwischen ihnen steht: so war es auch hier. (C., p. 33)

Gli interventi riflessivi possono assumere anche la forma di una sentenza lapidaria come la seguente: «Seele kann nur Seele lieben und Genie nur Genie entzünden» (C., p. 36). La relazione e il successivo matrimonio di Stifter con Amalia Mohaupt sembrerebbero smentire la verità autobiografica di questa «moralità» che ha per quadro referenziale il rapporto con Fanny, anche se alcuni importanti studiosi di Stifter, come il Sengle<sup>28</sup>, sottolineano il periodo di fecondità artistica dello scrittore in seguito al matrimonio con la Mohaupt.

Un ulteriore spezzone di «discorso» in cui è riconoscibile la voce autoriale in funzione metanarrativa si trova nel seguente occorrimto:

Es ist seltsam, wie das Gemüth in seiner Unschuld ist: wenn der erste Wonnesturz der ersten Liebe auf dasselbe fällt, und nun vorüber ist, - so ist der erste Eindruck der, zu fliehen, selbst vor der Geliebten zu fliehen, um die stumme Uebermacht in's Einsame zu tragen. (C., p. 37)

Si noti come il deittico di tempo *nun* sia un chiaro riferimento alla situazione della voce autoriale, nonostante il fatto che la marca del presente indicativo conferisca al capoverso una forma generalizzante e sentenziosa. C'è quindi

---

<sup>28</sup> Cfr. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, 3 Bde, Stuttgart 1971, 3. Bd, p. 961.

contraddizione formale tra la forma generalizzante della metanarrazione e la presenza del deittico.

Dal punto di vista compositivo è significativo il fatto che il secondo, il terzo e il quinto degli interventi metanarrativi citati siano frutto della rielaborazione, operata da Stifter sul testo della prima stesura della novella (1840), in funzione del suo inserimento nella prima edizione in volume degli *Studien*<sup>29</sup>. La rielaborazione attuata nella seconda stesura (1843) tende quindi all'intersecazione dei diversi piani del discorso narrativo o meglio a sviluppare la tipologia del «discorso» del narratore autoriale rispetto a quella della «storia».

Cercheremo ora di individuare sul piano sintagmatico e lessematico le partizioni ritmiche elaborate da Stifter ai diversi livelli stilistici del *Condor*. Vediamo un esempio di scansione ternaria tratto dal discorso del narratore autoriale:

[...] ein Glänzen und ein Flimmern und ein Leuchten durch den ganzen Himmel begann, durch alle Wolken schoß Silber, von allen Blechdächern rannen breite Ströme desselben nieder, und an die Blitzableiter, Dachspitzen und Thurmkreuze waren Funken geschleudert. (C., p. 19)

Si può rilevare anzitutto, nella prima terna di gruppi nominali, la *variatio* realizzata tramite diversi lessemi appartenenti al medesimo campo semantico, quello della luce, e quindi, nella seconda parte del periodo, la ripetizione della scansione ternaria, questa volta tramite tre proposizioni indipendenti, tutte di identica costruzione (complemento + verbo + soggetto), che stabiliscono un parallelismo sintattico all'interno del quale spicca la variazione semantica e morfologica dei tre gruppi verbali<sup>30</sup>. Anche i tre lessemi verbali appartengono a un medesimo campo semantico, quello del movimento. Da mettere in evidenza in questo brano è senza dubbio anche l'uso della congiunzione *und* che collega i tre gruppi nominali iniziali, non in funzione pausale, ma ritmica.

Il procedimento della *variatio* può riguardare anche unicamente l'aspetto grammaticale del testo. Si veda il seguente brano tratto dal II capitolo:

Die Schiffenden stiegen eben einem Archipel von Wolken entgegen, die der Erde in demselben Augenblicke ihre Morgenrosen sandten, hier oben aber weiß schimmernde Eisländer waren, in den furchtbar blauen

<sup>29</sup> Fu pubblicata a Pest presso l'editore Gustav Heckenast e a Leipzig presso Georg Wiegand: il I e il II vol. nel 1844, il III e il IV vol. nel 1847, il V e VI vol. nel 1850.

<sup>30</sup> Ci si basa, per queste notazioni sulla *variatio*, oltre che in generale per il metodo seguito nell'analisi, sugli studi di Stefano Agosti su Flaubert. Cfr. id., *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert. Materiali di analisi*, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp. 87-88. I punti di contatto di Stifter con il contemporaneo Flaubert non sono soltanto di natura biografica (interesse per le scienze naturali e scarsa inclinazione per l'impegno militante), ma anche di «metodo artistico». Cfr. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, op. cit., p. 991 (\*).

Bächen der Luft schwimmend, und mit Schlünden und Spalten dem  
Schiffe entgegen starrend. (C., p. 25)

In questo caso il pronome relativo *die* viene omesso per ellissi nella seconda relativa; nella terza e quarta proposizione per evitare il ricorso ad ulteriori relative, rette da *die* o *welche*, ingenerando monotonia, Stifter ricorre alla *variatio* utilizzando due costruzioni parallele ed equivalenti dal punto di vista del significato alla relativa, rette da participi presenti. Il ricorso al participio presente, una caratteristica mutuata dallo stile alto, della poesia e della prosa poetica (presente ad esempio in Klopstock, Goethe e Hölderlin) è molto frequente nel *Condor* e serve, oltre che a connotare stilisticamente la novella, ad evitare la monotonia della paratassi. Si confronti ad esempio anche il seguente passaggio:

Der erste Blick Cornelia's war wieder auf die Erde - diese aber war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus: in einem fremden goldnen Rauche *lodernd*, taumelte sie gleichsam zurück, an ihrer äußersten Stirn das Mittelmeer, wie ein schmales, *gleißendes* Goldband *tragend*, *überschwimmend* in unbekannte phantastische Massen. (C., p. 27; corsivi nostri)

Un ulteriore esempio di partizione ternaria e di *variatio* all'interno del medesimo modulo grammaticale, tre proposizioni dipendenti introdotte da *wie* e tre indipendenti + un'incidentale, è il seguente, tratto dal III capitolo:

Und wie Stunde um Stunde des Vormittags floß, - und wie er ihren Athem hörte, und wie doch keine Sekunde etwas Anderes brachte, als immer dasselbe Bild: - da wurde es schwül im Zimmer, und auf einmal - er wußte nicht warum - trat er an das Fenster und sah hinaus. (C., p. 33)

La scansione del periodo viene ulteriormente sottolineata dall'uso della congiunzione *und* in funzione ritmica.

Portiamo ora un esempio di una figura, la *rapportatio*<sup>31</sup>, che, al pari della *variatio*, è indicativa della tecnica stifteriana mirante «alla costituzione di una scrittura narrativa non progressiva temporalmente bensì armonica e volumetrica e, per ciò stesso, teoricamente incompatibile con l'organizzazione normale del racconto»<sup>32</sup>:

Cornelia war nun auch aufgestanden, sie hatte ihre schönen Augen zu ihm emporgeschlagen, *und alles, was je gut und edel und schön war in ihrem Leben, die unbegrenzte Fülle eines guten Herzens lag in ihrem Lächeln [...]* (C., p. 37; corsivo nostro)

<sup>31</sup> Cfr. S. Agosti, *op. cit.*, p. 103 e sgg.

<sup>32</sup> *Ibidem.*



IV. Dopo questa indagine sulla costituzione formale della novella, importa ora, sulla base di alcuni degli elementi enucleati, e delle connessioni tra il *Condor* ed altri testi stifteriani, trarre alcune conclusioni di carattere più generale e interpretativo.

Anzitutto i risultati dell'esame della configurazione strutturale del testo mettono in evidenza i parallelismi di equivalenza (o di sostituzione) esistenti tra i personaggi. Gli attanti rappresentano di volta in volta il polo «mascolino» e quello «femminino». Si crea quindi una connessione tra la mascolinità di Cornelia prima dell'ascensione nello spazio e quella di Gustav nel colloquio con Cornelia. A sua volta il «femminino» di Gustav nel suo ruolo contemplativo è assimilabile al «femminino» di Cornelia dopo il viaggio nello spazio. Il significato dei due significanti onomastici Cornelia e Gustav scaturirà quindi dalla sovradeterminazione del segno linguistico. Il significante Cornelia viene vieppiù caricato di significato, e quindi di ambiguità, in quanto l'ultima lessicalizzazione del personaggio come donna di mondo stabilisce un parallelismo di opposizione con la penultima lessicalizzazione in qualità di ragazza innamorata e pia, e apre sull'autore uno spiraglio assai significativo dal punto di vista di un'ermeneutica biografica. Dissentiamo quindi da quanti hanno considerato la rielaborazione operata da Stifter nella seconda stesura della novella come un'aggiunta priva di valore letterario e una perdita di equilibrio del testo stesso<sup>33</sup>.

Riesaminiamo ora una delle tre figure strutturali messe in evidenza dalla nostra indagine: quella della «contemplazione del cielo».

Sulla scia dell'interpretazione fornita dal grande studioso delle epoche artistiche Hans Sedlmayr, nel saggio *Der Tod des Lichtes*<sup>34</sup>, a proposito di uno dei più stupefacenti scritti di Stifter, *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*, vorremmo attribuire anche a un testo per certi versi affine come la novella *Der Condor* la capacità, attribuita da Sedlmayr alla *Sonnenfinsternis*, «di far trasparire fenomeni originari del mondo spirituale»<sup>35</sup>. Anche nel *Condor* come ne *L'eclissi di sole dell'8 luglio 1842*, i cui punti di contatto sono già stati segnalati dalla critica<sup>36</sup>, assistiamo alla scomparsa del mondo illuminato dalla luce e all'emergere del buio, alla visione della terra in una prospettiva dall'alto, abissale nel primo caso, apocalittica nel secondo. Estensibile quindi al *Condor* ci appare l'affermazione di Sedlmayr secondo la quale Stifter, nella *Sonnenfinsternis*, ci mostra i due avvenimenti spirituali che sconvolsero l'universo bie-

<sup>33</sup> Cfr. Gerda v. Petrikovits, *Zu Stifters «Condor»*, op. cit., p. 51.

<sup>34</sup> Cfr. Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, O. Müller, 1964, pp. 10-17.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>36</sup> Cfr. G. Hertling, op. cit., pp. 68 e sgg.

dermeier: «la morte della natura familiare all'uomo e lo spaventoso snaturamento di essa»<sup>37</sup>.

Nonostante tutti i fili che legano Stifter al Biedermeier<sup>38</sup> egli indica, fin dalla sua prima opera pubblicata, l'insufficienza e l'impotenza della visione del mondo tradizionale biedermeieriana, rappresentata dalla figura di Gustav, il *contemplator caeli* del capitolo iniziale del *Condor*. Il rovesciamento della prospettiva, e quindi lo stacco epocale, è adombrato nella visione del mondo straniata di Cornelia dall'alto del pallone aerostatico. Paradossalmente in entrambi i testi, il *Condor* e la *Sonnenfinsternis*, è la scomparsa della luce a permettere la visione straniata.

Col viaggio nello spazio di Cornelia, attuato grazie ai progressi scientifici, Stifter si proietta oltre la propria epoca<sup>39</sup> e indica al lettore contemporaneo la faccia nascosta, spaventosa e tragica della pacifica vita borghese, mostra che la contemplazione della «volta del cielo, la bella campana azzurra della nostra terra» non è che un'illusione ottica, che il sole, la cui presenza scandisce i ritmi della vita dell'uomo, non è che «un astro minaccioso, senza calore» e il cosmo «un deserto» non appena egli si inalta un po' al di sopra del suo pianeta e lo può contemplare dall'esterno. Il malore di Cornelia non ha molto verosimilmente, a questo punto, nulla di «femminino», bensì può essere demandato a rappresentare, senza troppe forzature interpretative, il malessere dell'uomo moderno proiettato in un universo di cui è padrone tecnicamente, senza essere spiritualmente all'altezza di simili conquiste.

Ponendo nel primo capitolo della novella il *contemplator caeli*, Gustav, circondato dal suo piccolo mondo e immerso nella dolce luce lunare, e contrapponendogli, in uno stringente parallelismo di opposizione, la contemplatrice della terra dal suo viaggio nello spazio, Cornelia, Stifter sembra voler dire definitivamente addio in questa novella ottocentesca alla tranquilla figura dell'uomo pre-copernicano, che, spettatore privilegiato dalla sua supposta posizione centrale nel cosmo, lascia che tutto avvenga intorno a sé come sospeso in un limbo atemporale. L'attenzione di Stifter va al prototipo dell'uomo post-copernicano, Cornelia, «che gira eccentricamente nel cosmo e che si conquista con le arti della sua tecnica e ottica l'invisibile» e, per questo, «è precipitato nell'impazienza prospettica e nell'inquietudine della temporalità, dell'infinito percorrere le proprie possibilità, nel continuo non-ancora, in cui gli si è rivelata la rilevanza di verità del tempo»<sup>40</sup>. Rendere visibile l'invisibile, questo da Galilei in poi il compito della scienza, ma anche il compito dell'arte che, in un

<sup>37</sup> Cfr. H. Sedlmayr, *op. cit.*, p. 12.

<sup>38</sup> Questo problema estremamente importante per la valutazione di Stifter nell'ambito della storia delle idee viene trattato con acutezza ed equilibrio dal Sengle nel capitolo su Stifter della sua già citata opera *Biedermeierzeit*.

<sup>39</sup> Cfr. H. Sedlmayr, *op. cit.*, p. 13.

<sup>40</sup> Cfr. su questo tema il citato importante saggio di Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 16.

oggetto presente in molti racconti stifteriani, il cannocchiale, trova il suo correlativo oggettivo.

Un altro elemento messo in evidenza dall'analisi fin qui condotta è l'isotopia della luce, un tratto distintivo non solo del *Condor*, ma in generale della narrativa di Stifter. Motivo caro agli stürmeriani (Herder), a Goethe e ai romantici, che affonda le sue radici nella mistica e nel pietismo, il tema della luce<sup>41</sup> fu trattato da A. W. Schlegel nelle sue *Berliner Vorlesungen* come il problema principale della pittura di paesaggio. Nella *Rede über die Mythologie* Friedrich Schlegel aveva indicato la via dell'utilizzazione, nel genere della poesia didascalica, dei risultati della fisica e delle scienze naturali, cercando di realizzare questo progetto in una *Romanze vom Licht* (1802) e nel ciclo *Abendröte*, che doveva costituire un prolungamento della *Lucinde*<sup>42</sup>.

Anche in Jean Paul, uno degli scrittori più ammirati e amati da Stifter, il tema della luce, in particolare dell'aurora, viene trattato in funzione simbolica nel romanzo *Die unsichtbare Loge* (1792). Un'invenzione del tempo, il viaggio in mongolfiera del francese Garnerin (1798), divenne per Jean Paul un'immagine simbolica del suo anelito verso la luce. Nel *Kampanertal* e in *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* ritroviamo questo simbolismo, accoppiato, nell'ultimo dei testi citati, al mito di Icaro<sup>43</sup>.

Fondamentalmente diverso da quello di Jean Paul è l'interesse che spinge Stifter verso il tema del viaggio in pallone aerostatico. In misura non secondaria si tratta di un interesse scientifico derivante dagli studi di fisica e astronomia dello scrittore<sup>44</sup>, di cui sono chiara testimonianza le numerosissime note in calce alla prima stesura della novella, che spiegano alcuni fenomeni di rifrazione della luce. Tuttavia, all'epoca in cui Stifter scrisse il *Condor*, l'interesse per la pittura e la sua pratica erano ancora molto radicati in lui, tanto da fargli dubitare di essere veramente portato a diventare uno scrittore.

L'utilizzazione degli effetti di luce nella narrativa stifteriana è senza dubbio risultante dalla prassi pittorica dello scrittore e avrà il suo culmine nel *Nachsommer*. Una luce che crea la bellezza delle cose su cui si posa «accendendole» e facendole emergere da uno sfondo scuro, illuminandone il colore. Il concetto di bellezza di Stifter non si riallaccia quindi, se non parzialmente, a un canone classico, basato sulla purezza delle linee, e solo parzialmente alla winckelmanniana *Edle Einfalt und stille Größe*: esso evoca un concetto di bellezza molto più moderno, creato dalla luminosità. Potrebbe essere avvicinato alla concezione della pittura di Cézanne il quale si riconosceva nel prota-

<sup>41</sup> Per un approfondimento di questo vastissimo tema si veda lo studio di August Langen, *op. cit.*, pp. 238-273.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 245 *passim*.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 251-252, *passim*.

<sup>44</sup> Cfr. la già citata biografia di A. R. Hein, *op. cit.*, p. 119 e il saggio della Petrikovits, *op. cit.*, p. 45.

gonista del racconto di Balzac *Le chef-d'oeuvre inconnu*, Frenhofer, che afferma:

La linea è il mezzo mediante il quale l'uomo si rende conto dell'effetto della luce sugli oggetti; ma nella pittura tutto è pieno, le linee non esistono: disegnare si può solo modellando, staccando le cose dal medium in cui si trovano: soltanto la distribuzione della luce conferisce sostanza a un corpo.

Elisabetta Potthoff

Il romanzo senza fine  
*Andreas oder die Vereinigten*  
e la vocazione frammentaria di Hofmannsthal

Un bisogno continuo di superare i limiti raggiunti spinge Hofmannsthal verso la sperimentazione di sempre nuovi generi letterari inducendolo poi ad abbandonarli non appena su queste forme incombono minacce di sterile e statico irrigidimento.

«Ich verließ jede Form bevor sie erstarrte», afferma infatti Hofmannsthal in *Ad me ipsum*, vero e proprio libro segreto, dove in un incalzante susseguirsi di criptiche annotazioni l'autore non solo delinea ma anche interpreta il proprio percorso poetico<sup>1</sup>.

In questa evoluzione, sempre tesa al superamento di un confine, la prosa riveste una ambizione totalizzante perché non solo ritrae la situazione evidente ma avvolgendosi entro una rete di innumerevoli rimandi il testo si espande oltre la narrazione palese così da abbracciare tutto un novero di latenti significati: «Prosa des Dichters enthält ein beständiges Anderswo: Sein Objekt ist nie das vorliegende Objekt, sondern die ganze Welt»<sup>2</sup>.

La narrazione quindi irradia verso un altrove e superando i propri confini si schiude verso un illimitato orizzonte. Proprio grazie a questa sua possibilità di spaziare la prosa si presenta come momento cardine che unisce la fase lirica - intense poesie e laconici drammi lirici che subito conferiscono fama al brillante e precoce esordio di Hofmannsthal - alla drammaturgia che si rivelerà poi vocazione ultimativa dell'autore dove convergeranno esperienze e retaggio dei vari generi.

---

<sup>1</sup> Le opere di Hugo von Hofmannsthal sono citate in base all'edizione H. v. H., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch, Fr/M 1979. *Ad me ipsum*, in *Reden und Aufsätze III*, p. 601.

<sup>2</sup> H. v. H., *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß*, in *Reden u. Aufsätze III*, op. cit., p. 579. I principi che ispirano la prosa di H. sono stati analizzati da K. Foldenauer, *H. v. Hs Idee der Prosa*, in *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. J. Steiner zum sechzigsten Geburtstag, Fr/M, 1986, pp. 60-83.

La prosa consente quindi il travalicamento dello sterile estetismo insito nell'esordio lirico e avvia quella «Verknüpfung mit dem Leben», agognata meta di maturazione, che trasformerà la pre-esistenza, gloriosa ma velleitaria, in esistenza piena, vissuta e realizzata.

Hofmannsthal stesso aveva definito la pre-esistenza una condizione ambigua che aveva sì consentito l'espressione del proprio precoce talento facendogli conquistare rapida notorietà ma anche inibito le sue facoltà di relazionarsi all'esterno escludendolo così da una consapevole partecipazione alla vita<sup>3</sup>.

La lirica non solo aveva impedito il suo contatto col mondo ma neppure aveva favorito la consapevolezza della propria identità, quel ravvedimento che solo la prosa poteva realizzare: «Die reinste Poesie ist ein völliges Außersichsein, die vollkommenste Prosa ein völliges Zusichselberkommen»<sup>4</sup>.

La narrativa consentirà di raggiungere una consapevolezza tanto piena della propria identità, un profilo così determinato del proprio ruolo da rendere possibile l'ideazione di altri innumeri ruoli e quindi non stupirà trovare proprio all'interno di un racconto formulata l'opzione per il teatro, ovvero nel racconto *Lucidor* che significativamente reca come sottotitolo *Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*: «Einen Dialog wie der sich nun entwickelnde, kann das Leben hervorbringen und die Komödie nachzuahmen versuchen, aber niemals die Erzählung»<sup>5</sup>.

Anello di congiunzione tra esperienze superate e dimensioni da conquistare, la narrativa di Hofmannsthal dovrà articolarsi sempre a più livelli, tesa verso molteplici direzioni e sempre volta verso un altrove: «ein beständiges Anderswo». Proprio per l'esigenza di riflettersi in un continuo al di là la sua prosa rimarrà sempre sospesa privilegiando un finale aperto o addirittura il frammento. Così, la vicenda narrata potrà essere trasposta in un'altra dimensione oppure fluttuare all'infinito.

Fin dal primo racconto *Der Geiger von Traunsee* sottotitolato (*Eine Vision zum St. Magdalentag*) appare evidente la predilezione per le situazioni sfumate; infatti la vicenda narrata, come del resto anticipa la precisazione parentetica del titolo, sconfinava nel visionario e l'evocazione del poeta Nikolaus Lenau, modello letterario del giovane Hofmannsthal, si lega alla leggenda di Maria di Magdala; emblematica figura che da oggetto di piacere diviene soggetto di pensiero così da operare quel passaggio verso una più consapevole identità «ein völliges Zusichselberkommen» che l'autore, fin dal primo racconto, ribadisce come finalità della sua narrativa. Proprio il finale che si dilata in una visione e spazia nel mondo onirico arricchisce la vicenda di quei più profondi

<sup>3</sup> «Gefahr der Isoliertheit, des selbstischen Erstarrens ...», H. v. H., *Ad me ipsum*, op cit., p. 624.

<sup>4</sup> H. v. H., *ivi*, p. 600.

<sup>5</sup> H. v. H. *Lucidor*, in *Erzählungen, erfundene Gespräche, Briefe*, p. 186.

significati che l'autore - definitosi per altro «Mystiker ohne Mystik» - voleva perseguire<sup>6</sup>.

Una tipica chiusa di allargamento la ritroviamo nel successivo racconto *Gerechtigkeit*, dove un angelo dai tratti severi esorta l'io narrante ad abbandonare l'edenico giardino dell'infanzia così da potere conquistare - e qui si fa palese il rimando autobiografico - un grado maggiore di consapevole responsabilità. Dopo questo rigoroso monito l'angelo sparirà seguito fedelmente dal suo cane, il quale compie quel sintomatico «Satz ins Unsichtbare», ove la duplice valenza di «Satz» come «salto» ma anche come «frase» suggerisce al lettore di trasferire appunto nell'invisibile il significato del racconto.

Il finale sospeso o frammentario rivela la costante aporia della prosa hofmannsthaliana chiamata da un lato a realizzare uno stato di piena consapevolezza «ein völliges Zusichselberkommen» senza mai però completamente rivelare la raggiunta identità; costantemente si tende alla confessione autobiografica ma sempre di nuovo la si mimetizza secondo l'ambiguo principio enunciato dall'autore: «Verbirg dein Leben. Autobiographisches überall»<sup>7</sup>.

La continua alternanza tra volontà di palesarsi e bisogno di nascondersi costringe la narrativa di Hofmannsthal a sfumarsi e restare sospesa proprio quando l'io vi appare troppo palesemente implicato. Lo dimostra con evidenza un altro dei primi racconti, *Age of innocence*. Sebbene la narrazione introduttiva si articoli in terza persona, la caratterizzazione del protagonista, appartenente alla generazione che tra i testi ginnasiali di Platone e Orazio nascondeva pagine strappate di Hedda Gabler e Anna Karenina, subito rende evidente l'identificazione con l'autore che vuole caratterizzarsi qui attraverso la sua formazione e vocazione letteraria. Del resto anche il titolo del racconto non fa che riprendere quello di un antico libro illustrato per l'infanzia che ha suscitato profonde e durevoli suggestioni.

Anche in altre prose Hofmannsthal non manca di riferirsi a libri e autori al punto che la narrazione pare quasi citare se stessa così come la sua lirica sempre si configurava anche come discorso sulla poesia<sup>8</sup>. Il racconto *Age of innocence*, ad esempio, si interrompe nel passaggio dalla terza alla prima persona, ovvero quando la testimonianza delle angosce adolescenziali diviene più palesemente autobiografica; significativamente il capitolo che rappresenta questa svolta è intitolato *Kreuzwege*; un crocevia inteso come momento di scelta della direzione da imprimere al proprio cammino. Ma a questo punto per mantenere integre tutte le possibilità, per non restare irretiti entro il limite,

<sup>6</sup> H. v. H., *Ad me ipsum*, op. cit., p. 611.

<sup>7</sup> H. v. H., *ivi*, p. 625. Sull'ambiguità del disvelamento è da segnalare l'importante articolo di M. Stern, *Hs verbergendes Enthüllen*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 33, 1959, pp. 32-62.

<sup>8</sup> P. Szondi ha mostrato come la lirica di H. sia una continua elaborazione della Wort-Thematik. Vd. P. S., *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Fr/M, 1975, pp. 271-293.

ogni tratto del cammino non potrà che essere momento di partenza per infinite altre occasioni: «Jeder Punkt ist der mögliche Ausgangspunkt zu unendlichen Möglichkeiten»<sup>9</sup>.

Se questa sospensione è volta a conservare integre possibilità infinite, l'interruzione del racconto, proprio nel fragile momento adolescenziale dell'iniziazione amorosa con la scena nel «boudoir di Heddy», mostra invece con evidenza la ritrosia autobiografica ribadita ulteriormente dalla frammentarietà del capitolo successivo, in cui l'adolescente è posto di fronte all'elaborazione del lutto paterno. Proprio in questo capitolo troviamo parafrasati i versi che Hofmannsthal, rifacendosi a Baudelaire, aveva dedicato a Stefan George: «Du hast mich an Dinge gemahnet, die heimlich in mir sind»<sup>10</sup>.

Viene così creato un duplice momento di ricordo tra livello personale e momento letterario e la figura di George viene inserita entro le complesse valenze delle istanze paterne. In questa prosa il titolo del capitolo *Kreuzwege* sembra direttamente riannodarsi a quello di un racconto successivo: *Wege und Begegnungen*, dove la direzione già è stata scelta e il cammino si presenta in atto. Tuttavia, nel corso della vicenda narrata, al viaggio esteriore si sostituisce quello interiore e l'incontro prefigurato nel titolo altro non sarà che quello del viaggiatore con se stesso. A questi due livelli del percorso corrispondono due diverse testimonianze di scrittura, la prima è semplicemente costituita da una guida turistica e la seconda è un passo che l'io narrante vi ha annotato a margine senza più ricordarne la fonte. Ma proprio da questo passo segreto si avvierà la dinamica dell'altro viaggio, quello che conduce a se stessi. La propria identificazione sarà resa possibile solo attraverso la mediazione letteraria, infatti il passo citato, tratto da un libro di Marcel Schwob<sup>11</sup>, guiderà verso il mondo onirico, dove le istanze più profonde si palesano. La storia narrata si concluderà quindi con un sogno ove quasi si raffigura l'ambientazione e lo scenario che ricostruiscono il significato dell'annotazione. Mentre il viaggio esteriore perde importanza il viaggiatore, alla ricerca del significato di quelle parole annotate, è sospinto nel mondo onirico, in quella dimensione altra, «Anderswo», che gli consente di incontrare se stesso.

Emblematico viaggio che guida verso l'incontro sarà anche quello di Andreas, protagonista dell'unico romanzo di Hofmannsthal e coronamento della sua vocazione frammentaria. Meta del cammino di questo giovane aristocratico viennese sarà Venezia e proprio questa città, già tante volte scelta dall'autore per ambientare le sue opere, è luogo dove lo sguardo spazia verso altri

<sup>9</sup> H. v. H., *Age of innocence*, in *Erzählungen*, op. cit., p. 10.

<sup>10</sup> H. v. H., *Aufzeichnungen*, in *Reden III*, op. cit., p. 340. Nel racconto i versi vengono così parafrasati: «die uns an Dinge erinnern, die heimlich in uns sind». *Age of innocence*, op. cit. p. 27.

<sup>11</sup> Marcel Schwob, *Spicilège*, Paris 1896.



orizzonti, verso quell'Oriente evocato nel retaggio bizantino delle architetture lagunari. Se il viaggio è separazione, allontanamento tuttavia - lo segnala il sottotitolo che in ossequio alla tradizione seicentesca indica fine e scopo della narrazione: *oder die Vereinigten* - è anche anelito di ricongiunzione, di quella unificazione che già la meta del viaggio preconizza quale punto di incontro tra Oriente e Occidente.

Come nei racconti, anche nel romanzo ritroviamo le consuete citazioni letterarie che stabiliscono le coordinate interpretative di un'opera sempre volta ad accennare senza mai interamente disvelare il segreto. Così, siamo indotti a considerare la menzione dei versi ariosteschi che introducono al primo capitolo come un aforisma che preannuncia misteri e magiche atmosfere del romanzo: «Es hat in unserer Mitte Zauber und Zauberinnen / aber niemand weiß sie». Sono versi tratti dall'VIII libro dell'*Orlando Furioso* (Oh quante sono incantatrici, oh quanti / incantator tra noi che non si sanno), dove risulta evidente la duplice indicazione dell'incantesimo e del mistero entro il quale si ammanta.

Nel rimando al poema ariostesco troviamo anche ribadito il tema della opposizione tra mondo orientale e mondo occidentale che raggiunge il proprio apice proprio «al tempo che passaro i Mori d'Africa il mar» come annuncia la proposizione al poema. E come le stesse vicende narrate nell'opera mostrano, allo scontro tra due mondi corrisponde la dissociazione dell'eroe Orlando, che appunto si presenta «furens», ovvero fuori di senno al punto che Astolfo dovrà recuperare il suo cervello effettuando un «lunatico» viaggio. Il tema della follia ci riporta del resto direttamente a una delle fonti che hanno ispirato il romanzo. Una annotazione diaristica documenta infatti l'interesse di Hofmannsthal per un trattato psichiatrico segnalatogli dall'amica Maria von Thurn und Taxis, ovvero *Dissociations of a Personality. A biographical study in abnormal psychology* del terapeuta statunitense Morton Prince. In ogni modo i diari, fin dalla prima annotazione risalente al 1889, rivelano un acceso interesse per la psichiatria: «Ankauf der Bücher von Lombroso, Krafft-Ebing, Interesse für Psychiatrie»<sup>12</sup>. Conseguentemente non mancheranno nella sua biblioteca neppure i lavori di Freud subito acquistati in prima edizione<sup>13</sup>. Queste nuove discipline analitiche di scandaglio dell'animo suscitano al contempo un senso di

---

<sup>12</sup> Il libro di Prince viene citato da H. in una annotazione diaristica del 1907. H. v. H., *Aufzeichnungen*, op. cit., p. 487. R. Alewyn ha dimostrato in un saggio del 1955 l'importanza di questo testo per la genesi del romanzo. Vd. R. A., *Andreas und die wunderbare Freundin. Zur Fortsetzung von Hs Romanfragment und ihrer psychiatrischen Quelle*, in *Über H. v. H.*, Göttingen, 1963 (3), pp. 124-160. La testimonianza diaristica del 1889 è contenuta in *Aufzeichnungen, Reden III*, op. cit., p. 313.

<sup>13</sup> Alla voce *Psychologische Literatur* del saggio di M. Hamburger sono citati i volumi riguardanti questo tema nella biblioteca dell'autore. Le opere di Freud, dai primi lavori sino ai saggi del 1923, sono presenti quasi esclusivamente nelle prime edizioni. Vd. M. H., *Hs Bibliothek*, in «Euphorion», IV Folge, 55. Band, 1961, pp. 16-76.

attrazione e di competitiva rivalità come mette chiaramente in luce il commento riferito all'amico Rudolf Kassner: «Was die wissen, das wußten oder wissen wir schon lang»<sup>14</sup>. Queste recenti forme di terapia infatti, provenendo dalla medicina, potevano vantare tutta l'autorevolezza della scienza e, basandosi sulla parola e sugli effetti liberatori dell'espressione, parevano contendere a poeti e scrittori il loro antichissimo primato<sup>15</sup>.

Nel suo trattato *Prince* analizza il caso di Miss Beauchamp che, non essendo riuscita a fondere equilibratamente le diverse componenti della personalità, le ha scisse assumendo ruoli diversi e contrastanti al punto da alterare non solo atteggiamenti e gestualità ma persino il timbro di voce. Hofmannsthal ha tratto da questo caso ispirazione per creare quel duplice personaggio femminile che apparirà nell'ultima parte del romanzo, ma che figura citato fin nel titolo del primo capitolo: *Die wunderbare Freundin* e proprio la meraviglia di questo incontro costituisce la meta del viaggio di Andreas. I versi ariosteschi saranno dunque viatico lungo il cammino che conduce al magico incontro. Del resto lo stesso canto VIII, da cui i versi sono tratti, è un tumultuoso susseguirsi di viaggi, fughe, inseguimenti, separazioni e incontri che con estrema rapidità di passaggi si svolgono sia a livello reale che immaginario con lo intervento di una vera e propria maga, ovvero Alcina che scioglie il sortilegio per ridonare agli amanti «il lor sembante». Riacquisire la propria identità è d'altronde il tema centrale del poema e concerne, come abbiamo visto, lo stesso Orlando, così come costituisce scopo e fine del viaggio di Andreas che persegue il superamento della propria scissione alternando percezioni reali e stati allucinatori.

La citazione dell'Ariosto mira quindi a focalizzare i temi del romanzo e d'altronde, come apprendiamo da una annotazione relativa all'opera, la lettura di questo romanzo viene suggerita ad Andreas dal Maltese con l'intenzione di rivelargli la funzione della poesia: «Sacramozo lehrt ihn an Ariost die Funktion der Poesie erkennen». Inoltre questo personaggio, col suo tipico tratto di accennare senza mai disvelare il segreto, offre la giusta ottica di lettura dello stesso romanzo che appunto va interpretato in base al minimo accenno ove il segreto viene custodito: «Sacramozo. Sein Wesen: die Geheimnisse, deutet sie durch minus dicere nicht durch plus dicere»<sup>16</sup>.

Indubbiamente la citazione dell'Ariosto mira proprio a sottolineare le incantate atmosfere del sottaciuto senza che possa scoprirsi l'ultimo significato: «[...] che non si sanno». Citando Ariosto, Hofmannsthal recupera una tradizione della cultura tedesca che più volte ha preso in considerazione il poeta

<sup>14</sup> L'affermazione riferita da R. Kassner è riportata in *H. v. H. im Spiegel der Freunde*. Hrsg. von H. A. Fiechtner, Bern-München, 1963, p. 245.

<sup>15</sup> L'argomento viene dettagliatamente analizzato nel libro di M. Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Fr/M, 1988.

<sup>16</sup> H. v. H., *Andreas*, in *Erzählungen*, op. cit., p. 270.

cinquecentesco. Dopo l'importante menzione di Hegel nelle *Vorlesungen über Ästhetik*<sup>17</sup> abbiamo quella non meno significativa di Goethe che, fin dal primo atto del *Torquato Tasso*, cita lo scrittore ferrarese per l'equilibrata grazia della sua fluida immaginazione in contrapposizione all'animo dilacerato dell'eroe del suo dramma. Non poteva essere sfuggita a Hofmannsthal questa citazione goethiana perché al dramma ha espressamente dedicato uno dei suoi tipici saggi in forma dialogica: *Unterhaltungen über den Tasso von Goethe*<sup>18</sup>.

L'attualità dell'Ariosto, citato come esempio di fervida fantasia creativa, perdura nel tempo tanto che persino Freud lo menziona all'inizio del saggio *Der Dichter und das Phantasieren* (1907), importante lavoro dedicato al complesso rapporto tra stati allucinatori e creazione poetica<sup>19</sup>. Prima di scrivere questo saggio Freud aveva trattato l'argomento in una conferenza dal medesimo titolo tenuta nella libreria di Hugo Heller, personaggio che l'autore ben conosceva come dimostra il suo *Brief an den Buchhändler Hugo Heller*<sup>20</sup>. L'incantesimo ariostesco, dopo una ricca tradizione, approda così nel mondo contemporaneo legandosi direttamente a quei complessi fenomeni psichici che sublimando la dissociazione possono conferirle valore di testimonianza poetica. Analoga sublimazione persegue il romanzo hofmannsthaliano che ci mostra l'eroe Andreas in viaggio, quindi intento nel perseguire questa meta di trasformazione. Ma a questo viaggio interiore, con tipica sovrapposizione di livelli, corrisponde il viaggio esteriore che si svolge all'insegna di una precisa indicazione cronologica segnalata proprio all'esordio del racconto: siamo nel 1778, ovvero negli ultimi anni di regno di Maria Teresa. A questa imperatrice, festeggiata per il bicentenario nel 1917, Hofmannsthal dedicherà un interessante saggio esaltando questa figura di sovrana proprio perché ha attuato una «wunderbare Vereinigung» (meravigliosa ricongiunzione) delle forze contrastanti nella propria natura al punto da realizzare quella «Einheit der Person»<sup>21</sup> che costituisce anche l'ambizione segreta di Andreas come di ogni altro eroe del Bildungsroman che si ponga in cammino. Wassermann, che ha curato la postfazione della prima edizione dell'opera, non ha esitato a inscrivere in questa categoria definendo Andreas un Wilhelm Meister austriaco<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Hegel cita Ariosto due volte nel corso delle sue lezioni di estetica. Vd., G. W. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, Fr/M, 1970, vol. II, p. 217 e vol. III p. 411.

<sup>18</sup> H. v. H., *Unterhaltungen über den Tasso von Goethe*, in *Erzählungen*, op. cit., pp. 519-531.

<sup>19</sup> S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, in S. F., *Gesammelte Werke*, Bd. VII, Fr/M, 1966 (4), p. 213.

<sup>20</sup> H. scrisse la lettera al libraio Heller per segnalargli un elenco di libri importanti nel 1906. H. v. H., *Brief an den Buchhändler Hugo Heller*, in *Reden I*, 1891-1913, pp. 370-377.

<sup>21</sup> H. v. H., *Maria Theresia* (1917), in *Reden II*, op. cit., p. 450 e p. 451.

<sup>22</sup> Il giudizio di Jakob Wassermann, contenuto nella postfazione alla prima edizione del romanzo nel 1932 è riportato nell'edizione critica, H. v. H., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift*, Hrsg. von R. Hirsch, C. Köttelwelsch, H. Rölleke,

Così, intento a realizzare la propria formazione, Andreas giunge a Venezia e approda in una piazza vuota e proprio questa scena inanimata crea una atmosfera singolare che rende possibile ogni straordinario evento e infatti ecco avvicinarsi un uomo mascherato. L'uso di indossare la maschera non era poi così insolito a Venezia, città conosciuta per il suo lunghissimo carnevale come documentano del resto le fonti consultate da Hofmannsthal<sup>23</sup>. Inoltre una annotazione dell'autore ci informa che proprio il protrarsi dei mascheramenti carnevaleschi è una delle ragioni per cui il protagonista farà della città lagunare la meta del suo viaggio: «Andreas geht hauptsächlich (wenn er auf den Grund geht) nach Venedig, weil dort die Leute fast immer maskiert sind»<sup>24</sup>.

La maschera, infatti, mentre protegge in quanto cela l'identità, consente di rappresentare un altro ruolo, di mettere in scena quelle parti di sé che non possono palesarsi a viso scoperto; affiora così l'altro lato dell'io che, senza riuscire ad integrarsi armonicamente entro le istanze della personalità, se ne dissocia per emergere attraverso la maschera. La maschera si presenta così in tutta la sua ambiguità denota carenza e incapacità ma anche possibilità di espressione, crea un ruolo diverso così da concedere all'io quel margine di evasione che il suo bisogno di controllo gli nega. Alle radici della maschera troviamo quindi le stesse profonde, inconscie valenze che configurano anche il caso psichiatrico analizzato da Prince. I diversi ruoli che la paziente assume nel corso del trattamento terapeutico fungono da maschera; da un lato essi celano il suo più segreto io, ma contemporaneamente liberano quelle forze trasgressive che rifiutano ogni integrazione. D'altronde proprio la gamma delle più diverse potenzialità espressive pur comportando il rischio della dissociazione consente all'io di ricercare e selezionare il proprio ruolo.

In fondo, anche la stessa espressione letteraria è testimonianza che attraverso personaggi e situazioni offre all'autore l'occasione di un rispecchiamento che gli dà modo di esprimersi e identificarsi pur celandosi entro la finzione. Il mascheramento così come la creazione letteraria rispondono alla duplice necessità di palesarsi e proteggersi secondo il principio del mimetismo autobiografico formulato in *Ad me ipsum*, per cui la propria esistenza si cela riflettendosi ovunque: «Autobiographisches überall». Sottrarsi e mostrarsi è appunto l'alternanza insita nella letteratura e la maschera diviene simbolo di questa irrisolta oscillazione.

Il mascheramento come proiezione letteraria e modalità specifica del ro-

---

E. Zinn, vol. XXX, *Andreas, Herzog von Reichsstadt, Philipp II und Don Juan d'Austria*, aus dem Nachlaß herausgegeben von M. Pape, pp. 375-377.

<sup>23</sup> Ph. Monnier, *Venise au XVIII siècle*, Paris 1907 è una delle fonti che hanno ispirato il romanzo.

<sup>24</sup> H. v. H., *Andreas*, op. cit., p. 326. Troviamo questa affermazione nel capitolo *Das Leben des Herrn von Ferschengeldern* del 1910 rinvenuto tra le carte postume.

manzo era già stato indicato da Novalis, poeta che Hofmannsthal del resto cita come uno degli autori basilari della sua formazione non solo nel suo profilo autobiografico, ma anche ripetutamente nella annotazioni diaristiche e negli appunti relativi al romanzo<sup>25</sup>.

Infatti la definizione novalisiana del romanzo potrebbe perfettamente applicarsi all'Andreas: «Der Roman handelt vom Leben, stellt Leben dar [...] Oft enthält er Begebenheiten einer Maskerade - eine maskierte Begebenheit unter maskierten Personen». D'altronde anche i romanzi di Novalis, basandosi su questo criterio di rimando e stratificazioni, resteranno frammenti così da conservare integra la tensione verso l'infinito. *Fragmente* è del resto il titolo programmatico che raccoglie le sparse annotazioni dell'autore come quella qui riportata<sup>26</sup>.

Così Andreas, che secondo le indicazioni cronologiche del racconto appartiene alla stessa generazione di Novalis, avrà il suo primo emblematico incontro proprio con una maschera. Ma l'uomo mascherato che lo avvicina oltrepassa la dimensione ludica mostrando del giuoco un aspetto esasperato, ovvero quello dell'azzardo. Il mantello che indossa copre infatti un corpo ignudo perché le vesti sono state lasciate in pegno per debiti contratti al giuoco. La maschera non è più solo scherzo di chi cambia sembianza per trovarsi, ma di colui che si cela per la vergogna di aver perduto e di essersi perso.

Sarà poi questa inquietante figura a condurre Andreas alla casa che lo ospiterà durante il suo soggiorno veneziano ed anche questa casa riprende il tema della maschera non solo perché tutte le sue finestre sono sbarrate ma anche perché sorge nei pressi di San Samuele, ovvero vicino a quel teatro ove Goldoni iniziò la sua attività di drammaturgo che lo avrebbe portato a rinnovare la commedia, proprio quel genere che secondo Hofmannsthal consente di esprimere la piena realizzazione dell'individuo a livello sociale.

Superando gli usurati schemi della commedia dell'arte Goldoni, creava la commedia di carattere, in cui l'iperbole della maschera sempre più doveva adattarsi alla naturalezza del volto. Il teatro di San Samuele viene del resto citato nelle *Memorie* di Goldoni, una delle fonti che Hofmannsthal ha consultato per ricostruire le atmosfere della Venezia settecentesca così come ha esaminato le altre grandi memorie di un veneziano, ovvero quelle di Giacomo Casanova. Testimonianze di personalità diverse che comunque proprio nel teatro di

---

<sup>25</sup> H. v. H. *Ad me ipsum*, op. cit., p. 620. Negli appunti relativi al romanzo Novalis viene ripetutamente citato proprio in riferimento al Maltese, citazione che ribadisce la funzione letteraria di questa figura. Ad es.: «Sacramento hat zu Maria Religion, nicht Liebe» (Novalis) ed ancora: «Jedes Wort ist eine Beschwörung: ein welcher Geist ruft, ein solcher erscheint (Novalis)», *Andreas*, op. cit., p. 274 e p. 282.

<sup>26</sup> Novalis, *Fragmente und Studien*. Vd. Novalis, *Werke*, Hrsg. und kommentiert von G. Schulz, München, 1969, p. 391.

San Samuele trovano un comune punto di incontro in quanto la madre di Giacomo, Zanetta Casanova, recitava proprio nel periodo goldoniano in quel teatro i ruoli di giovane amorosa.

Così, nel corso della narrazione l'autore indirettamente cita e passa in rassegna tutte quelle fonti che alimentano e ispirano la vicenda del racconto. Nella casa del conte Prampero, che ospita il giovane Andreas, il teatro è presenza viva non solo perché tutti i componenti la famiglia vi lavorano, ma anche perché tutti sono impegnati nei preparativi di una singolare lotteria non priva di effetti teatrali. Il premio in palio in questa lotteria è infatti la stessa figlia del conte, ovvero Zuzina che, sfidando la sorte come il giocatore mascherato, si unirà all'uomo in possesso del biglietto vincente.

Questa usanza, per altro diffusa nella Venezia di quel tempo, consentiva alle giovani di aiutare con questi giuochi del lotto le famiglie in difficoltà economiche. Tuttavia questi matrimoni contratti per arrecare benefici finanziari alla famiglia non potranno avere un valore evolutivo ma legheranno ancor di più al nucleo di origine.

Anche Andreas col suo viaggio intende volgersi in avanti, perseguire la propria evoluzione, ma più volte nel corso di questo cammino ritorna ad affacciarsi il passato come quando progetta di scrivere una lettera ai genitori. Queste lettere, sempre di nuovo progettate, non verranno mai scritte e proprio questa intenzione non realizzata denota nel protagonista tutte le alternanze di un problematico distacco. Le lettere a casa rimangono allo stato di progetto anche perché rievocano eventi dal carattere tanto personale che Andreas preferisce custodirli unicamente nella propria memoria; come ad esempio le prime vivissime impressioni suscitate dalle rappresentazioni teatrali che i suoi amici di infanzia avevano allestito in un teatro di fortuna nella soffitta, luogo quindi appartato e segreto, di una casa. Il passo del romanzo si connette direttamente a un breve saggio di Hofmannsthal, dove proprio col titolo *Erinnerung* viene rievocata, in toni onirici, la suggestione profonda provata nell'assistere ai lavori teatrali allestiti dal Burgtheater nella vecchia sede del Michaelerplatz e proprio queste magiche sensazioni vengono colte dall'autore come fondamentale momento per la sua vocazione poetica<sup>27</sup>.

Nel romanzo, quindi, il motivo autobiografico affiora in modo larvato e indiretto soprattutto nella descrizione delle emozioni teatrali; possiamo quindi constatare ancora una volta come la narrativa di Hofmannsthal sia anche testimonianza che ribadisce la sua vocazione teatrale. Andreas rievocherà quell'aurea magica che il teatro emana specialmente quando, ancor prima che il si-

---

<sup>27</sup> H. v. H., *Erinnerung*, in *Erzählungen*, op. cit., p. 545. Questo breve scritto del 1924 in onore dell'editore Kippenberg, mostra come l'autore sconfinasse con la sua saggistica nella prosa poetica.

pario si alzi, si intravede una scarpina luccicante e proprio questo dettaglio, questo accenno affascineranno assai più dello spazio aperto che si offre pienamente alla vista quando il sipario si leva. Il particolare, il frammento possiedono quella incantevole magia che la visione completa, senza più segreti, guasta e corrompe e proprio in questa parzialità che racchiude pienezza possiamo vedere la predisposizione alla frammentarietà.

Per Andreas comunque l'emozione teatrale è tanto profonda da non poter essere disvelata ai genitori, anzi proprio la impossibilità di rivelare alla famiglia i propri più intimi contenuti costituisce ogni volta il motivo che impedisce di scrivere e inviare loro le programmate lettere. Ogni esperienza intima del protagonista si lega così ad una prudenza e cautela di disvelamento come ad esempio la vicenda del servo Gotthelf, primo importante incontro nel corso del suo viaggio.

Dalla memoria di esperienze ineffabili, come la visione del teatro, si passa così al peso di una memoria che al di là di ogni controllo ostinatamente riaffiorare ricordi ossessivi: «[...] ob er wollte oder nicht, mußte er sich an alles erinnern, haarklein und von Anfang an»<sup>28</sup>. Già qui si evidenzia lo scorrimento parallelo di due diversi livelli, quello greve della realtà e quello ineffabile della visione incantata.

Il confronto con Gotthelf mostra come Andreas, incapace di un atteggiamento fermo, non sia in grado di mantenere le debite distanze tanto che il servitore sarà indotto a prevaricare e persino a ingannare il padrone. Proprio questa passività e inattività rende Andreas quasi un punto di riferimento che consente il realizzarsi del destino altrui. Così infatti lo definisce l'autore: «Andreas ist der geometrische Ort fremder Geschicke»<sup>29</sup>. Non essendo in grado di elaborare le proprie istanze, le proietta sull'altro ma poi fatalmente rimane in balia di questa proiezione e quasi smarrendo la propria autonomia si sente punto focale di una sorte estranea. In Gotthelf lo attrae appunto quella aggressività che a lui riesce impossibile esprimere e di questa sua debolezza approfitterà spudoratamente il servitore.

Le distanze che Andreas non sa tenere saranno prontamente annullate dal servo senza che lui riesca a cogliere la pericolosità del suo cedimento: «Nun ritt er ganz dicht neben Andreas, anstatt dahinter, aber Andreas achtete es nicht»<sup>30</sup>. Caduta la distanza, il servo sarà indotto a umiliare il padrone e a compiere delitti sempre più efferati. Sappiamo che la figura di Gotthelf è stata modellata su quella dell'Arcangeli, come l'analogia dei nomi dimostra, e quest'ultimo si presentò a un altro famoso viaggiatore, ovvero Johann Joachim

---

<sup>28</sup> H. v. H., *Andreas*, op. cit., p. 205.

<sup>29</sup> H. v. H., *ivi*, p. 305.

<sup>30</sup> H. v. H., *ivi*, p. 211.

Winckelmann in sosta a Trieste prima di imbarcarsi per la Grecia; l'Arcangeli guadagnò con l'inganno la sua fiducia e poi lo uccise a tradimento<sup>31</sup>.

Gotthelff fuggirà dopo aver derubato Andreas e dopo aver tentato di dar fuoco alla fattoria che li ospitava quando la serva, scoperta una sua cicatrice, poteva risalire alla sua identità. Eppure, questo delinquente che viaggia sotto mentite spoglie non è privo, come del resto tutti i personaggi del romanzo, di una sua ambiguità: non cerca infatti espiazione alle proprie colpe tornando sul luogo del delitto, ovvero al Finazzehof, dove aveva rubato il cavallo poi venduto ad Andreas, e non tenta proprio tornando alla quiete della fattoria di preservare il padrone dagli sfoghi della sua distruttiva aggressività mettendolo al riparo in un luogo sicuro<sup>32</sup>?

Del resto anche la fattoria dei Finazzehof, sebbene la denominazione alluda all'aria fine, a terse e linde atmosfere, non si mostra priva di aspetti inquietanti che si colgono soprattutto nella figura della giovane Romana. Andreas è attratto da questa fanciulla che ricorda quella descritta da Hofmannsthal nel saggio dedicato a Raoul Richter, emblematico racconto in cui il ritratto dell'amico si sovrappone a quello proprio<sup>33</sup>. Anche nel romanzo Romana si presenta con le incerte caratteristiche del momento adolescenziale: «[...] so gross wie die Mutter aber doch noch wie ein Kind»<sup>34</sup> e proprio questa sua duplicità risveglia l'interesse di Andreas portato a cogliere nelle altrui ambivalenze le proprie interiori dicotomie.

Dietro la ingenua innocenza di Romana si cela la difficoltà di realizzare una crescita, di maturare un distacco. Quando nel corso della passeggiata la fanciulla lo conduce a visitare il vicino villaggio, la chiesa e l'annesso cimitero la vediamo aggirarsi tra le tombe con una sospetta disinvoltura: «Romana ging zwischen den Gräbern um, wie zu Hause». Questa affermazione, che a prima vista potrebbe semplicemente apparire espressione di naturalezza, denota a un livello più profondo la difficoltà di elaborare il distacco e il lutto della perdita; i morti vengono allora considerati come viventi e il luogo della loro sepoltura come un rassicurante focolare domestico: «[...] es war ihr wohl hier zu sein, wie ihr wohl war, bei Tisch zwischen Vater und Mutter zu sitzen [...]»<sup>35</sup>.

Questa incapacità nel porre una netta discriminante tra i vivi e i morti indica difficoltà nell'accettare il distacco e quindi anche impossibilità di evolu-

---

<sup>31</sup> C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Bd. 3, Leipzig, 1828 (2). Copia di questo libro è stata rinvenuta nella biblioteca dell'autore e la troviamo segnalata anche nella lettera al librajo Heller. Vd. la nota 20.

<sup>32</sup> Il vecchio Finazzehof dirà ad Andreas: «Danken Sie ihrem Schöpfer, daß er sie bewahrt hat mit diesem entsprungenen Mordbuden eine Nacht im Wald zu verbringen». La fattoria quindi ha rappresentato per Andreas la salvezza. Vd. *Andreas*, op. cit., p. 229.

<sup>33</sup> H. v. H., Raoul Richter, in *Reden III*, op. cit., pp. 458-465.

<sup>34</sup> H. v. H., *Andreas*, op. cit., p. 213.

<sup>35</sup> H. v. H., *ivi*, p. 215.



zione. Queste caratteristiche si riscontrano del resto anche nelle tradizioni famigliari della fanciulla. Quando rievocherà la figura del nonno Romana racconterà che l'antenato, rimasto più volte vedovo, usava risposarsi sempre con donne scelte nell'ambito della stretta parentela. Questa scelta limitata ai consanguinei mira a lenire la perdita sostituendo chi è scomparso con persona a lui apparentata, ma significa anche non accettare mai completamente la definitiva separazione.

Importante allora notare come questo vincolo di parentela non venga definito semplicemente «Verwandschaft» secondo l'uso corrente, ma venga invece indicato con la dizione più rara di «Blutsfreundschaft», definizione che rimanda a «Blutschande», ovvero incesto<sup>36</sup>. L'unione tra persone legate da vincoli di parentela, frequente per altro nelle comunità montane isolate come il Finazzerhof del racconto, segnala l'estrema conseguenza di un mondo chiuso, carente di aperture verso l'esterno che, incapace di rinvenire alternative, si ripiega su se stesso. Queste unioni denotano l'impossibilità dell'individuo di staccarsi dal nucleo originario per avviarsi verso una propria evoluzione. Del resto questa perniciosa tendenza si perpetua fin nella famiglia di Romana in quanto anche i suoi genitori sono consanguinei: «Darum hingen sie gar so sehr aneinander, weil sie vom gleichen Blut waren und von Kindheit an miteinander aufgewachsen». Così anche Romana, pur presentandosi in tutta naturalezza e ingenuità, non è libera da inquietanti confusioni al punto che sebbene attratta da Andreas si atteggia nei suoi confronti con affetto sororale: «als ob er ihr Bruder wäre»<sup>37</sup>. Andreas pur essendo affascinato dalla fanciulla ne intuisce la inquietante eredità al punto da provare una profonda sensazione di smarrimento, il suo primo vissuto dissociativo: «Beim Nachtmahl wars Andreas wie nie im Leben, alles wie zerstückt: das Dunkel und das Licht, die Gesichter und die Hände»<sup>38</sup>. Il legame con Romana non potrebbe infatti rappresentare una prospettiva di emancipazione perché la fanciulla vive entro un mondo di involutiva chiusura che annullerebbe totalmente la spinta propulsiva del viaggio di Andreas. Proprio la dicotomia tra arresto e tensione evolutiva ingenera la dissociazione del protagonista che per la prima volta vede spezzarsi il mondo in frammenti non più ricomponibili. Nell'ambiente dei Finazzer il peso della famiglia è talmente dominante da far progettare ad Andreas un'altra lettera ai genitori, dove il matrimonio con la fanciulla è visto come soluzione di compromesso volta a soddisfare soprattutto i parenti: «[...] durch die eigene Zufriedenheit auch die Eltern zufriedenzustellen»<sup>39</sup>. Come il paradossale matri-

<sup>36</sup> H. v. H., *ivi*, p. 217. Ricordiamo che il tema dell'incesto, con palese ispirazione freudiana, è presente soprattutto nei lavori teatrali. *Elektra*, *Ödipus und die Sphynx* e infine *Der Turm*.

<sup>37</sup> H. v. H., *ivi*, p. 218.

<sup>38</sup> H. v. H., *ivi*, p. 211.

<sup>39</sup> H. v. H., *ivi*, p. 224.

monio di Zustrina affidato al lotto, questa unione invece di emancipare leghebbe ancor più alla famiglia originaria.

Solo nel sogno Andreas riuscirà a cogliere tutta la ambiguità della ragazza tanto che alla domanda: «Was bist du für eine?» Romana si sdoppierà assumendo due diversi atteggiamenti, uno remissivo e l'altro insolente<sup>40</sup>. Il sogno visualizza così quel contrasto che nella realtà appare invece vago e sfumato. La scena onirica riesce talvolta a essere tanto viva da non potersi più distinguere da quella reale. Così Andreas, partendo dal detto popolare: «Wie der Herr so der Knecht»<sup>41</sup> si riterrà colpevole quanto il servo; questi la sera prima aveva ucciso un cane così come lui aveva fatto da bambino. Tuttavia il rimorso che lo perseguita non è legato ad un preciso evento ma forse solo ad una fantasia onirica: «Ihm war unsicher, ob er es getan hatte oder nicht; - aber es kommt aus ihm. So rührt ihm das Unendliche an»<sup>42</sup>. La discriminante tra realtà e irrealtà perde ogni nettezza e dalla fluttuazione di questo limite sprigiona la dimensione dell'infinito. In questa oscillazione delle certezze si arriva ad una considerazione che può riferirsi al tempo stesso sia alla vicenda contingente come pure al significato più profondo dell'intera narrazione: «Zwischen ihm und dem toten Hund war was, er wußte nur nicht was, so auch zwischen ihm und Gotthelff, der schuld an dem Tod des Tieres war, - andererseits zwischen dem Hofhund und jenem anderen. Das lief alles so hin und her, daraus spann sich eine Welt, die hinter der wirklichen war, und nicht so öd und leer wie sie»<sup>43</sup>.

D'ora in poi la narrazione si volgerà sempre più a cogliere questo segreto legame che unisce persone ed eventi separati dallo spazio e distanziati nel tempo. Anche l'addio del protagonista a Romana e all'esperienza vissuta al Finazzerhof avrà carattere emblematico: «Hierbleiben kann ich nicht, aber wiederkommen kann ich, dachte er, und bald, als der Gleiche und als ein Anderer», dove con palese richiamo al significato del nome proprio «Andreas» si ribadisce la meta di ogni finalità evolutiva, ovvero quella progressione che nel cambiamento consente di raggiungere piena identità<sup>44</sup>.

Tutta l'esperienza vissuta alla fattoria si articola secondo un'ottica doppia, se da un lato suscita nel protagonista il senso della frammentazione evoca anche quello dell'infinito e il soggiorno veneziano riproporrà potenziate queste alternative.

Da una annotazione risulta come la città lagunare, oltre alla funzione di collegare due opposte civiltà, dovesse anche rappresentare un'istanza di subli-

<sup>40</sup> H. v. H., *ivi*, p. 235.

<sup>41</sup> H. v. H., *ivi*, p. 228.

<sup>42</sup> H. v. H., *ivi*, p. 233.

<sup>43</sup> H. v. H., *ivi*, p. 234.

<sup>44</sup> H. v. H., *ivi*, p. 237.

mazione così da rendere possibile il superamento delle angustie quotidiane e dunque la percezione di quel mondo che si cela oltre quello squallido e vuoto («öd und leer») della realtà: «Für ihn Venedig Fusion der Antike und des Orients, Unmöglichkeit von hier ins Kleinliche, Nichtige zurückzukommen»<sup>45</sup>. Gli episodi veneziani rappresentano infatti proprio il tentativo di collegare sacro e profano, sublime e triviale così da oltrepassare la dimensione contingente e predisporre all'incantesimo.

La lotteria di Zustina è indubbiamente un episodio profano, ma la ragazza ne cura la preparazione con attenzioni solitamente riservate a cerimonie religiose. Anche l'estrazione del biglietto vincente cadrà non a caso una settimana dopo la Natività della Vergine e per quel fatidico giorno verrà allestito un altare addobbato esattamente come quello per celebrare la festività liturgica. In ugual modo la cortigiana Nina, sorella di Zustina, tende a sublimare con riferimenti religiosi la propria condizione: alla sacralità allude il nome del suo protettore, Camposagrado, e desiderio di sublimazione si nota anche nel suo rifiuto di ricevere il cavaliere Grassalkovicz il cui nome suona sacrilego «come una bestemmia»<sup>46</sup>.

Proprio mentre Andreas in compagnia di Zorzi si reca a rendere visita a Nina, gli si offrirà l'occasione di fare l'incontro che imprimerà una svolta alla sua avventura veneziana. In una piazza occupata da una tipica bottega del caffè all'aperto il servo, sempre incline a cogliere il lato meschino della realtà, gli farà notare un giovane che supplica un ricco gentiluomo suo parente al fine di ottenerne del denaro, ma Andreas distoglie ben presto lo sguardo da questa squallida scena: «In beiden schien die Menschennatur entwürdigt», perché affascinato da un personaggio seduto solo al tavolino. Diversi tratti di questo cavaliere già denotano la sua levatura, la sua figura viene infatti definita «überlang» come del resto le sue dita che si notano immediatamente perché è intento a scrivere. L'atteggiamento di questo personaggio indica la sua capacità di elevarsi oltre la situazione contingente: sebbene sia seduto scomodo al tavolo troppo piccolo per scrivere sembra non avvedersene in quanto del tutto immerso nei suoi pensieri: «[...] diese Unbequemlichkeit der Lage und wie er sie ertrug, besiegte, nicht gewahr wurde ...»; anche in seguito sarà sottolineato questo suo tratto che tende a sorvolare le angustie del momento contingente. «[...] ein Hinwegsehen über die Unbequemlichkeit der Lage, das unvergleichlich war»<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> H. v. H., *ivi*, p. 298.

<sup>46</sup> H. v. H., *ivi*, p. 245. Nel romanzo l'episodio viene narrato da Zorzi, mentre nella versione intitolata *Venezianisches Reisetagebuch des Herrn von N.* le parole sono direttamente pronunciate da Nina in italiano. H. v. H., *ivi*, p. 264.

<sup>47</sup> H. v. H., *ivi*, pp. 246-247.

Zorzi subito gli svelerà l'identità del misterioso cavaliere che appartiene all'ordine di Malta ed è fratello del nobile Sagredo - ancora un nome ove riecheggia sacralità - che svolge funzioni di garante nella lotteria di Zustina. Anche il Maltese, come è possibile ricostruire attraverso un frammento, assumerà identiche funzioni di pronubo favorendo la «Vereinigung» di Andreas con quell'amica meravigliosa citata fin nel titolo del capitolo iniziale e destinata ad apparire solo dopo l'incontro col Maltese. Andreas e il Maltese rappresentano così l'alternativa sublime di situazioni profane quali la meschina lite per denaro che si svolge nel caffè e l'ambigua lotteria di Zustina.

La sacralità del personaggio deriva in primo luogo dalla sua appartenenza all'ordine gerosolimitano di Malta; sorto per assistere i pellegrini in Terrasanta, l'ordine dapprima ospitaliero acquisterà anche funzioni militari di difesa dei luoghi sacri all'epoca delle crociate, epoca in cui si acuisce quel contratto tra Oriente e Occidente che induce proprio il Maltese, come abbiamo visto, a suggerire ad Andreas la lettura dell'Ariosto. Oltre a fornire all'amico questo suggerimento il cavaliere lo invita anche a scrivere guidandolo così a scoprire la propria vocazione letteraria; un tema che avrà solo un rapido accenno in forza del principio che vuole mimetizzare ogni riferimento autobiografico.

La lettera volata via dal tavolino che Andreas vorrà personalmente restituire al Maltese gli verrà infatti resa con la preghiera di usufruirne: «Er (der Brief) muß ihnen gehören - jedenfalls muß ich sie bitten, darüber zu verfügen». L'indicazione verrà seguita da Andreas che attraverso la figura del Maltese avvia il proprio processo di consapevolezza: «Von mir selbst kann ich über ihn erfahren»<sup>48</sup>. In un appunto del 1912 relativo al romanzo questa affermazione viene ribadita quasi parafrasando un frammento di Novalis e questo ulteriore riferimento al poeta romantico non fa che sottolineare la funzione letteraria del Maltese: «In der Gesellschaft des Maltesers, ja nur durch sein Bezug auf diesen verfeinert und sammelt sich Andreas Existenz. Begegnet er diesen, so kann er sicher sein, nachher etwas Merkwürdiges oder wenigstens Unerwartetes zu erleben. Seine Sinne verfeinern sich»<sup>49</sup>. Quindi il Maltese risveglia in Andreas la consapevolezza che lo predispone al successivo e fondamentale incontro con l'amica «meravigliosa»<sup>50</sup>. Rimasto solo, mentre Zorzi lo precede da Nina, dopo breve girovagare tra le calli si troverà nell'interno di una chiesa. Qui, nel silenzio del luogo sacro, senza riuscire a capire come sia

<sup>48</sup> H. v. H., *ivi*, p. 294. Spesso ricorre nell'opera di H. la figura di un maestro come appunto quella del Maltese o di Tiziano nel dramma lirico giovanile. La critica ha suggerito come modello di questi personaggi la figura del poeta Stefan George.

<sup>49</sup> H. v. H., *Andreas*, op. cit., p. 272. Una nota dell'edizione critica rivela come questo passo sia ispirato a una annotazione di Novalis tratta da *Blütenstaub*. Vd. Novalis, *Vermischte Bemerkungen*, in *Werke*, op. cit., p. 338.

<sup>50</sup> L'amica è così definita perché attua quel sorprendente sdoppiamento della personalità descritto nel libro dello psichiatra Prince. Vd. la nota 12.

potuta entrare vede una donna che pare tanto afflitta nell'animo e nel corpo da cercare nella preghiera l'ultimo lenimento alle sue sofferenze. La donna cammina a fatica, le sue gambe paiono quasi imprigionate in catene. La difficoltà nell'incedere e gli impedimenti nella deambulazione, che riaffiorano anche nei sogni di Andreas e nel corso della cavalcata con Gotthelff, sono sempre segnali di una difficoltà nel procedere lungo il proprio cammino e quindi nell'evolversi. Infatti questa donna per una crisi di maturazione ha messo in atto, come nel caso descritto da Prince, una scomposizione di ruoli che richiamano, proprio nella città dell'eterno carnevale, il duplice motivo della maschera e del disvelamento. Poco dopo la stessa donna apparirà trasformata, con rapidità di passo e agilità nei gesti volge sfrontatamente le spalle all'altare senza più il capo ricoperto dal velo; ma sempre nei due diversi momenti guarderà intensamente Andreas col volto supplichevole che chiede aiuto.

D'un tratto la donna scomparirà senza lasciare traccia alcuna per poi ricomparire all'improvviso quando Andreas si trova in un cortile sovrastato da un pergolato definito «das lebendige Dach», cioè un tetto vivente che lascia filtrare il sole e intravedere il cielo così da non rappresentare una limitativa chiusura bensì una possibilità di passaggio tra interno ed esterno. In questo spazio sintesi di chiuso e aperto: «halb Saal, halb Garten» si affaccerà il volto della donna rivolgendogli una straziante richiesta d'aiuto<sup>51</sup>.

Dagli appunti relativi al romanzo apprendiamo altri dettagli sulla scissione di questa personalità femminile. «Die Dame (Maria) und die Cocotte (Mariquita) sind beide Spanierinnen; sie sind Spaltungen ein und derselben Person, die sich gegenseitig trucs spielen»<sup>52</sup>. Sempre gli stessi appunti delineano poi l'incontro di Andreas con questa figura dal duplice volto come quello risolutivo che lo guida a sanare le proprie interiori scissioni: «Bei Maria lernt Andreas die Freiheit des Wesens preisen, bei Mariquita graust ihm vor der absoluten Freiheit. Bei Mariquita muß er sich nach dem universalen Bindemittel sehnen, bei Maria nach dem Lösungsmittel: so muß seine eigene Natur offenbart werden»<sup>53</sup>. Specchiandosi nella scissione dell'altro Andreas ritrova la propria unità, nelle alternanze dei diversi ruoli potrà infine ritrovare il proprio.

Quando Andreas cercherà di raccontare la propria avventura al servo Zorzi dovrà constatare la propria incapacità di restituire in parole l'evento vissuto: «[...] er erzählte und sah, daß er nichts erzählen konnte, daß er das Entscheidende von dem, was er erlebt hatte, nicht zu erzählen verstand»<sup>54</sup>. E questa diviene una considerazione centrale relativamente al significato dell'intero racconto.

---

<sup>51</sup> H. v. H., *Andreas*, op. cit., p. 254.

<sup>52</sup> H. v. H., *ivi*, p. 274.

<sup>53</sup> H. v. H., *ivi*, p. 276.

<sup>54</sup> H. v. H., *ivi*, p. 256.

La narrazione dichiara il proprio limite quando deve riferire il sottile confine che separa realtà e allucinazione e quando deve cogliere il momento in cui l'io si scompone per ricomporsi, quel momento che Prince aveva registrato nel corso del trattamento terapeutico rimane entro la narrazione un momento che si cela ritraendosi nel segreto.

Il frammento è quindi anche consapevole scelta per mantenere integro il mistero così da non porre limite alcuno alla sconfinata vicenda dell'animo. Anche per questa opzione Hofmannsthal poteva trovare l'avallo di Novalis che nei suoi *Fragmente* afferma: «[...] Wer viel Geist hat, macht viel aus seinem Leben - jede Bekanntschaft, jeder Vorfall wäre für den durchaus Geistigen - erstes Glied einer unendlichen Reihe - Anfang eines unendlichen Romans»<sup>55</sup>.

Così il romanzo si conclude con Andreas che finalmente si sente padrone della sua sorte e la narrazione si interrompe senza disvelare l'incantesimo per cui l'eroe legandosi alla donna ricongiunge le scissioni dell'animo per attingere piena individualità.

Proprio a questa indicibilità Hofmannsthal dedica una annotazione del suo diario nel 1921: «Das Individuum ist unaussprechlich. Was sich ausspricht geht schon ins Allgemeine über, ist nicht mehr im strengen Sinne individuell. Sprache und Individuum heben sich gegenseitig auf»<sup>56</sup>.

In questa dichiarazione troviamo spiegate le ragioni per cui tante volte l'opera hofmannsthaliana si è votata alla frammentarietà in un affannoso rincorrersi di progetti e abbozzi che superano per dimensione e talvolta anche per importanza l'entità dell'opera compiuta.

Così, la storia di Andreas che persegue il suo fine resta, pur considerando appunti e note per la prosecuzione del romanzo, sospesa e senza conclusione<sup>57</sup>. D'altronde il cognome di questo eroe, Ferschengelder, ricorda l'antico modo di dire: «Ferschengeld zahlen», ovvero ritrarsi prima di saldare il conto, lasciare quindi aperta la complessa partita di dare e avere che bilancia ogni incontro sulla via della propria realizzazione.

Quindi la storia di Andreas, alla ricerca del proprio fine, resta senza fine e lascia l'eroe su di una piazza vuota, deserta come quella che lo vide approdare a Venezia.

E proprio questo vuoto che regna nell'ultima scena non è perdita e carenza ma nuova possibilità di infiniti accadimenti come suggerito da Hofmannsthal

<sup>55</sup> Novalis, *Vermischte Bemerkungen*, in *Werke*, op. cit., p. 336.

<sup>56</sup> H. v. H., *Aufzeichnungen*, op. cit., p. 560.

<sup>57</sup> Nella *Kritische Ausgabe*, op. cit., troviamo riportati tutti gli appunti relativi al romanzo concepito nel 1907. Una lettera scritta dall'autore all'amico R. Pannwitz dello stesso anno - espone il progetto di ampliare la vicenda sul piano storico includendovi l'assemblea della Paulskirche dopo i moti del 1848 per poi giungere sino all'epoca contemporanea. Nel 1925, quindi un anno prima della morte, gli appunti allargano ancor più le prospettive spostando il luogo dell'azione in Africa. Vd. *Kritische Ausgabe*, op. cit., pp. 98-218.

in una annotazione del 1917 che suona come l'elogio del vuoto, *Anbetung des Leeren*: «Jenes okkulte Verhältnis in mir zu einem Unerreichlichen, Non-existenz einer Landschaft, Non-existenz eines Mythos, Non-existenz einer Atmosphäre vermöge welcher ich zu einem infinitem Etwas in einer infiniten Haltung stehe».

Rinunciare alla conclusione significa sopprimere il limite oltre il quale si schiudono interminabili possibilità e il vuoto dell'assenza in una espansione mistica diviene misterioso ricettacolo infinito: «dunkel Rezeptakel des ewigen Lebens»<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> H. v. H., *Aufzeichnungen*, op. cit., p. 536. L'annotazione risale al 1917, anno in cui il romanzo si interrompe. Dopo questa data avremo solo appunti e sparse annotazioni.





Michel Reffet

Thomas Mann und Franz Werfel  
Eine deutsch-österreichische Kulturdiagnostik  
im amerikanischen Exil

In einem Brief von 1939 spielt der Prager Autor Leo Perutz auf einen Verlag in Buenos-Aires an, «der alle großen deutschen Autoren, also Werfel und Thomas Mann, herausbringt»<sup>1</sup>; am 31.12.1940 berichtet Friedrich Torberg in einem Brief an Alma Mahler-Werfel von einem «Exiled Writers»-Bankett: «da gab es auch so eine Art round-table-discussion, und wenn im Zusammenhang mit europäischer Literatur "zum Beispiel" gesagt wurde, so wurde zum Beispiel Werfel oder zum Beispiel Thomas Mann gesagt [...]»<sup>2</sup>; und Peter Härtlings Roman von 1974 *Eine Frau* stellt ebenfalls Thomas Mann und Franz Werfel nebeneinander in der Beliebtheit der Prager Leserschaft der zwanziger Jahre, zeugt somit zugleich von ihrer nachhaltigen Präsenz beim heutigen Rückblick auf die Literaturlandschaft: «Hribasch war durchaus belesen, wies [...] auf Werfels eben erschienenen neuen Gedichtsband hin, diskutierte [...] über Thomas Manns *Königliche Hoheit* und erläuterte ausführlich die Entdeckungen Sigmund Freuds [...]»<sup>3</sup>.

Mit Thomas Mann und Franz Werfel stehen tatsächlich zwei vergleichbare Größen der deutschen, ja sogar der Weltliteratur einander gegenüber: beide trotz ihrer kritischen Einstellung vom Bildungsbürgertum anerkannt, beide ob ihrem Erfolg beneidet, ja angefeindet. Schon im «expressionistischen Jahrzehnt» vor dem ersten Weltkrieg mußten sich beide wegen ihrer politikfremden dichterischen Haltung Kritiken von seiten der sog. «Aktivisten» gefallen

---

<sup>1</sup> Leo Perutz an Annie Lifcziz 23.02.1939, aus: *Leo Perutz 1882-1957*. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main, (Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek Nr. 17), Wien, Paul Zsolnay, 1989, S. 320. Gemeint ist der Verlag Editorial Estrellas.

<sup>2</sup> Friedrich Torberg *Liebste Freundin und Alma*. Briefwechsel mit Alma Mahler-Werfel (1987), Frankfurt/M., Ullstein (ein Ullstein Buch Nr. 22293), 1990, S. 12.

<sup>3</sup> Peter Härtling *Eine Frau* (1974), Darmstadt, Luchterhand, 1977, S. 137 (II. Teil, Prag 1923-1925, Kap. 16).

lassen: *Nach Thomas Mann, Franz Werfel ...* lautet der Titel eines polemischen Essays von Kurt Hiller<sup>4</sup>.

Thomas Mann und Werfel waren beide - wenn auch aus verschiedenen Gründen - zum Exil gezwungen. Auch in den USA waren sie, nebst Feuchtwanger, die wohlhabendsten unter den exilierten deutschen Schriftstellern<sup>5</sup>. Beide waren übrigens sehr großzügig in der Unterstützung ihrer mittellosen Schriftstellerkollegen und für beide gründeten Anerkennung und Verkaufserfolg vor allem auf ihrer Romanproduktion.

Das Herannahen von Werfels 100. Geburtsjahr 1990 wurde mir zum Anlaß, die Beziehungen zwischen beiden Autoren näher zu untersuchen. Vorliegender Aufsatz basiert auf einem Vortrag, gehalten am 10.11.1989 vor der Thomas Mann-Gesellschaft in Lübeck, erscheint jedoch hier zum ersten Mal in Druckform. Inzwischen hat Helmut Koopmann auf einem Franz Werfel-Symposium der University of California, Los Angeles (UCLA) vom 25. bis 27.10.1990 ein Referat über «Franz Werfel und Thomas Mann» gehalten, das im Band *Franz Werfel im Exil* 1992 erschienen ist<sup>6</sup>. Koopmanns Studie ist eine chronologische Darstellung vom Auf-und-Ab in Thomas Manns Freundschaft und Freundlichkeit zu Werfel, die sich posthum zur Bewunderung steigerte. Des weiteren führt Koopmann auf dieser persönlichen Beziehung fußend eine gründliche Untersuchung der Intertextualität zwischen den Romanen Werfels und Thomas Manns durch: *Verdi* und *Doktor Faustus* einerseits, *Der Stern der Ungeborenen* und *Der Zauberberg* andererseits.

---

<sup>4</sup> Auf Kurt Hillers Kritik an der Passivität der Heldinnen von Werfels *Troerinnen* (1913) hatte Werfel mit dem offenen Brief *Die Christliche Sendung* (1916) reagiert, in dem er die gewaltlose «neuchristliche» Anarchie vertritt. Darauf antwortete Hiller mit dem Aufsatz *Zur Ergänzung in Tätiger Geist*, 2. der «Ziel-Jahrbücher» (München, 1917-1918, S. 229-242). 1925 gab er erneut denselben Aufsatz unter dem geänderten Titel: *Nach Thomas Mann, Franz Werfel* in seinem Sammelband *Verwirklichung des Geistes im Staat* heraus (Leipzig, S. 64-74). Nachdruck in: Paul Pörtner Hg. *Literaturrevolution 1910-1925*. Dokumente, Manifeste, Programme, Bd. 2 *Zur Begriffsbestimmung der Ismen*, Neuwied am Rhein, Luchterhand, 1961, S. 418-429. Als weitere gemeinsame Gegner von Werfel und Thomas Mann ließen sich Karl Kraus, Robert Musil, Bertolt Brecht anführen. In Kraus' Stück *Literatur oder man wird doch da sehen*, das gegen Werfel gerichtet ist, wird Thomas Mann ebenfalls attackiert. In Musils Tagebüchern kommen Mann und Werfel gleich schlecht weg. Im Porträt des «Großschriftstellers» des *Mann ohne Eigenschaften* hat man Züge von beiden entdeckt, (wobei die Gestalt des Dichters Feuermaul die Hauptattacke gegen Werfel darstellt).

<sup>5</sup> In einem Brief an Otto Basler merkt Thomas Mann, daß er nicht wie Feuchtwanger oder Werfel Geld «gescheffelt» habe (Thomas Mann, *Briefe*, Frankfurt/M., S. Fischer, Bd. 2, 1963, S. 508). Dafür zählt Alfred Döblin Thomas Mann und Werfel zu den Reichen (A. Döblin, *Briefe*, Freiburg/Br., Wolter, 1970, 12.03.1943).

<sup>6</sup> *Franz Werfel im Exil* hg. von Wolfgang Nehring und Hans Wagener, Bonn / Berlin, Bouvier Verlag (Studien zur Literatur der Moderne hg. von Helmut Koopmann, Bd. 22), 1992, S. 33-49.

Unsere Untersuchung verfährt synthetisch. Sie legt das Hauptgewicht auf eine z.T. biographisch fundierte, gegenseitig an- und bereichernde *Polarität* der zwei Dichter in ihren ästhetischen und lebensanschaulichen Stellungen. Beide Vorträge bzw. Aufsätze verdanken einander nichts, ergänzen einander jedoch in einer Weise, die der geneigte Leser beurteilen möge.

## I - Gegensätze

Wenn man weiß, mit welcher Schärfe konkurrierende Schriftsteller damals miteinander umsprangen, erwartet man eigentlich zwischen Thomas Mann und Werfel nur Neid und Mißgunst. Werfel fing als Expressionist an, wobei Mann dem Expressionismus abhold war. Werfel ist ein kämpferischer Weltverbesserer; Kampf- und Kunstmittel Thomas Manns ist von Anfang an Ironie. Thomas Mann ist ein feinsinniger Stilist, Werfel ein Wortgewaltiger, der einmal schrieb:

Beredsamkeit, syntaktische Geschicklichkeit, geschmeidige Sprachbeherrschung, erregt durchaus nicht unsere Bewunderung, sondern vielmehr unsere Verlegenheit, als wäre man Zeuge einer käuflichen Unkeuschheit.<sup>7</sup>

Werfel schreibt Ereignisromane, Mann Bildungsromane; Werfels Hauptromane enthalten echt religiöse Botschaft, Thomas Mann rückt Religion in die Nähe des Mythos; Werfel macht das Wunder von Lourdes glaubhaft, für Thomas Mann ist der Weg seiner biblischen Gestalten nur eine «schöne Geschichte» und «Gotteseindung» - so der letzte Satz von *Joseph und seine Brüder*. Werfel proklamierte seinen Glauben an das Wunder<sup>8</sup>; solche privaten Bekenntnisse waren Thomas Mann ein Ärger:

Disputationen, round table, mit Werfel, Frank etc. über Werfels Roman, Christentum, katholische Kirche etc., entnervend, degradierend, dumm, den Stolz und die Einsamkeit verletzend.<sup>9</sup>

Liebäugeln mit dem Katholizismus war Thomas Manns Sache nicht. Und

---

<sup>7</sup> Franz Werfel *Zwischen Oben und Unten*. Aufsätze. Aphorismen. Tagebücher. Literarische Nachträge, hg. von Adolf Klarmann, München, Langen-Müller, 1975, S. 175. Im folgenden wird dieser Band als OU zitiert.

<sup>8</sup> U.a. im Vorwort zum Roman *Das Lied von Bernadette* (1941); oder im Essay *Zum «Lied von Bernadette»* (1942), in OU S. 618-620.

<sup>9</sup> Thomas Mann *Tagebücher 1940-1943* hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M., S. Fischer, 1982, Eintragung vom 04.02.1942. Die Ausgabe der Tagebücher Thomas Manns umfaßt bei Abschluß dieses Aufsatzes die Bände 1918-1921 (1981), 1933-1934 (1977), 1935-1936 (1979), 1937-1939 (1980), 1940-1943 (1982), 1944-1946 (1986), 1947-1948 (1989), 1949-1950 (1991). Im folgenden wird nur das Datum der Eintragungen nach dem Kürzel TB angegeben.

so ist es nicht verwunderlich, daß Herr Fritz von Raddatz, der es wissen muß, 1989 in einer Münchner mondänen Luxuszeitschrift einen Aufsatz über den Fluchtort Sanary-sur-Mer schrieb, wo es kurz und bündig heißt: «Thomas Mann konnte Werfel nicht ausstehen!»<sup>10</sup>.

Da Thomas Mann sich oft privat und öffentlich über Werfel geäußert hat, wollen wir diese Behauptung nachprüfen: Es fehlt tatsächlich dabei nicht an abwertenden Urteilen über Werfels Romankunst. Werfels erstes größeres Prosawerk *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* sei «kritisierbar»<sup>11</sup>. Werfels *Verdi* sei «etwas konventionell in der Verknüpfung der Schicksale, zuweilen etwas melodramatisch»<sup>12</sup>, «nicht ganz bewältigt»<sup>13</sup>. Nach einer Aufführung von Werfels Stück *In einer Nacht* statuiert Thomas Mann: «Höflichkeitserfolg. Kopfschütteln»<sup>14</sup>. Werfels Exil-Erzählungen kommen schlecht weg: *Eine blaßblaue Frauenschrift* findet Thomas Mann «angreifbar und übergeschickt»; *Die wahre Geschichte vom wiederhergestellten Kreuz* «gehört eben nur zu den Dokumenten für später. Wirkt durch Empörung [...] Hat die scharfen Reize des Gegenstands, ist aber ohne höheren Reiz»<sup>15</sup>.

*Der Stern der Ungeborenen* ist ein Werk

das man künstlerisch nicht glücklich nennen kann. Zeichnung, Rede, Seelenleben dieser Hunderttausende von Jahren nach uns auf der sowohl unvergeistigten wie übertechnisierten Erde lebenden Menschen haben etwas - ich wiederhole das Wort - spiritistisch Leeres und Hohles.<sup>16</sup>

Übrigens hat dieser Roman «keine rechte Sprache» - dies wiederholt Tho-

<sup>10</sup> Fritz von Raddatz «Dichter auf der Flucht» in *Esquire*, München, 2/1989 (Feb.) S. 55.

<sup>11</sup> TB 12.08.1920.

<sup>12</sup> *Thomas Mann an Ernst Bertram*. Briefe aus den Jahren 1910-1955, Pfullingen, Vlg. G. Neske, 1960, S. 127 (23.06.1924).

<sup>13</sup> Thomas Mann *Das essayistische Werk*, Taschenbuchausgabe in acht Bänden, Frankfurt/M., S. Fischer, Moderne Klassiker, Fischer Bücherei 1968, Bd. 117: *Politische Schriften und Reden*, Bd. 2 S. 149 (*Kosmopolitismus*). Die Ausgabe des essayistischen Werks umfaßt folgende Bände: Nr. 113-115: *Zur Literatur, Kunst und Philosophie* 1, 2, 3; Nr. 116-118: *Politische Schriften und Reden* 1, 2, 3; Nr. 119: *Autobiographisches*; Nr. 120: *Miszellen*. Beim Zitieren wird fortan das Kürzel EW benutzt, gefolgt von Band- und Seitenangaben, mit Titel des Aufsatzes bzw. des Buches in Klammern.

<sup>14</sup> TB 28.10.1937.

<sup>15</sup> TB 14.11.1941; 14.02.1943. Thomas Manns Gründe kann man einer Eintragung über Stephan Heyms Roman *Hostages* entnehmen, wo er fast dieselben Worte benutzt: «Unzuträglich. Gefühl von Illegitimität und unlauterem Wettbewerb. Folter, Vergewaltigung und Exekution geben keine hochstehende Erzählung. Nützlich mag solches Buch sein - und dankenswert als festhaltendes Dokument» (TB 20.10.1942). Für Thomas Mann also darf Kunst nicht «wahr» wie in Werfels Geschichte sein, «Dokument» ergibt keine Kunst, Mimesis tut not! Man merkt jedoch schon, daß Manns Urteil über Heym strenger ausfällt als über Werfel.

<sup>16</sup> EW Nr. 115 S. 167 (*Entstehung des Doktor Faustus*).

mas Mann auch<sup>17</sup>. Werfel läßt «zuweilen künstlerische Selbstkontrolle vermissen<sup>18</sup>. Den Vergleich mit Kafka bestehe Werfel schlecht<sup>19</sup>. Thomas Mann weigert sich 1940, an einer Nobel-Preis-Aktion zugunsten Franz Werfels teilzunehmen, denn er zieht Hermann Hesse vor<sup>20</sup>.

Sogar Werfels politische Haltung, oder besser gesagt mangelnde Haltung, ärgert Thomas Mann:

Verdrießlich über Werfel, der angesichts der Besorgnisse wegen des Friedens den überlegenen spielt. «Kinder, laßt euch die Köpfe nicht verdrehen». «Der Friede wird so "links", daß euch Hören und Sehen vergehen wird». - Es ist leicht, bei reaktionären Neigungen solche Sprache zu führen.<sup>21</sup>

Was meint Thomas Mann damit? Werfel machte sich keine Illusion über den Frieden. Ein Sieg der kapitalistischen Angelsachsen im Bund mit dem Bolschewismus über den Nationalsozialismus hieß für ihn so gut wie Vertreibung des Satan durch Beelzebub. Seit zehn Jahren warnte er mit schier gleicher Energie vor diesen gleich menschenfeindlichen Ideologien<sup>22</sup>. Thomas Mann dagegen schenkte damals den Alliierten - Stalin einbegriffen - völliges Vertrauen<sup>23</sup>. Er notiert kommentarlos die Vernichtung der deutschen Städte durch die alliierten Luftangriffe. Wenn sich in Rußland die deutsche Niederlage abzeichnet, schreibt er von «glänzenden Nachrichten aus Rußland»<sup>24</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ibid.* S. 168; *Briefe 1937-1947*, Frankfurt/M., S. Fischer, 1963, S. 482. Die Ausgabe *Briefe*, hg. von Erika Mann, Frankfurt/M., S. Fischer, ist wie folgt angelegt: 1889-1936 (1962), 1937-1947 (1963), 1948-1955 (1965). Wir zitieren: *Briefe I, II, III*.

<sup>18</sup> EW Nr. 115, S. 122.

<sup>19</sup> TB 28.12.1946.

<sup>20</sup> TB 27.02.1940; *Briefe II* S. 133 (1940 wurde der Nobel-Preis nicht vergeben. Hesse erhielt ihn 1946).

<sup>21</sup> TB 07.02.1942.

<sup>22</sup> Insbesondere in seinen Essays von 1931 und 1932 *Realismus und Innerlichkeit* und *Können wir ohne Gottesglauben leben?* (OU S. 17-87) und in den *Theologumena* (OU S. 110-195, s. bes. S. 16, 34, 51, 56, 58, 134, 159, 189).

<sup>23</sup> EW Nr. 118, S. 248 (*Deutsche Hörer!* 23.02.1943). An mehreren Stellen seiner Tagebücher beklagt Thomas Mann sogar die vermeintliche Zurückhaltung der Alliierten in ihrer Unterstützung der Sowjetunion gegen Deutschland!

<sup>24</sup> TB 25.01.1943. S. a. andere Eintragungen über die Stalingrad-Schlacht im Winter 1942-1943, wo Thomas Mann die Lage in Rußland von «nicht schlecht» bis «günstig» beurteilt. Am 16.01.1943 (TB) übernimmt Thomas Mann das «sponsorship» für ein dinner zu Ehren der Roten Armee in New York. Um das nachzuvollziehen muß sich ein Franzose in die Lage seiner von Napoleon geknebelten Vorfahren zurückversetzen; die konnten sich über den Untergang der Armeen, die der Tyrann nach Spanien und Rußland geschickt hatte, wahrlich nur freuen. Jedoch vermißt man sogar in Chateaubriands *Mémoires d'Outre Tombe* ungemischte Haß- und Freudeausbrüche, wie sie bei Thomas Mann auftreten.

Zwar bläst Werfel gelegentlich in dasselbe Horn, z.B. anlässlich seines Nachrufs auf Stefan Zweig:

Wir Zornigen, wir Rachsüchtigen, wir triumphieren über jeden Untergang, der dem Todfeinde bereitet wird, und ich tadle uns nicht darob [...] Wir verleugnen die Kriege nicht. Unser Zorn ist uns heilig. Komme was wolle, wir werden unser Leben verteidigen. Wir glauben an den Sieg.<sup>25</sup>

Aber Thomas Mann mißbilligte Stefan Zweigs Produktion und sogar seinen Freitod, ohne Anerkennung für seinen Pazifismus. Kurz nach Stefan Zweigs Abschied vom Leben wollte Thomas Mann dem geplanten Gedenkbuch keinen lobpreisenden Artikel beisteuern<sup>26</sup>. Werfel dagegen lobte sofort Zweigs Mitgefühl und Hellsicht:

Wenn er in den Zeitungen von Millionen Verlusten in Rußland las, so begann sein Gesicht nicht zu strahlen, sondern sich zu verfärben. Er sah nicht Zahlen vor sich, die ihn befriedigten, sondern Geschöpfe in Todesqual, mit denen er sich identifizierte. Und mehr als das. Er verlor die flugbereite Hoffnung aller Wunschträume, die Frucht des Entsetzlichen werde das Gute sein und eine geklärte lichte Welt warte hinter den Kullissen der Katastrophe schon auf ihren Auftritt. Nein, er ahnte, er wußte, es werde und müsse immer schlimmer werden von Tag zu Tag.<sup>27</sup>

Indessen gesteht Thomas Mann: «Neigung, mir alles gleich sein zu lassen, was nach Hitler und den seinen kommt»<sup>28</sup>. Und gleich nach der oben zitierten Eintragung seines Unmuts über Werfel: «Empfand, [...] daß es mir in tiefster Seele gleichgültig ist, was nach dem Débacle (*sic*) des Nationalsozialismus geschieht [...]»<sup>29</sup>.

Der größte Stein des Anstoßes jedoch zwischen beiden Dichtern ist *Das Lied von Bernadette*. In diesem Roman wird die Geschichte des Wunders als erlebt dargestellt, mit historischer Akribie, ohne jede distanzierende Kritik und Ironie. Anders als Thomas Mann verdammt Werfel den Nationalsozialismus aus vorwiegend theologischen Gründen - Nationalsozialismus als Häresie<sup>30</sup>. Deshalb sah er im eigenen Lourdes-Roman «ein aktuelles Buch, ein Kampfbuch dieses Krieges»<sup>31</sup>.

<sup>25</sup> OU S. 465-466.

<sup>26</sup> Thomas Mann *Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann-Fischer 1932-1955*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M., S. Fischer, 1973, S. 305 (08.04.1942).

<sup>27</sup> OU S. 465-466.

<sup>28</sup> TB 13.01.1942.

<sup>29</sup> TB 07.12.1942.

<sup>30</sup> OU S. 185, 189, 195 (*Theologumena*).

<sup>31</sup> OU S. 619 (*Zum «Lied von Bernadette»*).

Für Thomas Mann konnten nur die Massen, nicht aber die «geistige Welt» dieses Buch genießen<sup>32</sup>. Noch in der *Entstehung des Doktor Faustus* trägt er Werfel «das intellektuell nicht ganz reinliche Spiel mit dem Wunder in *Bernadette*» nach<sup>33</sup>. Das Zornigste aber schrieb er im Affekt, sofort beim Erscheinen des Romans: Er fängt die Lektüre an «mit einer gewissen Empörung», mit Bruno Frank spricht er «über Werfel zornig»<sup>34</sup>. In einem Brief an Hermann Hesse erwähnt er Werfels Lourdes-Geschichte, «für deren snobistischen Katholizismus und unappetitlichen Wunderglauben ich ihn übrigens derb ausgescholten habe»<sup>35</sup>. Sein Unmut wird sich noch steigern. Zwar hatte er im eben erwähnten Brief an Hermann Hesse erklärt, daß er den letzten Teil des *Joseph* nicht an Bermann nach Stockholm schicken wolle. Der Postverkehr sei zu unsicher, die Autoren könnten die Korrekturbögen nicht lesen, das Buch könnte also von Druckfehlern entstellt sein, wie es sich mit *Bernadette* gezeigt hatte. «Ich erlaube Bermann das nicht mit dem Joseph»<sup>36</sup>.

Nur schreibt er an Bermann-Fischer etwa einen Monat später über *Joseph*: «Außerordentlich froh bin ich, daß Sie das Buch hier drucken wollen. Seit *Bernadette* war das mein einziger Begehr»<sup>37</sup>. Thomas Mann scheint also, über Werfel Revanche nehmen zu wollen. Und er fährt in seinem Brief fort:

Übrigens *Bernadette*, darüber wäre viel zu sagen. Wenn ich in Deutschland lebte, würde ich einen Aufsatz darüber, oder eigentlich dagegen schreiben [...] einen so eklatanten Fall suggestiver Hysterie und Massenkongregation als Wunder und Triumph des Geistes aufzumachen, finde ich einfach unrecht und hab' es ihm auch gesagt. Ich nenne Hitler jetzt immer «notre petit voyant».<sup>38</sup>

Da haben wir es. Der Aristokrat des Geistes wirft alle Massenerscheinungen in einen Topf. Denen setzt er seinen *Joseph* entgegen; auch als Kampfbuch gedacht, aber ohne historisierenden Kulissen-Naturalismus, gegen den «Mythos als Mittel obskurantistischer Gegenrevolution», den «Pöbel-Mythos» der Nazis. Im Gegenteil, «ich erzähle die Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv», schreibt er. «Der Mythos wurde in diesem Buch dem Faschismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Wirbel der Sprache *humanisiert*»<sup>39</sup>. Es bleibt also bei der Opposition: Religion bei Werfel, Mythos bei

<sup>32</sup> EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>33</sup> EW Nr. 115, S. 122 (*Entstehung des Doktor Faustus*).

<sup>34</sup> TB 05.02.1942.

<sup>35</sup> Hermann Hesse - Thomas Mann *Briefwechsel*, Frankfurt/M., Suhrkamp Vlg., 1975, S. 149 (15.03.1942).

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Thomas Mann *Briefwechsel mit seinem Verleger ... op. cit.*, S. 306.

<sup>38</sup> *Ibid.* S. 307.

<sup>39</sup> EW Nr. 114, S. 384, 387, 389 (*Joseph und seine Brüder*. Ein Vortrag).

Thomas Mann. Dieser steckt in der anfänglichen geistigen Situation des Schriftstellers Hyacinthe de Lafite in *Bernadette*, für den die Grottenmadonna nur eine neue Form der antiken Diana und ihrer Nymphen ist<sup>40</sup>!

Sogar der Zulauf der Massen zu seinen Büchern mag Thomas Mann verunsichert haben: «Erfolge à la Hemingway oder Werfel sind nun einmal nicht meine Sache», schreibt er 1944, «und ich bin im Grunde ganz einverstanden damit»<sup>41</sup>. Er nennt *Bernadette* einen «wendigen Mystifikation-Roman», der sehr einträchtig ist, obwohl er dabei Werfels angebliche Wendigkeit bewundert: «Unter soviel Emigranten-Elend eine solche Blüte zu sehen, ist Wohltat - wenn auch eine etwas beschämende»<sup>42</sup>.

Soll also Fritz von Raddatz doch recht behalten? Konnte Thomas Mann Werfel wirklich nicht ausstehen?

## II - Thomas Manns Anerkennung für Franz Werfel

Wie kommt es denn, daß diese entgegengesetzten Schriftsteller seit 1937 einander schreiben, im Exil ständig in Beziehung stehen, einander besuchen, einander ihre Werke schenken, umeinander werben? Unter Thomas Manns Hinweisen auf Werfel gibt es auch viel Positives. Zuerst einmal ist Thomas Mann ein Bewunderer von Werfels Lyrik<sup>43</sup>; er nimmt ihn jedesmal von dem ihm ungeliebten Expressionismus aus. Noch 1939 ist für Thomas Mann «die Untrennbarkeit von Politik und Literatur» «die politische Hauptdoktrin» des Expressionismus<sup>44</sup>. 1917 war ihm das unerträglich: «Es liegt nicht nur an meinen vierzig Jahren, daß mir schaudert vor dem radikalen Intellektualismus, dem politisierten Geist»<sup>45</sup>. Und 1920: «Im Ganzen sind die Wien-Prag-Berlin-Explosionen doch gräßlich»<sup>46</sup>.

Er ergreift konsequent Partei für Werfel gegen Kurt Hiller, weil Werfel Hillers «Aktivismus» ablehnte: «Lasen Sie Werfel im Januar-Heft der Neuen Rundschau? Das ist auch Jugend, aber sie meint es anders als Hiller»<sup>47</sup>. Das

<sup>40</sup> Franz Werfel *Das Lied von Bernadette* (1941), Kap. 13: «Boten der Wissenschaft» (München, Drömer / Knauer, 1968, S. 100, 112). Auf eine mögliche Verwandtschaft zwischen de Lafite und Thomas Mann hat schon Herbert Zeman in *Franz Werfel im Exil, op. cit.* S. 103 hingewiesen.

<sup>41</sup> *Dichter über ihre Dichtungen* 14: Thomas Mann, hg. von Hans Wysling, unt. Mitw. von Marianne Fischer, Passau, Heimeran / S. Fischer, Teil II, 1979, S. 306-307 (An Agnes A. Meyer, 31.10.44).

<sup>42</sup> *Briefe II*, S. 268 (An Agnes A. Meyer, 12.12.1942).

<sup>43</sup> EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>44</sup> EW Nr. 114, S. 324 (*Zur französischen Ausgabe von René Schickel's «Witwe Bosca»*).

<sup>45</sup> *Briefe I*, S. 133 (An Carl Maria Weber, 10.01.1917).

<sup>46</sup> *Ibid.* S. 175 (An Philipp Witkop, 23.06.1920).

<sup>47</sup> *Ibid.* S. 133. Thomas Mann weist hier auf Werfels offenen Brief an Kurt Hiller *Die christliche Sendung* (OU S. 560-576), s. Anm. 4; Hillers kritische Rezension von Werfels



Erscheinen von Werfels *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* 1920 erfüllt ihn mit freudiger Erwartung:

Werfel hat ja einen Roman geschrieben! Er kommt sicher sehr in Betracht und wird etwas Jüngstes sein, was auch ich ohne Pein und Widerstand lesen kann.<sup>48</sup>

Als er das Buch in Händen hält, findet er es «sehr interessant», «fuhr abends rapide mit dem Werfel fort, der mich freut, weil er nichts Entmutigendes hat. Im Gegenteil». Und am nächsten Tag: «Gestern den Werfel'schen Roman in einem Zug zu Ende gelesen. Sehr unterhaltend [...]»<sup>49</sup>.

Am Ende bleibt es bei dem Auseinanderklammern von Expressionismus und Werfel:

In seiner Jugend rechnete man ihn zur Schule der «Expressionisten». Er war zu reich und zu sehr Person, um sich in eine Schule zu fügen, und hat den Expressionismus weit überlebt. Aber wenn wir beim Wortsinn bleiben wollen, beim «Ausdruck», - ein Liebender und ein Begnadeter des Ausdrucks war er auf alle Weise.<sup>50</sup>

Später läßt er Werfels Romankunst überhaupt gelten. Derselbe Thomas Mann, der schreibt, Roman sei «der Geist der Geduld, der Treue, des Ausharrens, der Langsamkeit, die durch Liebe genußreich wird, der Geist der verzaubernden Langeweile»<sup>51</sup>, Thomas Mann, der auf Verinnerlichung gegen Handlung setzt, für den der Bildungs- und Erziehungsroman den Höhepunkt des deutschen Könnens darstellt<sup>52</sup>, der zum Lob von Musils *Mann ohne Eigenschaften* schreibt:

kann man denn «ordentliche» Romane noch lesen, - ich meine Romane, die bloß «Romane» sind? Das kann man ja gar nicht mehr! Der Begriff des Interessanten ist längst im Zustand der Revolution. Nichts öder nachgerade, als das «Interessante». Dies funkelnde Buch, das zwischen Essay und epischem Lustspiel sich in gewagter und reizender Schwebel hält, ist gottlob kein Roman mehr,<sup>53</sup>

derselbe Thomas Mann findet Werfels *Abituriententag* (1928) spannend: «Mit größter Teilnahme las ich Werfels *Abituriententag*, das Werk hat eine Wärme

---

Troerinnen war in der feministischen Zeitschrift *Die Neue Generation*, Jg. 12, 1916, H. 7/8, erschienen.

<sup>48</sup> *Briefe I*, S. 175.

<sup>49</sup> TB 11. und 12.08.1920.

<sup>50</sup> EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>51</sup> EW Nr. 114, S. 353 (*Die Kunst des Romans*).

<sup>52</sup> *Ibid.* S. 356-357, 359.

<sup>53</sup> EW Nr. 120, S. 182 (*Robert Musil «Der Mann ohne Eigenschaften»*).

und Glut, die kaptiviert»<sup>54</sup>. Werfels Roman *Barbara oder Die Frömmigkeit* zollt Thomas Mann größte Anerkennung, schon bei seinem Erscheinen, obwohl dieses Werk ein bewegter Zeitroman ist, das viel mit Reportage zu tun hat, epische Massenszenen entrollt und noch dazu Werfels religiöse Botschaft einleitet:

Nun tritt Werfel aufs neue mit einem großen Werk hervor, das *Barbara oder Die Frömmigkeit* heißt und ein ausladendes Gemälde der Vorkriegs-, Kriegs- und Revolutionszeit bis in die Gegenwart hinein darstellt. Es ist aufs neue ein Beweis für die dichterische Höhe, die der deutsche Roman, wenigstens in seinen verfeinertsten und glücklichsten Ausprägungen, in den letzten Jahrzehnten gewonnen hat ...<sup>55</sup>

Anschließend stellt Thomas Mann Hermann Hesses Romane denen Werfels an die Seite. Ja sogar *Bernadette* kommt nicht ohne Lob davon; Thomas Mann findet das Buch «gegen das Ende sympathischer»<sup>56</sup>. Er ist gefesselt, liest es in vier Tagen zu Ende<sup>57</sup>. «Natürlich ist es ein faszinierendes Buch, durch und durch begabt», schreibt er an Bermann-Fischer<sup>58</sup>. Er findet das Wunder «meisterhaft dargestellt»<sup>59</sup>. Es soll nicht vergessen werden, daß Thomas Mann in Hegels Linie im Roman die bürgerliche Fortsetzung des Epos erblickte<sup>60</sup>, so wie Werfel mit seinem Titel *Das Lied von Bernadette* an die Heldenlieder anknüpfen wollte<sup>61</sup>!

<sup>54</sup> *Fragen und Antwort*. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955, hg. von Vollmar Hanser und Gert Heine, Hamburg, Albrecht Knaus, 1983, S. 135.

<sup>55</sup> EW Nr. 120, S. 168 (*Vorwort zu dem Katalog «Utländska Böcker 1929»*). Die Fülle des Stoffes in *Barbara*, trotz des klaffenden Unterschieds der Kunstmittel bei den zwei Leitfiguren der damaligen Literatur Thomas Mann und Franz Werfel, verleitete sogar einen französischen Kritiker zu einem Vergleich und einer Gegenüberstellung von *Barbara* und dem *Zauberberg*: «A considérer la multitude et la portée des problèmes qu'il embrasse, la richesse et la variété de la matière qu'il charrie, on eût pu définir le livre de Werfel comme un *speculum*, une encyclopédie, une "somme", à l'instar de cette *Montagne magique* où, quatre ans plus tôt, le Docteur Thomas Mann dressait l'inventaire de la science et de la conscience moderne, avec ses chimères, ses tares et ses vertus. Or, le patricien de Lübeck est un architecte qui érige patiemment sa pyramide. Le Juif de Prague est un musicien qui scande et orchestre "cet ouvrage de l'âme qui souffle" sur son pays et sur le monde. Deux livres: l'un "calme bloc"; l'autre, avalanche emportant des débris et des lambeaux de chair vive, *dissecta membra poetae* [...]» André Levinson *Études Étrangères*. «Le roman d'une génération: *Barbara* de Franz Werfel» in: *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 16. Nov. 1929.

<sup>56</sup> TB 17.01.1942.

<sup>57</sup> TB 15.01. bis 18.01.1942.

<sup>58</sup> *Briefwechsel mit seinem Verleger ...*, op. cit. S. 307.

<sup>59</sup> EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>60</sup> EW Nr. 114, S. 355 (*Die Kunst des Romans*).

<sup>61</sup> Im «Persönlichen Vorwort» in den Ausgaben von *Bernadette* nennt Werfel seinen Roman einen «epischen Gesang», ein «geschichtliches Epos»!

Dann erfahren wir, daß Thomas Mann nicht einfach bei seinen Korrespondenten Werfel schlecht machen wollte. Er hat Werfel selbst seine Vorwürfe vorgetragen, wie es aus den zitierten Briefen an Hesse und Bermann-Fischer hervorgeht; auch das Tagebuch hält es fest<sup>62</sup>. Er hütet sich sogar vor einer Verbindung mit Werfels Gegnern. Wenn er z.B. in seinem Tagebuch die Kritik von Ludwig Marcuse an Werfels Zusammenschluß von Roman und Religion erwähnt, notiert er nicht einmal, daß Marcuse ihm eigentlich aus dem Herzen spricht<sup>63</sup>.

Von zwei Romanen Werfels jedoch ist Thomas Mann besonders angetan: dem ersten, *Verdi. Roman der Oper*, und dem letzten, *Der Stern der Ungeborenen*. Beim Erscheinen von *Verdi* 1924 schreibt Mann an Ernst Bertram einen enthusiastischen Brief über das Buch von Werfel:

Bitte, lesen Sie es! [...] es ist der beste Roman seit vielen Jahren [...] Ungeheuer interessant [...] Ich bin sicher, daß auch Sie das Buch halten wird. Verschaffen Sie es sich gleich!<sup>64</sup>

In seinem Aufsatz von 1925 *Kosmopolitismus* nennt er *Verdi* «unbändig interessant» und stützt sich darauf, um seine Einstellung zu Wagner zu überdenken<sup>65</sup>. In einem anderen Artikel von 1929 läßt seine Begeisterung nicht nach<sup>66</sup>. Sie geht aber tiefer als eine rein literarische Wertung. Dem Brief an Bertram schickt Thomas Mann einen Zeitungsausschnitt mit einer wahrscheinlich kritischen Rezension von *Verdi*; dabei steht eine eigenhändige Randbemerkung von Thomas Mann: «Nicht ohne Beschämung überreicht. Mein positives Urteil war Überkompensierung beleidigter Gefühle»<sup>67</sup>. Was soll das? Mit seinem Lob wollte Thomas Mann seinen Ärger darüber maskieren, daß der bewunderte Werfel den nicht minder bewunderten Wagner so sehr herabsetzte. Außerdem trug Thomas Mann sicher in sich seinen eigenen großen Musiker-Roman. Werfel war ihm zuvorgekommen. Werfel hatte vor ihm die fragwürdigen Seiten von Wagners Mythenbildung, die Gefahren erkannt, denen die deutsche Musik überhaupt ausgesetzt war. Denn neben Wagner steht auch in Werfels Roman der typisch deutsche Musiker Fischböck, der an seinem Ehrgeiz zugrunde geht<sup>68</sup>.

---

<sup>62</sup> TB 25.01.1942.

<sup>63</sup> TB 1944-1946, S. 167 und Anm. S. 580-581.

<sup>64</sup> *Thomas Mann an Ernst Bertram, op. cit.* S. 127.

<sup>65</sup> EW Nr. 117, S. 149.

<sup>66</sup> EW Nr. 120, S. 168.

<sup>67</sup> *Thomas Mann an Ernst Bertram, op. cit.* S. 128.

<sup>68</sup> Franz Werfel *Verdi. Roman der Oper* (1924), Frankfurt/M., S. Fischer, 1966, S. 215-218, 235, 236, 245, 396 (Kap. 6, III, 7, II und III, 10, V). Bei Fertigstellung vorliegenden Aufsatzes hat Magister-Kandidat Xavier Tainturier, Licencié ès Lettres, eine vergleichende Studie über *Die Krankheit als schöpferische Kraft des deutschen Musikers in Franz Werfels «Verdi» und*

Noch vor dem eingangs erwähnten Aufsatz Helmut Koopmanns bestätigte die jüngste Werfel-Forschung eindeutig die Verwandtschaft zwischen *Doktor Faustus* und *Verdi*. Trotz der Polemik, die sich bei Erscheinen des *Doktor Faustus* um die Parallelität Leverkühn / Schönberg entfesselt hatte, läßt sich nicht mehr bestreiten, daß Schönberg Thomas Mann Modell gestanden hat. Nun forschte Raymond H. Furness in einem profunden Aufsatz über *Verdi* nach Fischböcks wahrer Identität<sup>69</sup>. Es kämen Krenek, Verdis Librettist Francesco Piave oder gar Anton von Webern in Frage. Mit diesem wären wir schon, ähnlich wie mit Schönberg, bei der Zwölfertonmusik angelangt. Und siehe da! Furness stößt letztendlich doch auf einen vollgültigen Verfechter der Zwölfertonkunst: Mathias Hauer, dessen Vorname mit dem Fischböcks identisch ist; er wurde noch dazu 1883 geboren, dem Jahre, in dem Werfels Roman spielt; Hauers laute Stellungnahme für Dodekaphonie erhitzte eine Zeitlang in Wien die Gemüter. Verlangte er doch nach einer rein geistigen, unpersönlichen Tonkunst, fern von Gefühl, Sinnlichkeit und Symbolik. Fischböck wie Hauer fanden in Hölderlin den Dichter, der ihnen am nächsten stand, u.z. wegen seiner «Reinheit inmitten des Tumults»<sup>70</sup>. Fischböck und Hauer sind für Klarheit und Nüchternheit im Ausdruck; «It is "das freche Ich" that Fischböck deplores, subjectivity which destroys the pristine harmony of the spheres; in a manner not unlike that of Adrian Leverkühn he looks back to the purity of polyphony, to the rigours of fugal patterns, the clean, spare lines of Bach and Buxtehude»<sup>71</sup>. Für Werfel und Thomas Mann sind die Österreicher Hauer und Schönberg als deutsche Musiker Fischböck und Leverkühn Inbegriff von Modernität und deutscher Schwerlebigkeit. Ihre modernen Musiker lehnen zwar Wagners bombastische Mythologie ab und sind doch von seinen Konstruktionen fasziniert. Von diesem Komplex zeugen Fischböcks unbeherrschte Haßausbrüche gegen Wagner. Im ambivalenten Vater-Sohn-Verhältnis wollen die jüngeren Komponisten Wagner stürzen und ablösen, und sie schießen dabei über das Ziel ins andere Extrem hinaus. Auch sie brechen mit der Realität: «Fischböck rejects Wagner, yet seems to be the logical development of Wagner's attitudes, as the composers of dodecaphonic music emerged from the period of atonality which Wagner ushered in. Wagner's megalomania was unique, but the emphasis of the self, the arrogant vanity of his genius, lead to the belief that self-expression was paramount. Fischböck may deplore "das freche Ich", but his solipsism, isolation and lack of compromise is pure expression,

---

*Thomas Manns «Doktor Faustus»* unter der Feder. Diese Magisterarbeit wird bis Ende 1993 zur öffentlichen Verteidigung und Abnahme an der Universität Dijon vorgelegt werden.

<sup>69</sup> Raymond A. Furness «A Discussion of *Verdi. Roman der Oper»* in: *Franz Werfel. An Austrian Writer Reassessed*, ed. by Lothar Huber, Oxford, Oswald Wolff Books - Berg Publishers, 1989, S. 139-151.

<sup>70</sup> Franz Werfel, *Verdi, op. cit.*, S. 478.

<sup>71</sup> R. H. Furness, *loc. cit.* S. 145.

comprehended by nobody but himself: his objectivity is again an expression of his own being. "Ich erfülle einfach in meinen Kompositionen das Wesen der Musik, wie ein Baum das Wesen der Natur. Mir wachsen ja auch die Haare und Nägel ohne Zweck und Publikum. Gerade so wächst mir meine Musik. Was die Welt damit anfängt, oder nicht anfängt, geht mich nichts an." From popular art - Verdi's - through Wagner's elitism and Fischböck's isolation: a reprehensible development in Werfel's eyes»<sup>72</sup>. In Wagner wie in Fischböck denunziert tatsächlich Werfel durch Verdis Eindruck den typisch deutschen

Geist der Romantik [...] dieser Geist des Wahnsinns, sofern Wahnsinn die Flucht vor der Wirklichkeit bedeutet, dieser Dämon unaufgeräumter und deshalb schwulstiger Gemüter, dieser Narzißmus der Tiefe, dem der Abgrund ein lüsterner Kitzel ist, dieser Gott der Verwicklung und Widerklarheit, dieser Abgott erstorbener Sinnlichkeit, verbotener Reize, scheinheiliger Gebärden, krankhafter Vergewaltigungen, der böse Geist der Romantik terroristisch von rechts und links, diese Pest Europas ...<sup>73</sup>

Darin erkennt man schon Leverkühns Selbstquälung. Wagners falsche Glut schlägt in Eiseskälte um. Für Werfels Verdi bedeutet diese Kunst «Das nordische Elend des Jahrhunderts», «eine Satansmoral, [...] den leidenschaftslosen Mord, die Leistung aus Lebensleere, [...] die hoffnungslose Trauer derer, die auf dem Eise Korn bauen müssen und keine Stimme zum Singen haben». Es kommt «der nordische Luzifer [...] schon sind alle Hirne vergiftet» - das 1924<sup>74</sup>! Da klingt auch schon der Teufelspakt und die Hirnkrankheit des *Doktor Faustus* an! Und wohlgermerkt haucht Thomas Manns Teufel während seines Besuches bei Adrian keine Höllenflammen aus, sondern er bleibt tatsächlich leidenschaftslos und verbreitet eine eisige - nordische - Kälte!

Beim Schreiben am *Doktor Faustus* wird Thomas Mann dauernd in Verbindung mit Werfel bleiben. Seine Tagebücher und vor allem *Die Entstehung des Doktor Faustus* legen davon Zeugnis ab. Sogar am Krankenlager von Werfel wird über das Faustus-Projekt diskutiert. Thomas Mann bangt öfters um Werfels Leben<sup>75</sup>. Steht nicht auch dahinter die Angst, die Beratung mit Werfel könnte vorzeitig abreißen?! Er schreibt an Agnes E. Meyer, welche Hilfe das Ehepaar Werfel ihm bringt, um seinem Roman das nötige «Spannende und Aufregende» zu verleihen<sup>76</sup>. Er vertraut auf Werfel und ist einmal enttäuscht, daß Bruno Walter eine Stelle des *Faustus* berichtigen will, an der Werfel nichts auszusetzen hatte<sup>77</sup>.

<sup>72</sup> *Ibid.* S. 146 (Werfel-Zitat aus *Verdi*, *op. cit.*, S. 329).

<sup>73</sup> Franz Werfel, *Verdi*, *op. cit.*, S. 41.

<sup>74</sup> *Ibid.* S. 194 (Kap. 6, I).

<sup>75</sup> TB 1943: 04.10., 15.12., 16.12., 21.12., 23.12.

<sup>76</sup> *Dichter über ihre Dichtung*, *op. cit.*, Teil III, 1981, S. 21-22 (31.10.1944).

<sup>77</sup> *Ibid.* S. 46 (01.03.1945).

Merkwürdigerweise jedoch erwähnt Thomas Mann *Verdi* nicht in der *Entstehung des Doktor Faustus*. Es könnte der Höhepunkt des Lobes sein. Vielleicht wollte er diesmal verdrängen, daß ihm einer die Bahn geebnet hatte.

Er vergißt *Verdi*, sucht aber umso entschiedener eine Verwandtschaft seines Faust-Anliegens mit Werfels letztem Roman: *Der Stern der Ungeborenen*. Als er in der *Entstehung des Doktor Faustus* berichtet, daß Werfel ihm «zum erstenmal von seinem neuen Roman-Unternehmen, der utopischen Phantasie *Stern der Ungeborenen* und den gewaltigen Schwierigkeiten sprach, die sie biete», fährt Thomas Mann fort: «Brüderliche Empfindungen erfüllten mich. Da war ein Kamerad, - auch einer, der sich auf Verrücktes, wahrscheinlich nicht Möglichen eingelassen hatte»<sup>78</sup>.

Als Werfels Roman posthum vorliegt, findet er darin:

absolut großartige, absolut bannende Intuitionen in diesem übergewagten Erzählwerk des Todes, Inkommensurabilitäten, Neuigkeiten, Erzeugnisse einer schon abwegigen und eben darum genialischen Einbildungskraft [...] als Phantasieleistung unübertroffen in aller Literatur ...<sup>79</sup>

In dem zeit seines Lebens leider nicht veröffentlichten Gedenk-Aufsatz auf Werfel schreibt er, daß dieser mit

dem sozusagen aus dem Nichts geschöpften, in einem erstaunlichen Sinne kreativen Zukunftsroman *Der Stern der Ungeborenen* [...] die volle Höhe und Würde seiner Kunst erreicht hat.<sup>80</sup>

An Bruno Walter schreibt er von Werfels nachgelassenem Werk in denselben Tönen:

Übrigens hat der selige Werfel seine letzten 18 Monate *gut* genutzt. *Der Stern der Ungeborenen* ist eine tolle Sache, hervorragend, sensationell, - mystisch natürlich, aber mit Humor [...] als Phantasieleistung ist er höchst imposant.<sup>81</sup>

Zehn Monate später trägt er in das Tagebuch ein, das Werfel'sche Erfolgswerk sei und bleibe von stimulierender Wirkung auf ihn, und er wisse ihm Dank<sup>82</sup>. Er hat den Roman zweimal gelesen<sup>83</sup>. Er nimmt sich vor, diesem Werk eine Rede für eine Werfel-Gedenkfeier oder einen Aufsatz zu widmen<sup>84</sup>. Es ist aber nicht dazu gekommen.

---

<sup>78</sup> EW Nr. 115, S. 106-107 (*Entstehung des Doktor Faustus*).

<sup>79</sup> *Ibid.* S. 168.

<sup>80</sup> EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>81</sup> *Briefe II*, S. 482 (25.02.1946).

<sup>82</sup> TB 28.12.1946.

<sup>83</sup> EW Nr. 115, S. 168 (*Entstehung des Doktor Faustus*), TB 24.12.1946.

<sup>84</sup> TB 20.11.1945, 19.02. und 22.02.1946.

### III - Gegenseitige Toleranz und Gemeinsamkeiten

Bei der bisherigen Ausgewogenheit zwischen Kritik und Anerkennung kann man zu der Annahme verleitet werden, Thomas Mann gehe zuletzt mit Werfel bloß diplomatisch um. Abgesehen davon, daß die deutsche Exil-Kolonie zusammenhielt, waren Thomas Mann wie Franz Werfel überaus rücksichtsvolle Menschen. Sogar der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Döblin ist voller gegenseitiger Höflichkeit, bis die Entzweiung kam. Oder ist es so, daß sich Thomas Mann zu Werfel etwa wie Musil oder Broch verhielt? Diese nämlich verkehrten freundschaftlich mit Werfel, in Wirklichkeit aber lehnten sie ihn zutiefst ab, wie ihre Korrespondenz und Tagebücher verraten. Dem ist nicht so bei Mann, denn Lob und Tadel stehen auch im Tagebuch, das primär ja nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war. Außerdem stehen Lob und Kritik in den meisten von Thomas Manns Urteilen nicht isoliert da. Mann fängt immer mit sachlicher Kritik an und geht dann zum Positiven über. Oder er schiebt seine Vorbehalte in lobende Sätze ein; man merkt zwar, daß sie nebensächlich sind, aber sie sind nie verkappt oder verklausuliert. Es herrscht Offenheit. Das beste Beispiel wäre der Passus über den *Stern der Ungeborenen* in der *Entstehung des Doktor Faustus*<sup>85</sup>, oder eine andere wunderbare Stelle aus demselben Buch:

Ich konnte seinem naiven und reich talentierten Künstlertum die mystischen Neigungen, die er mehr und mehr entwickelte, das Liebäugeln mit Rom, die fromme Schwäche fürs Kirchlich-Vatikanische nie übelnehmen, es sei denn in den unglücklichen Augenblicken, wo dies alles aggressiv-polemisch vorstieß.<sup>86</sup>

An Felix Braun, der sich wahrscheinlich am «Liebäugeln» gestoßen hatte, schrieb Mann einen gefühlvollen, inhaltsreichen Erklärungsbrief, dessen Schluß lautet:

Seien Sie versichert, daß ich niemandem einen Lügner oder Poseur nenne, der den Frieden seiner Seele sucht, - wo immer er ihn nun findet. Ein [...] Erzbischof hat kürzlich gesagt, es gebe nur drei Arten von Leuten: Communists, convinced Christians, and amiable nonidentities. Ich zähle mich zu diesen.<sup>87</sup>

Ein anderes Mal macht sich Thomas Mann den Vorwurf, nicht energischer seine eigenen Vorstellungen Werfel gegenüber vertreten zu haben; nach einem Gespräch mit Adorno notiert er:

---

<sup>85</sup> EW Nr. 115, S. 167-168 (*Entstehung des Doktor Faustus*).

<sup>86</sup> *Ibid.* S. 122.

<sup>87</sup> *Briefe III*, S. 84-85.

Sein Kritizismus gegen Broch, Werfel, Alma Mahler. Hat schon recht. Wo es sich bei mir nicht um die Toleranz der Gleichgültigkeit handelt, bin ich zu bestechlich.<sup>88</sup>

Thomas Mann also «bestechlich», eine «nonidentity», d.h. eine «Unperson», eine unbedarfte Erscheinung? Solche Selbstvorwürfe stehen im Widerspruch zu Manns üblicher Selbsteinschätzung. «Großmut, das zeigen nicht nur die späten Tagebücher, heitere Ermunterung der anderen als Ausdruck von Gelassenheit und ruhigem Selbstbewußtsein waren Thomas Manns Stärke zu allerletzt». Das schreibt Inge Jens, die nach Peter de Mendelssohn die Edition der Tagebücher Manns weiterführt<sup>89</sup>. Aber gerade die Beziehung zu Werfel läßt einen anderen Thomas Mann heraustreten, löst erst recht seine Aufgeschlossenheit.

Er mochte Werfel nicht nur als Dichter. In dem bis 1963 unveröffentlichten Nachruf liest man:

Ein lieber Mensch - der Name gewinnt Vollgewicht, gewinnt ungemeynen, unalltäglichen Sinn, angewandt auf ihn. Freudevoll, weit offen dem Schönen in jeder Gestalt, gütig, bewegt, witzig und unterhaltend wie der Geist in Person, kindlich dabei, enthusiastisch, mit heißem Herzen teilnehmend an allem, was er als kühn, neu, gut, wahrhaftig und hochbemüht empfand, - und begabt! Ich habe nie einen begabteren Menschen gesehen. Er strotzte vor Begabung. In ihm waren hundert Möglichkeiten des Künstlertums: die des Sängers, des Mimen und Parodisten, des Dirigenten, des Opernregisseurs und welche nicht noch.<sup>90</sup>

Und Thomas Mann weinte bei Werfels Begräbnis<sup>91</sup>!

Was wir noch nicht angeschnitten haben, sind Werfels Äußerungen zu Thomas Mann. Sie sind spärlich, aber durch und durch positiv. Werfel hing sehr an Thomas Mann. 1933 wollte er Manns nach Venedig in seine Wohnung holen<sup>92</sup>. 1936 wollte er ihnen die Umsiedlung nach Wien erleichtern und vermittelte ihnen eine Audienz bei Schuschnigg<sup>93</sup>. Der erste zugängliche Brief ist die Gratulation für Thomas Manns 60. Geburtstag. «Seit *Joseph*», heißt es

<sup>88</sup> TB 26.09.1945.

<sup>89</sup> Inge Jens «"Es kenne mich die Welt, damit sie mir verzeihe". Thomas Mann in seinen Tagebüchern», Vortrag vor der Thomas Mann-Gesellschaft, Lübeck, Nov. 1988; Sonderdruck des S. Fischer-Verlags 1989, S. 26. Für die liebenswerte Überreichung von Inge Jens' Vortragstext gilt mein freundschaftlicher Dank Knut Beck, dem Verantwortlichen für die Klassiker der Moderne beim S. Fischer Taschenbuch Verlag.

<sup>90</sup> EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>91</sup> TB 29.08.1945.

<sup>92</sup> TB 15.03.1933 (Thomas Mann erwähnt diese Einladung in der allerersten Eintragung dieses Tagebuch-Bands).

<sup>93</sup> TB 15.02., 05.04., 09.04. und 15.05.1936.



dort, «weiß ich nichts an Dichtung, was mich näher angehe, was die bis zum Schreck stauende Bewunderung öfter weckte»<sup>94</sup>. Dann erfahren wir, daß sich Werfel leidenschaftlich für *Die Buddenbrooks* interessierte. Er fordert sie bei Thomas Mann an, um sie wiederzulesen<sup>95</sup>. Am 9.1.1944 schreibt er an Thomas Mann, obwohl ihm das Schreiben wegen seiner Krankheit untersagt war:

Wahrhaftig, *Die Buddenbrooks* sind unsterblich [...] Ich habe diesem Buch vier volle Tage zu verdanken, die es der Leere meines gegenwärtigen Daseins geschenkt hat [...] *Die Buddenbrooks* leben in mir.<sup>96</sup>

Kein Wunder. Manns erster Roman ist das «Realistischste» seines Werkes, ein Gesellschaftsroman nach dem Geschmack des Balzac- und vor allem Zola-Bewunderers Werfel. Thomas Mann ist erfreut über diese Begeisterung<sup>97</sup>. Am 20.5.1944 schreibt Werfel, daß er den *Zauberberg* wieder in vier Tagen neu-gelesen hat. Wieder ist das Lob überschwenglich und die Interpretation doch tiefgreifend; Werfel entdeckt Thomas Manns Vision des Abgrunds, daß im Roman

alles Metaphysisch-Sakrale aus Naphtas unschönem Mund - wenn eine kaum wahrnehmbare Absicht dann und wann es nicht gerade ins Skurrile drängt - vom Autor ohne alle Sympathie bekräftigt und als überlegen richtig bestätigt wird. So schließt trotz Naphtas Selbstmord der Kampf unentschieden. Und auch das Buch schließt «offen» [...] «Unentschieden» und «offen» sage ich bei dieser Gelegenheit nur, weil es mir, - ich kann nicht sagen warum, - unbedingt scheinen will, daß Ihr neues Werk an den *Zauberberg* anknüpft, daß der faustische Weg der «Erforschung des Verbotenen» darin in neuer Kühnheit fortgesetzt wird und wir vielleicht dort Antworten hören werden auf Fragen, die hier im *Zauberberg* gestellt wurden. *Ich bin unendlich gespannt!*<sup>98</sup>

Und wieder freut sich Thomas Mann: «Ungewöhnlich schöner Brief von Werfel über den *Zauberberg*. Ein Zeugnis, das wert zu halten»<sup>99</sup>.

Die Erzählweisen der zwei Dichter sind doch nicht ohne Gemeinsamkeiten. Auf Werfels Mahnung an die Künstler aus *Verdi*: «Nicht zu Bewußtsein

---

<sup>94</sup> Thomas Mann *Briefwechsel mit Autoren* hg. von Hans Wysling, Frankfurt/M., S. Fischer, 1988, S. 512 (24.05.1935).

<sup>95</sup> TB 03.01.1944.

<sup>96</sup> Thomas Mann *Briefwechsel mit Autoren*, *op. cit.* S. 518.

<sup>97</sup> TB 11.01.1944 (Thomas Mann sagt, Werfel hätte *Die Buddenbrooks* «in drei Tagen» wiedergelesen!); EW Nr. 115, S. 121-122; *Dichter über ihre Dichtungen*, *op. cit.* Teil I, 16.01.1944 (An E. von Kahler).

<sup>98</sup> Thomas Mann *Briefwechsel mit Autoren*, *op. cit.* S. 520.

<sup>99</sup> TB 24.05.1944.

kommen, nicht nachdenken, nicht erklügeln [...]»<sup>100</sup> antwortet Thomas Manns beliebter Goethe-Spruch: «Bilde Künstler, rede nicht»<sup>101</sup>. Sogar die Ironie des Kunstwerks, wie sie Mann versteht, konnte Werfel nicht abschrecken. In seinem Essay *Die Kunst des Romans* schreibt Mann zu seiner Definition der Ironie:

Sie dürfen dabei nicht an Kälte und Lieblosigkeit, Spott und Hohn denken. Die epische Ironie ist vielmehr eine Ironie des Herzens, eine liebevolle Ironie; es ist die Größe, die voller Zärtlichkeit ist für das Kleine.<sup>102</sup>

Dem hätte Werfel sicher beipflichten können, obwohl in seinen Romanen nicht von Ironie die Rede sein kann, wohl aber von Humor<sup>103</sup>. Thomas Mann nennt ja den *Stern der Ungeborenen* «mystisch natürlich, aber mit Humor»<sup>104</sup>. Humor findet sich in jedem Roman Werfels, z.B. *Jeremias* oder *Bernadette*, wenn die gutmütigen Väter kein Verständnis aufbringen für die Aufgabe ihrer prophetisierenden Kinder! Im *Veruntreuten Himmel* ist die ganze Geschichte der alten Magd, die sich den Himmel erkaufen will, von aufwühlendem Humor durchtränkt, die Größe tatsächlich voller Zärtlichkeit für das Kleine!

Die Geschmacksrichtungen der zwei Dichter laufen noch einmal zusammen, wenn es um Wertung von Lyrik geht. Von Mann erfahren wir, daß Werfel als schönstes Gedicht der Romantik Brentanos *Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe* bezeichnet hat. «Ich freue mich an der Einstimmung, daß ich den *Frühlingsschrei* meinem Adrian Leverkühn zu komponieren gegeben habe»<sup>105</sup>.

In politischer Sicht waren beide auch im Grunde einverstanden: gemäßigt, Feinde jeder Diktatur, auch der bolschewistischen, idealistische Sozialisten. Sogar seine Position gegenüber Stefan Zweigs Pazifismus änderte Thomas Mann zehn Jahre später:

<sup>100</sup> Verdi, *op. cit.*, S. 221 (Kap. 7, II).

<sup>101</sup> EW Nr. 114, S. 382 (*Joseph und seine Brüder*. Ein Vortrag); Nr. 120, S. 146 (*Ein Wort zuvor: Mein «Joseph und seine Brüder»*).

<sup>102</sup> EW Nr. 114, S. 354 (*Die Kunst des Romans*).

<sup>103</sup> Thomas Mann besitzt eine eigene - freilich unerwartete - Auffassung über den Unterschied zwischen Humor und Ironie: «Ironie, wie mir scheint, ist der Kunstgeist, der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln möchte ich sagen, entlockt, während der Humor das heraufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst persönlich höher schätze und als Wirkung meiner eigenen Produktion mit mehr Freude begrüße als das erasmische Lächeln, das durch die Ironie erzeugt wird» (EW Nr. 120, S. 241: *Humor und Ironie*. Beitrag zu einer Rundfunkdiskussion, 1923). Aber Werfels Humor wird eher Thomas Manns «liebevoller Ironie» aus der *Kunst des Romans* entsprechen, während Ironie in Werfels Novellen etwa das ist, was Thomas Mann «pessimistischen Humor» nennt (EW Nr. 120, S. 241).

<sup>104</sup> *Briefe II*, S. 482.

<sup>105</sup> EW Nr. 119, S. 370 (*Das Lieblingsgedicht*) und TB 25.05.1948. In den Tagebucheinträgen weist Thomas Mann darauf hin, daß er die Mitteilung Willy Haas verdankt.

Es gab Zeiten, wo sein radikaler, sein unbedingter Pazifismus mich gequält hat. Er schien bereit, die Herrschaft des Bösen zuzulassen, wenn nur das ihm über alles Verhaßte, der Krieg, dadurch vermieden wurde. Das Problem ist unlösbar. Aber seitdem wir erfahren haben, wie auch ein guter Krieg nichts als Böses zeitigt, denke ich anders über seine Haltung von damals - oder versuche doch, anders darüber zu denken.<sup>106</sup>

Thomas Mann wie Werfel finden gleichermaßen versöhnliche Worte für das besiegte Deutschland.

Thomas Mann:

sogar um Faustens Einzelseele ist, in unserem größten Gedicht, der Böse ja schließlich betrogen, und fern sei uns die Vorstellung, als habe Deutschland nun endgültig der Teufel geholt. Die Gnade ist höher als jeder Blutsbrief. Ich glaube an sie, und ich glaube an Deutschlands Zukunft ...<sup>107</sup>

Franz Werfel:

Deutsche Menschen, in dieser schrecklichen Stunde der Prüfung gedenket mit Demut und Dankbarkeit eurer Heiligen und großen Meister, die in der Ewigkeit für euch zeugen. Sie allein können die Schmach von euch nehmen. Im Angesichte Gottes, der alles vorübergehen läßt und so auch diese Stunde.<sup>108</sup>

#### IV - Polarität und Gravitation

Wir sind damit noch nicht bis zum tiefsten Punkt vorgedrungen, wo beide Schriftsteller nicht nur umeinander werben, sondern umeinander ringen. Werfel wollte sicherlich Thomas Mann zur Transzendenz führen, als er ihm das Kapitel 13 vom *Stern der Ungeborenen* verehrte; darüber schreibt Thomas Mann:

Es schließt mit dem mystischen Paradoxon, daß eine Größe *an* Größe sich selbst übertreffen, die Energie eines Lichtgestirns größer sein kann, als sie selbst, und daß dies die Situation des Wunders, des Liebesopfers, der Selbstzerstörung ist «durch Glorifikation». Die moralische Poesie des Gedankens (wenn man es einen Gedanken nennen kann) hatte mich damals eigentlich tief gerührt, und Werfel hat mir gesagt, daß er seinetwegen dies Kapitel für mich ausgesucht habe. Etwas von seiner Transzendenz fand ich wieder in dem ganzen gleichsam schon nach dem

<sup>106</sup> EW Nr. 120, S. 227 (*Stefan Zweigs zum zehnten Todestag*).

<sup>107</sup> EW Nr. 118, S. 183 (*Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*).

<sup>108</sup> OU S. 626-627 (*Botschaft an das deutsche Volk*).

Tode des Dichters, bei vernichtetem Herzen, geschriebenen, durchaus spiritistischen Werk, dessen Kühnheit dem Leben nicht mehr recht angehört ...<sup>109</sup>

Worfels Roman-Unternehmen ist tatsächlich religiösen Inhalts; aber die äußere Form schon stößt ins Religiöse, weil der Utopie der Gedanke zugrunde liegen mag, daß in Gottes Schöpfung alles möglich ist. «Das Mögliche», schreibt Robert Musil, «umfaßt jedoch nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes»<sup>110</sup>.

Franz Werfel weiß, an wen er sich wendet. Thomas Mann ist für Religion empfänglich - sonst hätte er auf *Bernadette* nicht so heftig reagiert. Er ist aufgeschlossen für Theologie. Er berichtet von einem Gespräch «mit Reinhardt und Werfel. Erzählte von meiner Erfahrung mit Niemöller. Meinte, daß die Wiederherstellung nur vom Theologischen ausgehen könne»<sup>111</sup>. Textkritisch muß angenommen werden, daß hier Manns eigene Meinung wiedergegeben wird. Am Anfang von *Doktor Faustus* lesen wir ja, Theologie sei «der Gipfel wissenschaftlicher Würden, die höchste und vornehmste Sphäre der Erkenntnis, die Spitze des Denkens»<sup>112</sup>.

Schon 1948 erschien in der katholischen Zeitschrift *Hochland* die erste Studie, die einer Gemeinsamkeit zwischen beiden Dichtern gewidmet wurde. Dort vergleicht Hanns Braun Worfels Gläubigkeit im *Stern der Ungeborenen* mit Thomas Manns «Religiosum» im *Doktor Faustus*. Letzterer Roman spiele tatsächlich «in religiöser Sphäre», u.z. mit der Rolle des Teufels, «mit mancher hohen Bedeutsamkeit, mit der Tiefenzeichnung der Hauptfigur», «um der tiefen öffentlichen Beichte des sich umnachtenden Leverkühn und um gewisser Führungen in seiner Komposition *Dr. Fausti Weheklag* willen» und vor allem mit der Lichtgestalt des kleinen Knaben Echo und dessen die Weltordnung anklagenden Tod. «Aber es ist mit viel Bedacht und Kunst darauf ange- tragen, daß wir ausschließlich die Kehrseite der Medaille zu sehen bekommen, so zwar, als wäre das Böse (und allenfalls *der* Böse) die uns *allein zugängliche* Transzendenz. Mit anderen Worten: Gott wird in der Weise ausgespart, als gäbe es für uns Menschen hienieden *nur* den *deus absconditus*, den unauffindbar verborgenen und nicht den offenbaren auch [...] Ja, indem er das Böse

<sup>109</sup> EW Nr. 115, S. 167 (*Die Entstehung des Doktor Faustus*). Werfel hatte besagtes Kapitel für die Thomas Mann-Sondernummer der *Neuen Rundschau* vom Juni 1945 beige-steuert. Thomas Manns Rührung über Worfels Beitrag äußert sich auch in TB 10.07.1945 und EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>110</sup> Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg, Rowohlt, 1952, S. 16 (Kap. 4).

<sup>111</sup> TB 11.08.1941.

<sup>112</sup> Thomas Mann *Doktor Faustus* (1947), Frankfurt/M., S. Fischer, 1967, S. 111 (Kap. 10). Zwar wird hier nicht Thomas Manns direkte Ansicht wiedergegeben. Doch es ist die Meinung des Erzählers Serenus Zeitblom, der dem Autor näher steht als dem Haupthelden Leverkühn.

wiederum Geheimnis und *Gestalt* sein läßt [...], erfüllt der Faustusroman Manns vielleicht nicht weniger als Werfels Utopie eine religiöse Bestimmung. Denn es könnte immerhin sein, daß für diese unsere so höllenmäßig versehrte Zeit die anschauende Erkenntnis des Bösen, die Konfrontation mit dem mysterium iniquitatis, sehr vielen Menschen der letzte Weg ist, der ihnen als Religiosum zugänglich und in die Fülle der Transzendenz hinein offen gehalten bleibt»<sup>113</sup>.

Mit *Joseph und seine Brüder* bewegt sich Thomas Mann in der Religiosität, ja bis an den Rand des Religiösen, wo nicht der Religion. In einem Vortrag von 1942 über dieses Werk definiert er Religiosität als «intelligentes Lauschen auf das, was der Weltgeist will»<sup>114</sup>; er geht aber weiter: «Frömmigkeit ist eine Art der Klugheit, ist Gottesklugheit», «Das Wort "Friede" hat immer religiösen Klang, und was es meint, ist ein Geschenk der Gottesklugheit»<sup>115</sup>. Das ließe sich auf Werfels religiöse Helden anwenden, ausgerechnet auf die Heldin von *Barbara oder Die Frömmigkeit*, aber auch auf seine Gestalten Jeremias, Teta vom *Veruntreuten Himmel* [...] und selbstverständlich auf Bernadette!

Thomas Mann läßt es allerdings bei der Schilderung der Religiosität bewenden. Werfel weiß es; er notiert es auch in seinen *Theologumena*:

Die Josephgeschichte jedoch, oder besser ihre Spiegelung in der christlichen Weltgeschichte, geht weiter, und es dürfte durchaus kein Zufall sein, daß ein großer Schriftsteller unserer Tage sie auf das geistvollste neu beschworen hat. Im Sinne der Entsprechungslehre freilich hat niemand, meines Wissens wenigstens, die Parallele zu Ende geführt, denn was zwischen Christus und Israel noch vorgehen wird, das gehört ja nicht der abgelaufenen, sondern der kommenden Weltgeschichte an.<sup>116</sup>

Thomas Mann hat die Geschichte nicht weiterführen können. Im Gegenteil, der geistige Weg seiner Gestalt Joseph weist nicht nach vorne, sondern zurück zu den fabelhaft mythologischen *Geschichten Jaakobs*<sup>117</sup>. Und Thomas Mann

---

<sup>113</sup> Hanns Braun, «Die Wendung zum Religiösen im modernen Roman. Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Franz Werfel: *Der Stern der Ungeborenen*» in: *Hochland* 41. Jg. 1948-1949, S. 174-180. In einem weiteren Aufsatz verteidigt H. Braun seine These gegen eine Studie (auch aus christlicher Sicht) von Hans Egon Holthusen, der in *Doktor Faustus* sowie in Thomas Manns Nebenschriften nur «Die Welt ohne Transzendenz» sah, *ibid.* S. 594-601. (Holthusens Buch erschien in Hamburg, Vlg. H. Ellermann, 1949).

<sup>114</sup> EW Nr. 114, S. 391 (*Joseph und seine Brüder*. Ein Vortrag).

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> OU S. 157.

<sup>117</sup> Thomas Manns Auffassung des Joseph weist einige Ähnlichkeit mit Renans Jesus auf (*Vie de Jésus*, 1863): genährt von vergangener Mythologie bzw. Heiliger Schrift wähen am Ende die Gestalten, Sachwalter göttlicher Botschaft zu sein!

freut sich, daß sein Freund Werfel mal «standhaft», mal «demütig» der «Versuchung der Konversion» widerstanden habe<sup>118</sup>.

In puncto Religion will sich Thomas Mann von Werfel nicht beeinflussen lassen. Wie das Verhältnis zwischen *Verdi* und *Faustus* fühlt er auch den Zusammenhang zwischen Werfels Roman *Jeremias. Höret die Stimme* und seiner eigenen Joseph-Tetralogie. Sein Verhalten spricht eine klare Sprache. Nachdem er ein Exemplar von Werfels *Jeremias* erhalten hat, notiert er, daß er an Werfel schreibt, um zu sagen, daß er keine Zeit hat, diesen Roman zu lesen<sup>119</sup>. Der Brief ist uns erhalten - ein Vorbild an liebevoller Aufrichtigkeit, das man vollständig nachdrucken möchte<sup>120</sup>. Mann gesteht, daß Werfels Roman ihn unfehlbar im eigenen Vorhaben stören würde. Nach kurzer «neubegieriger Fühlung» mit dem *Jeremias* hat ihn sogleich «ein Anbruch seiner Größe und Bedeutung» getroffen, aber gerade deshalb würde die Lektüre bei ihm Hemmung und Sperrung auslösen. Er bittet Werfel um Nachsicht:

Die Stunde wird kommen, wo ich frei und unbesorgt ein Werk werde anschauen dürfen, in dem sich Ihre heute vielleicht einmalige erzählerische Kunst an einem Stoff, in einer Sphäre bewährt, die gewiß nicht mir allein, sondern in manchem Sinn ja sogar mehr Ihnen gehört als mir, von der ich mir aber noch eine Weile vormachen muß, daß sie mir allein gehört.

Thomas Mann hat recht. Dieser Roman ist eine Bedrohung und Gefahr für seine eigene Bibel-Forschung. Es ist erzähltechnisch Werfels bester Roman, geschlossen, gemeistert, historisch und biblisch zuverlässig; dazu handelt er packend und zugleich wissenschaftlich fundiert von der ägyptischen und chaldäischen Mythologie. Es ist aber alles andere als eine «schöne Geschichte» wie Manns *Joseph*, das Werk starrt nur so von Massen- und Greuelsszenen.

Thomas Mann möchte sich seinen Stoff nicht aus der Hand reißen lassen. Als er Werfels Essay *Von der reinen Glückseligkeit des Menschen* bekommt, der von der - so Werfel - «Zeit-Verhaftung und Tod-Vertreib» in der altägyptischen und altchaldäischen Geisteswelt handelt<sup>121</sup>, notiert Mann: «unangenehm, trivialisierter Joseph, sollte nur Gedichte schreiben»<sup>122</sup>. Werfel schreibt eben einen kunsttheoretischen Essay. Trotzdem kommt er durch seine Bezüge auf die Mythen Mann ins Gehege. Zugleich bergen seine Ausführungen die

---

<sup>118</sup> EW Nr. 115, S. 122 (*Entstehung des Doktor Faustus*) und *Briefe III*, S. 84-85 (An Felix Braun); Thomas Mann kennt den Brief an den Bischof von New-Orleans, wo Werfel seine Nicht-Bekehrung begründet (OU S. 892-893).

<sup>119</sup> TB 09.09. und 15.10.1937.

<sup>120</sup> Thomas Mann *Briefwechsel mit Autoren*, op. cit. S. 514.

<sup>121</sup> OU S. 86-109.

<sup>122</sup> TB 18.10.1938.

Gefahr, gerade Manns Rekonstruktion des Mythos allzu durchschaubar zu machen. «Sollte nur Gedichte schreiben» verrät doch die Furcht vor der Konkurrenz des Romanciers und Essayisten Werfel!

Zudem ist es auffällig, daß Mann auch in seinem Gedenk-Aufsatz für Franz Werfel bei der Auflistung von dessen Romanwerk nicht nur *Verdi* sondern auch ausgerechnet *Jeremias* übersieht<sup>123</sup>! Wie im Falle *Verdi* bedeutet hier das Schweigen die höchste Anerkennung. Ebenso von der aufregenden Ambivalenz ihrer Beziehung zeugt die Tatsache, daß keiner von beiden etwas Geschlossenes über den Freund veröffentlicht hat, als fürchteten sie, an etwas gebrechlich Kostbares zu rühren.

Zwei Dichter gehen aus entgegengesetzter Richtung aufeinander zu. Mit freudiger Verwunderung entdeckt jeder am Beispiel des Schriftstellerkollegen, daß Talent mit echter Güte vereinbar ist, - eine Erkenntnis, die der bisherige Umgang mit manchen Konkurrenten arg vermissen ließ. Thomas Mann und Werfel stehen in einem Verhältnis der Polarität und Gravitation. Man könnte zwar - oberflächlich gesehen - von einem Vater-Sohn-Verhältnis sprechen. Mann wäre froh, beim *Stern der Ungeborenen* Pate gestanden zu haben. Bei der zweiten Lektüre einige Monate nach Werfels Ableben notiert er:

Im letzten teil von Werfels Roman. Ich spräche gern mit ihm darüber. Ein guter Aufsatz wäre darüber zu schreiben. Er las den *Zauberberg* vorher. Er muß ihm als klassisches Werk erschienen sein, über das er hinausging.<sup>124</sup>

Thomas Mann spricht wiederholt von Werfels «kindlicher» Natur<sup>125</sup> und fürchtet, wie wir gesehen haben, vom Jüngeren eingeholt zu werden. Werfel nennt sich Thomas Manns «gehorsamer Leser»<sup>126</sup>. Es ist aber nicht die wahre Polarität zwischen ihnen. Mann wird in *Verdi* sofort von der Nord-Süd-Polarität ergriffen:

---

<sup>123</sup> EW Nr. 120, S. 202 (*Franz Werfel*).

<sup>124</sup> TB 19.02.1946.

<sup>125</sup> EW Nr. 115, S. 122, Nr. 120, S. 202, *Briefe III*, S. 84 (An F. Braun). Eine weitere Stelle spricht für ein Vater-Sohn-Verhältnis. In einem Brief an seinen Sohn Klaus zollt Thomas Mann diesem Anerkennung für dessen Roman *Der Vulkan*: «Schon mittendrin war ich vollkommen beruhigt darüber, daß das Buch als Unternehmen, also als Emigrationsroman, vermöge seiner persönlichen Eigenschaften ganz konkurrenzlos ist, und daß du keine andere Erscheinung dieser Art, selbst Werfel nicht, zu fürchten brauchst» (EW Nr. 119, S. 318). Dies bedeutet unterschwellig nichts anderes, als daß Werfel eine Konkurrenz für Klaus darstellt - zwar nicht auf literarischem Terrain, wo beide kaum vergleichbar sind, sondern in der Anerkennung des Vaters! (Dessenungeachtet war Klaus Mann ein vorbehaltloser Bewunderer Werfels, wie es aus seiner Selbstbiographie *Der Wendepunkt*, (1952, zuerst engl.: *The Turning Point*, 1942), aus seinen Essays und seiner Korrespondenz hervorgeht).

<sup>126</sup> Thomas Mann *Briefwechsel mit Autoren*, op. cit. S. 250.

Die Hauptpersonen: Verdi und Wagner. Der geistige Gegenstand: Süden und Norden<sup>127</sup>.

Ich weiß nicht, ob Franz Werfels Verdi-Roman im Norden hinlänglich bekannt geworden ist. In Deutschland hat er tiefe Wirkung geübt, und ich persönlich bekenne, daß wenige Bücher der letzten Jahre mich so gefesselt haben wie dieses durch seine kunstvoll-leidenschaftliche Gegenüberstellung südlichen und nördlichen Kunstgeistes.<sup>128</sup>

Werfel, schreibt Thomas Mann noch, war

zum Wiener geworden, und sein Genie [...] war getönt von der ost-südlichen Kulturatmosphäre der österreichischen Hauptstadt. Nicht umsonst besaß er auch ein Heim in Venedig, wo das mir teuerste seiner Werke spielt: *Verdi*, dieser durch Kunstwissen und Künstlerpsychologie un-  
bändig interessante Roman europäischer Kulturdialogik.<sup>129</sup>

1926 fragt sich Thomas Mann:

Wie komme ich, der Norddeutsche, der Protestant, der diese Eigenschaften durchaus nicht, weder im literarischen Tonfall, noch auf tiefere Weise, menschlich-sittlich verleugnet, wie komme ich dazu, mich mit meiner Produktion in dem süddeutsch-katholischen Wien besonders beheimatet zu fühlen?<sup>130</sup>

Die Antwort kommt zehn Jahre später. Thomas Mann stellt die österreichische Literatur über die deutsche, weil erstere sich durch «östliche, westliche, südliche Einschläge [...] und ein deutschsprachiges Europäertum von süddeutscher Volkshaftigkeit» auszeichne<sup>131</sup>.

Aber an anderer Stelle verweist er Franz Werfel weiter ab vom norddeutschen Kulturraum, nach seiner Heimatstadt Prag. Werfel, schreibt er an Eduard Korrodi, gehört nicht zur deutschen Emigrantenliteratur, denn er ist «böhmischer Jude»<sup>132</sup>. Da mag unterschwellig erneut der Wunsch mitschwingen, sich Werfel vom Leibe zu halten.

Zwar behauptet Mann im selben Satz, daß Werfel und Hermann Hesse ihm «besonders lieb und wert» seien unter den «lebenden Autoren deutscher Sprache». (Wohlgemerkt spricht er nicht von «deutschen» Autoren!) Aber auch im Falle Hesse betont er, daß dieser in der Schweiz lebt und also nicht zur deutschen Exil-Literatur gehört.

<sup>127</sup> Thomas Mann an Ernst Bertram, *op. cit.* S. 127.

<sup>128</sup> EW Nr. 120, S. 168 (*Vorwort zu dem Katalog «Utländska Böcker»*).

<sup>129</sup> EW Nr. 120, S. 201 (*Franz Werfel*).

<sup>130</sup> EW Nr. 119, S. 195 (*Verhältnis zu Wien*).

<sup>131</sup> EW Nr. 120, S. 194 (*Gibt es eine österreichische Literatur?*).

<sup>132</sup> EW Nr. 120, S. 190 (*An Ed. Korrodi*).



Er läßt also die zwei Dichterkollegen besonders gelten, die im süddeutschen Sprachraum ansässig sind und noch dazu keine Konkurrenz für ihn bedeuten sollen. Eine im September 1947 durchgeführte Umfrage an die Leser der Rowohlt-Rotations-Romane hatte ergeben, daß Thomas Mann, Hermann Hesse und Werfel das Dreigestirn der beliebtesten Autoren des Nachkriegs-Deutschland bildeten. Aber Thomas Mann stand weitaus an erster Stelle. Seine Tagebücher zeigen, daß er diese Information besaß<sup>133</sup>. Diese Gemeinschaft sowie dieser Abstand mag zu der Tatsache beigetragen haben, daß Thomas Mann Hermann Hesse und Franz Werfel voll und ganz akzeptiert. Er empört sich über Erich von Kahler, weil dieser seine, Thomas Manns, Lieblingsdichter herabsetzt. Erich von Kahler soll gesprochen haben

über Werfels «Reiseroman». Sehr negativ. Hesses *Glasperlenspiel* für sehr langweilig erklärt. Über Schiller, pro und mehr contra. Dies bei uns im Wohnzimmer. Verabschiedung auf lange.<sup>134</sup>

Dafür freut er sich, als der Literaturwissenschaftler, Universitätsprofessor und Übersetzer Gustav Arlt eine Verwandtschaft zwischen ihm und den zwei «süddeutschen» Romanciers aufdeckt:

Er zeigte sich erfüllt von Faustus, der Sprache, dem Teufelsgespräch, das er zum dritten Male liest. Die aufregende Wirkung des Buches. Seine Zusammengehörigkeit mit dem *Stern der Ungeborenen*, sowohl mit dem *Glasperlenspiel*.<sup>135</sup>

Immerhin, indem Thomas Mann Eduard Korrodi an Werfels böhmisch-jüdische Verwurzelung erinnert, schafft er zwar Distanz, erkennt aber somit, daß die Prager Literatur eine andere als die deutsche ist. Er schreibt vom «geheimnisvollen Prag, aus dessen eigentümlicher historischer Atmosphäre der geistigen Welt so viele Faszinationen gekommen sind, die Kafka und Werfel hervorgebracht hat [...]»<sup>136</sup>. Und Thomas Mann glaubt an die Eigenständigkeit einer «deutsch-böhmischen Literatur» und gesteht: «Die spezifisch pragerische Note in der modernen Prosa hat mich immer außerordentlich angezogen». Er nennt dabei zuallererst Werfel<sup>137</sup>.

Er liegt richtig. Die Prager schreiben anders. Bei ihnen besteht das traditionell Interessante und Realistische weiter, in enger Verbindung mit abgründigen Fragestellungen und Erkenntnissen. Daher die eigenartige Prager Phantastik, die aus der Angleichung der Traumlogik mit der Logik des Alltags her-

<sup>133</sup> TB 03.01.1948 und Anm. d. Hg. in TB Bd. 1946-1948, S. 682-683.

<sup>134</sup> TB 09.09.1947.

<sup>135</sup> TB 22.03.1948.

<sup>136</sup> EW Nr. 118, S. 291 (*Erich von Kahler*).

<sup>137</sup> *Briefe I*, S. 316 (An B. Fucik, 15.04.1932).

rührt. Die Prager Literatur ist die Sphäre des Tagtraums, und wenn Thomas Mann von Kafka spricht, so steht er immer unter dem Eindruck von Traumbildern<sup>138</sup>. Die Erfindungen in Werfels *Stern der Ungeborenen*, schreibt er,

erinnern an Traumeinfälle, die während des Traums sehr gut und brauchbar erscheinen, sich aber beim Erwachen als krauser Unsinn erweisen. Hier scheint es kein Erwachen mehr zur Kritik gegeben zu haben.<sup>139</sup>

Gottfried Reinhardt erzählte dem Werfel-Biographen Peter-Stephan Jungk von Thomas Manns Empörung in einer Diskussion, weil Werfel in *Bernadette* nicht geschrieben habe, die Heldin habe sich *eingebildet*, die Dame zu sehen - ein *Gesicht*. Worauf Werfel geantwortet habe, es sei nicht anders möglich gewesen, da Bernadette die Dame *gesehen* habe. Reinhardt führt Thomas Manns Verdutztheit auf «seine spröde, norddeutsche, puritanische Art» zurück<sup>140</sup>. Da liegt tatsächlich nicht nur ein Unterschied zwischen Mann und Werfel vor, sondern eine Eigenart der Prager Literatur überhaupt. Bei letzterer gibt es keinen Riß zwischen der Romangestalt und ihren Visionen. Kein «als ob» und «als wenn», kein auktorialer Autor schränkt den Wirklichkeitsgrad der Wahrnehmung seiner Gestalten ein. Deshalb behauptet Adorno, die Originalität Kafkas liege darin, daß er die Distanz zum Leser restlos einziehe<sup>141</sup>. Die Gläubigkeit des Autors bestimmt selbstverständlich den Stil, und in diesem Sinne hatte Willy Haas recht, *Bernadette* mit den Legenden des Prager Ghettos zu verklammern<sup>142</sup>.

Ja, die Prager schreiben anders, und Thomas Mann ist ihr großer Gegenpol: «Ich bin [...] für einen Thomas Mann mental nicht eingerichtet», erklärte die deutschschreibende Pragerin Libuše Moníková in ihrer Dankrede bei der Verleihung des Franz Kafka-Literaturpreises 1989<sup>143</sup>. Den Pragern der Kafka-Generation fehlte die gefestigte Bildungswelt, in der Thomas Mann heranwuchs. Aber gerade er ist die polar faszinierende Figur für die Prager Generation. Franz Werfels Adlatus Willy Haas schreibt in seinen Memoiren: «Nicht einmal der Ausweg der Ironie stand uns offen, wie dem jungen Thomas Mann

<sup>138</sup> EW Nr. 114, S. 360 (*Die Kunst des Romans*), S. 374-380 (*Dem Dichter zu Ehren, Franz Kafka und «Das Schloß»*).

<sup>139</sup> EW Nr. 115, S. 168 (*Entstehung des Doktor Faustus*).

<sup>140</sup> Peter Stephan Jungk *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt/M., S. Fischer, 1987, S. 424.

<sup>141</sup> Theodor Adorno, «Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans», in: *Akzente* 1 (1954), S. 413-416.

<sup>142</sup> Willy Haas *Die Literarische Welt. Erinnerungen*, München, Paul List, List-Bücher Nr. 174/175, 1960, S. 60-61.

<sup>143</sup> In: *Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas*. Kafka-Symposium 1989, Klosterneuburg. Hg. von der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft Wien-Klosterneuburg. Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 4, Wien, Braumüller, 1991, S. 67.

gegenüber dem Lübecker Patriziat seiner Zeit, rund zwanzig Jahre vor der unsrigen. Unser Teil war eine böse, ungelöste Dissonanz, die wir, glaube ich, bis in sehr tiefe Hintergründe durchleiden mußten. Von dem Glauben unsrer Ahnen war nichts in uns geblieben, aber auch nichts von dem sterilen bürgerlichen Liberalismus und dem gutgläubigen Erwerbssinn unserer Väter. Wir hätten alles allein bauen sollen, unsere ganze Welt. "Weh dem", sagt Achim von Arnim einmal, "der eine neue Welt ganz aus sich allein aufzubauen versucht, weh dem!"<sup>144</sup>.

Trotzdem ist Thomas Mann durch seine Vorahnung des Umbruchs mit der Prager Literatur geistig verwandt. Bürgerlicher Liberalismus mußte dem Nationalismus und Imperialismus Platz machen. Die Prager zuerst fühlten sich davon betroffen, dann die Schriftsteller aus der übrigen Donaumonarchie. Alle großen literarischen Mahner des Jahrhundertsanfangs, schreibt Eduard Goldstücker, stammen aus der österreichischen Monarchie - mit Ausnahme von Thomas Mann<sup>145</sup>. Dieser ist eben die Stimme aus Norddeutschland. Daß er weit vom Epizentrum die Schwingungen des nahenden Unheils trotzdem aufzeigte, spricht für seine Hellhörigkeit.

Dafür preist sich der Prager Werfel glücklich, «gerade in jenem Schnittpunkt der Rassen auf die Welt gekommen» zu sein, der ihm «die Möglichkeit verliehen hat, nicht nur deutsch, sondern auch romanisch und slawisch zu empfinden»<sup>146</sup>. Er selbst rechnet sich zu den «südlicheren Menschen»<sup>147</sup>, und das wird Thomas Mann angezogen haben.

Aber das Gesetz ihrer Gravitation ist noch tieferer Natur. Thomas Mann und Franz Werfel sind voneinander gebannt wie ihre persönlichen Mythen: Faust und der Prager Golem. Das ist kein hermeneutischer Furor. Ein Buch des erst vor ein paar Jahren verstorbenen jüdischen Religionsforschers André Neher bringt beide Mythen in innige Verbindung<sup>148</sup>. Der ganze Schlußteil des Buches ist Thomas Mann gewidmet. Neher stellt fest, daß in Leverkühn unbestreitbar Schönberg zu erkennen ist. Nun beweist Neher weiter, daß Schönbergs Tonsystem der Kabbala verhaftet ist, u.z. einer besonderen kabbalistischen Ausprägung, die auf die Lehre des Maharal zurückgeht, des Hohen Prager Rabbi, dem die Schaffung des Golem zugeschrieben wird! Schon 1922,

<sup>144</sup> Willy Haas, *op. cit.* S. 30.

<sup>145</sup> Eduard Goldstücker, «Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen», in: E. G. Hg., *Weltfreunde*. Konferenz über die Prager deutsche Literatur, Prag, Akademia, Vlg. der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, 1967, S. 31.

<sup>146</sup> OU S. 604 (*Gespräch mit Franz Werfel über «Die Geschwister von Neapel»*).

<sup>147</sup> Franz Werfels *Absage an die "Expressionisten"*. Ein Gespräch mit dem Dichter, in: *Wiener Mittagspost*, 21.05.1920, S. 3. Die erwähnte Stelle befindet sich nicht in dem stark gekürzten Nachdruck in OU, S. 591-592.

<sup>148</sup> André Neher, *Faust et le Maharal de Prague*. Le mythe et le réel, Paris, P.U.F., («Questions»), 1987, 204 S. .

merkt Neher, hatte man Schönbergs Schaffen mit dem Golem-Mythos in Verbindung gebracht<sup>149</sup>! Nicht genug, daß man somit vom Faustus herkommend an Werfels Wiege Prag anknüpft: Bei den für die Ausformung des Romans *Doktor Faustus* entscheidenden Diskussionen mit Schönberg war Werfel öfters dabei. Es geht aus den Tagebüchern wie aus der *Entstehung des Doktor Faustus* hervor<sup>150</sup>.

Es genügt also nicht, einfach zu sagen - wie schon geschehen - daß die Vorliebe für Musik und musikalische Romankomposition die Dichter Thomas Mann und Franz Werfel einander näher brachten<sup>151</sup>. Beim Heraufbeschwören der Stadt Lübeck im Exil kommt Thomas Mann auf den mythischen Doktor Faust zu sprechen; und er identifiziert sich mit dem deutschen faustischen Schicksal: «Ich habe es in mir, ich habe es am eigenen Leibe erfahren»<sup>152</sup>. Seinen *Doktor Faustus* nennt er «eine sonderbare Art von übertragener Autobiographie»<sup>153</sup>. Es ist andererseits ein leichtes nachzuweisen, daß Werfels persönlicher Mythos eben der Golem ist. Er möchte ein selbstloser, «Ich-loser», hilfreicher Golem sein und fürchtet dabei, ein sprach- und herzloser, Angst und Schrecken verbreitender Golem zu werden<sup>154</sup>. Zudem scheint sich Thomas Mann mit der Golem-Sage beschäftigt zu haben, u.z. noch bevor er sich dem Faust-Motiv zuwandte. In seiner Bibliothek im Züricher Archiv steht nämlich das Buch von Hans-Ludwig Held *Das Gespenst des Golem. Eine Studie aus der hebräischen Mystik* (München 1927). Es gehört also zu den Werken, die Thomas Mann von Deutschland in die Vereinigten Staaten und wieder zurück nach Zürich mitgenommen hat<sup>155</sup>. Er muß es für seine Joseph-Legenden verwendet haben, einen Themenkreis, der, wie er selbst bekennt, mehr Werfel als ihm selbst gehört<sup>156</sup>.

Es bleibt problematisch, daß sich im Falle Faust die historische Gestalt des Magiers zum Mythos entwickelt hat, während im Falle Golem nicht der Wunderrabbi, sondern sein Geschöpf weiterlebt. Die wenigsten kennen den Maharal von Prag, und daß Faust die Schaffung eines «homunculus» zugeschrieben wird, ist für die Faust-Legende unwichtig geworden. Eben dies ist für die

<sup>149</sup> *Ibid.* S. 147.

<sup>150</sup> TB 03.05, 08.05 und 28.08.1943, EW Nr. 115, S. 101-102, 113.

<sup>151</sup> S. *Briefe II*, S. 621 (Anm. von Erika Mann unter Mitarbeit von Hans Bürgerin).

<sup>152</sup> EW Nr. 118, S. 164-165, 177 (*Deutschland und die Deutschen*), 183 (*Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*).

<sup>153</sup> EW Nr. 120, S. 204 (*Über den Faustus*).

<sup>154</sup> S. meinen Aufsatz «Der Golem-Mythos in Franz Werfels Werk» in: *Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas*. Kafka-Symposium 1987, Klosterneuburg. Hg. von der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft Wien-Klosterneuburg. Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 3, Wien, Braumüller, 1989, S. 136-182.

<sup>155</sup> Für diesen wichtigen Hinweis bin ich Herrn Univ. Prof. Dr. Eckhart Heftrich, dem Vorsitzenden der Thomas Mann-Gesellschaft Lübeck, dankbar.

<sup>156</sup> S. das Zitat aus Thomas Manns Brief zu Werfels *Jeremias*, unter Anm. 120.

Deutung beider Mythen relevant: Faust ist der Mythos des fortschrittsgläubigen Wissenschaftlers, der am Ende das Risiko eines Paktes mit dem Teufel in Kauf nimmt. Der Golem dagegen ist zwar ein magisches Geschöpf, aber sein Schöpfer hat nichts Frevelhaftes begangen; in den weitverbreiteten Golem-Sagen steht die Erweckung eines Wesens aus Tonerde im Einklang mit den Regeln jüdischer Mystik<sup>157</sup>. Anders als der gottvergessene Faust eignete sich der Rabbi schwerlich zur Bildung eines Mythos, weil er eine eindeutig fromme und gottgefällige, tief religiöse Figur ist. Die Genese des Mythos mußte sich also für sein Geschöpf entscheiden. Faust und der Golem sind beide aktiv, übertreten ihre eigenen Gesetze und müssen am Ende neutralisiert werden. Aber der Faust-Mythos gehört nun einmal der norddeutschen, der Golem-Mythos der pragerisch-jüdischen Kultursphäre an. (Dies unbeschadet anderer markanter Unterschiede, die, vielleicht auch im Hinblick auf Milieuzugehörigkeit, Mentalität und / oder auf die persönlichen Impulse der Autoren selbst aussagekräftig sein mögen: Faust ich-bezogen, ungeduldig und erfolgsbesessen, Golem primär hilfreich, eher abwartend und ergeben, erst am Ende teuflisch rasend usw.).

\* \* \*

Thomas Mann und Franz Werfel bilden eine Konstellation wie Norden und Süden, Protestantismus und Judentum, Lübeck und Prag, Faust und der Golem des Maharal. Die allererste Reaktion Werfels auf ein Werk von Thomas Mann, die in dessen Tagebuch vom November 1933 festgehalten wird, ist wortwörtlich eine «Verzauberung» durch *Die Geschichten Jaakobs*<sup>158</sup>. Aus der Korrespondenz der Kinder Thomas Manns, oder aus Golo Manns Selbstbiographie *Eine Jugend in Deutschland*<sup>159</sup> ist uns bekannt, daß sie untereinander den Vater, da er in ihrer Kindheit so reizvoll zu erzählen wußte, kurzweg «Zauberer» nannten. Man weiß auch, wie in einem gewaltigen Buch Peter de Mendelssohn Thomas Mann als den *Zauberer* verherrlicht hat<sup>160</sup>. Nun hat Thomas Mann mit Franz Werfel hinwiederum seinen Zauberer gefunden.

---

<sup>157</sup> Der Kreis der Sagen um den Maharal ist noch lange nicht abgeschlossen. Während bisher der Golem im Vordergrund stand, wird jetzt seinem Schöpfer mehr Interesse geschenkt mit dem Buch eines 1992 verstorbenen Kenners und Beschwörers der Prager Welt: Frantisek Kafka, *Der große Rabbi aus Prag Jehuda Löw*, Buchloe, Verlag Hans Obermayer, 1988, 178 S. . Über den Golem und seine Legitimität s. bes. S. 115-126.

<sup>158</sup> TB 20.11.1933.

<sup>159</sup> Frankfurt/M., S. Fischer, 1986. S. a. Erika Mann *Das letzte Jahr*. Bericht über meinen Vater. Frankfurt/M., S. Fischer, 1956.

<sup>160</sup> Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Frankfurt/M., S. Fischer, 1975, 1184 S.

*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